

Können Finnen auf Deutsch fluchen? – Sogar Erkki weiß das nicht

Eine Analyse der Übersetzungsstrategien des Filmes *Helden des
Polarkreises*

Fatima Mattila

Kandidatenarbeit

Germanische Philologie

Universität Oulu

2020

INHALT

1. EINLEITUNG	3
2. THEORIE	4
2.1. AUDIOVISUELLE ÜBERSETZUNG.....	4
2.1.1. Was ist audiovisuelles Übersetzen?.....	4
2.1.2. Zwischen Sprachen und Kulturen	5
2.2. SYNCHRONISATION	6
2.2.1. Definition der Synchronisation	6
2.2.2. Arbeitsablauf des Synchronisationsübersetzens	7
2.3. UNTERTITELUNG.....	7
2.3.1. Was sind Untertitel?	7
2.3.2. Formale Aspekte	8
2.4. UNTERTITEL VS. SYNCHRONISATION.....	9
3. MATERIAL UND METHODE DER UNTERSUCHUNG	11
3.1. DER FILM HELDEN DES POLARKREISES.....	11
3.2. METHODE	11
4. ANALYSE	13
4.1. KULTURELLE BESONDERHEITEN.....	13
4.1.1. Auslassungen.....	13
4.1.2. Änderungen.....	14
4.2. NAMEN	15
4.2.1. Spitz- und Beinamen	15
4.2.2. Ortsnamen	16
4.3. KRAFTWÖRTER.....	17
4.3.1. <i>Vittu</i>	17
4.3.2. Vulgäre Beinamen	18
5. ZUSAMMENFASSUNG	20
LITERATUR.....	21

1. EINLEITUNG

Es ist faszinierend, dass die Finnen unbedingt ihre fremdsprachigen Filme mit Untertiteln schauen wollen. Sie lachen, wenn John Wayne Deutsch spricht, und finden die Synchronisation des Filmes einfach blöd. Auf der anderen Seite wollen die meisten Deutschen die Filme synchronisiert schauen, sogar wenn sie andere Sprachen gut kennen. Kein Wunder, dass in Finnland nur die Kinderfilme synchronisiert werden und in Deutschland Untertitel eine ungewöhnliche Ausnahme sind.

Man kann endlos debattieren, was besser ist. Mit Untertiteln geht das Original nicht verloren, John Wayne spricht selbst, und die Zuschauer haben noch die Übersetzung dabei! Ja gut, aber manchmal spricht der Schauspieler viel und schnell, und es gibt nur zwei Zeilen für die Übersetzung. Wenn man die Sprache nicht versteht, wie kann man sicher sein, dass man alles mitkriegt? Bei den synchronisierten Filmen hat der Übersetzer mehr Platz für die Repliken, weil sie gesprochen werden. Aber dann werden die originalen Betonungen und Intonationen nicht gehört und falls bei der Synchronisation etwas verändert oder ausgelassen wird, kann man es nie wissen, weil man das Original nicht hört.

Zum Glück kann man heutzutage bei den DVDs und Streaming Medien selbst wählen, ob man einen Film mit Untertiteln oder Synchronisation schauen will. In dieser Arbeit werden die deutschen Übersetzungen der DVD-Version des finnischen Filmes *Helden des Polarkreises* analysiert. Die Übersetzungsstrategien der Untertitelung und Synchronisation werden verglichen und analysiert. Der Film hat eine starke, finnische Stimmung und präsentiert eine arktische Lebensweise und Kultur, die für Ausländer nicht bekannt sind. Viele Repliken enthalten finnische Redewendungen, kulturelle Merkmale und Kraftausdrücke, die keine direkte Übersetzung haben. Die Repliken definieren die Figuren des Filmes – wenn sich ihre verbalen Ausdrücke auf Deutsch verändern, wirken ihre Charaktere auch anders?

Diese Arbeit sucht Antworten auf die Frage, wie viel Inhalt bei den Filmübersetzungen verloren wird, wenn man einen finnischen Film auf Deutsch übersetzt. Dabei werden folgende Aspekte genauer betrachtet: 1) Wird viel wichtige Information ausgelassen, da nur begrenzter Platz für Untertitel zur Verfügung steht? 2) Wie werden kulturelle Merkmale, finnische Redewendungen und für die Deutschen fremde Gewohnheiten übersetzt – oder werden sie überhaupt übersetzt?

2. THEORIE

2.1. Audiovisuelle Übersetzung

2.1.1. Was ist audiovisuelles Übersetzen?

Die oft zitierte Forderung, eine Übersetzung muss *so wirken* wie das Original, ist beim Film zum Scheitern verurteilt, da es keine einheitliche Wirkung *eines* Films auf ein Publikum gibt, ebensowenig wie die Wirkung *eines* Buches auf *eine* Leserschaft. Das Betrachten eines Films ist ein höchst individuelles Erlebnis, das außerfilmischen Einflüssen wie etwa Alter, Bildung, soziale Stellung oder persönliche Erfahrungen des Zuschauers unterliegt. (Manhart, 1999:264)

Jüngst (2010:1) geht davon aus, dass unter *audiovisuellem Übersetzen* das Übersetzen von Medienformaten mit einem sichtbaren und einem hörbaren Teil verstanden wird. Das ursprüngliche Material verändert sich durch den Übersetzungsprozess und wird mit neuen Materialteilen kombiniert.

Unter dem Begriff audiovisuelles Übersetzen versteht man nicht nur Filmübersetzung, sondern eine breite Sortierung wie Fernsehserien, Dokumentationen, Reality-Shows, Videospiele oder Corporate-Videos (Díaz Cintas, 2009:5-6). Lehtonen (2007:31) ist der Meinung, dass Audiovisualität vor allem *übermitteltes* Bild und Ton ist und nicht Präsentation (*presentaatio*), sondern Wiederpräsentation (*representaatio*) umfasst. In dieser Arbeit wird der Begriff audiovisuelles Übersetzen im Sinne von Filmübersetzen verwendet.

Als *audiovisuellen Text* versteht man das, was man via zwei Kanäle, visuell und akustisch, empfängt, ohne die Synchronie der verbalen und nicht-verbalen Mitteilungen zu vergessen (Bartrina, 2004:157). Man kann davon ausgehen, dass beim audiovisuellen Übersetzen, die Tonspur des Filmmaterials als der Text verstanden wird (Jüngst, 2010:11). Wie Chaume (2013:291) betont, sind audiovisuelle Texte mehr als die zugehörigen Skripte, und viele semiotische Codes (*semiotic codes*) verbinden die Bedeutung des Textes miteinander, grenzen die Übersetzung ab und sollen vor der Übersetzung priorisiert werden.

2.1.2. Zwischen Sprachen und Kulturen

Language is an expression of culture and culture is expressed through language.
(Pettit, 2009:44)

Die kulturelle Repräsentation der Welt wird durch die Sprache und das Bild des audiovisuellen Textes eingerichtet und ein audiovisueller Übersetzer ist ein Medium zwischen kulturellen und linguistischen Systemen (Pettit, 2009:44). Kokkola (2007:203) behauptet, dass die Übersetzungen eine große Rolle für den Eindruck über Finnland spielen, weil die finnische Sprache und Kultur im Ausland recht unbekannt sind. Laut Díaz Cintas (2009:9) gibt es immer ein Risiko für eine Unvereinbarkeit zwischen der kulturellen Identität und der Weise, wie sie linguistisch in anderen Sprachen präsentiert wird.

Kokkola geht davon aus, dass die finnischen Filme stark mit der finnischen Kultur verbunden sind, aber die Zuschauer wissen vorher wenig über Finnland und beim Übersetzen muss man sich entscheiden, ob die finnischen Besonderheiten reduziert werden (Kokkola, 2007:204). Der Begriff Einbürgerung (*kotouttaminen*) gehört zu einer Übersetzungsstrategie, wo die fremden Aspekte des originalen Textes mit ähnlichen, kulturell bekannten Elementen der Zielsprache ersetzt werden. Bei der gegenteiligen Verfremdung (*vieraannuttaminen*), werden die fremden Aspekte aufgeworfen oder sogar betont (Kokkola, 2007:206). Es gibt viele kulturell gebundene Elemente, die in einem Film ohne Einbürgerung nicht verständlich übersetzt werden können, z.B. historische oder mythologische Hinweise der Nation (Kokkola, 2007:210).

Pettit (2009:45) führt folgende Strategien für das Übersetzen der kulturellen Elemente von Tomaszewicz (1993:223-227) auf:

- 1) Auslassung, womit man den ganzen kulturellen Bezug auslässt
- 2) Genaue Übersetzung
- 3) Übernahme, der Originalausdruck wird verwendet
- 4) Äquivalenz, die Bedeutung und Funktion der Übersetzung sind ähnlich
- 5) Anpassung, die Übersetzung ist kulturell angepasst an die Zielsprache
- 6) Ersetzung, der Ausdruck wird deiktisch ersetzt
- 7) Generalisieren oder neutralisieren des Originals
- 8) Erklärung, enthält oft eine erklärende Paraphase

In der audiovisuellen Übersetzung sind Kraftwörter und das Fluchen traditionell ein Problem (Fernández, 2009:225). Die synchronisierten Fluchwörter können unnatürlich wirken, weil sie zu den Lippenbewegungen passen sollen und die beste semantische Übersetzung nicht priorisiert wird. Die Sprache kann auch durch den Übersetzungsprozess gemildert werden, weil man Angst hat, dass die Kraftwörter zu dem Film einen offensiven Eindruck geben (Fernández, 2009:213-214). Bei den Untertiteln werden Kraftwörter oft ausgelassen, weil sie als geschriebene Wörter auf dem Schirm noch stärker wirken und der Zuschauer schon aufgrund der Mimik und Gestik des Sprechers versteht, was los ist (Vertanen, 2007:152-153). Auch Jüngst (2010:51-52) ist der Meinung, dass Schimpfwörter und ähnlich tabubelastete Sprachelemente oft nicht in die Untertitel übernommen werden, weil sie in der geschriebenen Form drastischer wirken.

Die Namen der Menschen werden im Prinzip nicht übersetzt, aber in der Literatur können Namen in der Zielsprache aus praktischen Motiven in einer neuen Form verändert werden (Sorvali, 2007:67-69).

2.2. Synchronisation

2.2.1. Definition der Synchronisation

Dubbing involves replacing the original soundtrack containing the actors' dialogue with a target language recording that reproduces the original message, ensuring that the target language sounds and the actors' lip movements are synchronised [sic], in such a way that target viewers are led to believe that the actors on screen are actually speaking their language. (Díaz Cintas, 2009:4-5)

Die ersetzte Tonspur des synchronisierten Filmes trachtet so nah wie möglich Timing, Wortlaut und Lippenbewegung des originalen Dialogs zu befolgen (Baker & Hochel, 1998:74-75). Es scheint, als ob der synchronisierte Film in der Zielsprache gedreht worden wäre (Jüngst, 2010:2). Müller (2014:6-7) teilt die Synchronität in drei Haupttypen: 1) *Phonetische Synchronität*, bzw. qualitative Lippensynchronität, dabei wird die Übersetzung zu den artikulatorischen Bewegungen der Person auf dem Schirm adaptiert. 2) *Isochronische Synchronität*, bzw. quantitative Lippensynchronität, die den Anfang und das Ende eines verbalen Ausdrucks bezeichnet durch die zeitliche Übereinstimmung zwischen Ton und Bild. 3) *Kinetische Synchronität*, bzw. Gestensynchronität, hierbei werden die verbalen Äußerungen mit der Gestik

übereinstimmt. Die drei Haupttypen treffen nur zu, wenn die Darsteller im Bild sind. Nach Herbst (1994:29) besteht bei den Stellen, wo der Sprecher nicht im Bild ist (sog. off-passagen) oder nur von hinten zu sehen ist, erheblich mehr Spielraum für die Übersetzung.

2.2.2. Arbeitsablauf des Synchronisationsübersetzens

Die Arbeit eines Synchronisationsübersetzers unterscheidet sich von Auftraggeber zu Auftraggeber erheblich und der Übersetzer hat nicht viel Einfluss auf das Endergebnis (Jüngst, 2010:64). Übersetzer werden meistens nur bei der sog. Rohübersetzung eingesetzt, bei der nur auf die Formulierings- und Bedeutungsgenauigkeit und nicht auf Lippensynchronität konzentriert wird (Jüngst, 2010:65). Die Rohübersetzung wird durch den Dialogbuchautor / Synchronbuchautor / Synchronregisseur (können auch identisch sein) zum Synchronbuch weiterverarbeitet, dabei wird der Text an die Lippenbewegungen des Darstellers in eine sprechbare Form angepasst, obwohl der Synchrontext in der Praxis (im Synchronstudio beim Einsprechen) noch verändert werden kann (Jüngst, 2010:68).

2.3. Untertitelung

2.3.1. Was sind Untertitel?

Als *Untertitel* bezeichnet man die gekürzte Übersetzung eines Filmdialoges, die synchron mit dem entsprechenden Teil des Originalen auf dem Bildschirm bzw. auf der Leinwand zu sehen ist. (Hurt & Wilder, 1999:261)

Untertitel kann man linguistisch in zwei Kategorien teilen: *intralingual subtitling*, d.h. Untertitelung innerhalb derselben Sprache, und *interlingual subtitling*, wenn es um zwei Sprachen geht (Gottlieb, 1998:247). Tuominen (2012:25-26) geht davon aus, dass Untertitel eher ein Teil des AV-Textes als nur Wörter auf dem Schirm sind, und man kann sie nicht wie eine sichere Übersetzung des originalen Textes sehen. Georgakopoulou (2009:21) ist der Meinung, dass *interlingual subtitling* als Übersetzung keine Ersetzung für den originalen Ausgangstext ist, sondern die beiden synchronisch in der originalen Version aufgelegt sind.

Untertitel stellen eine spezielle Herausforderung für den Übersetzungsprozess dar, denn die technischen Forderungen des Filmes, bzw. Platz, Zeit und Darstellung, müssen

beachtet werden. Vertanen (2007:150-151) hebt hervor, dass die Information des Untertitels an sich unvollständig ist, und sie wird verständlich nur, wenn der Zuschauer versteht, zu wem die Repliken gehören, und wenn er genug Zeit hat, die zu lesen. Er geht auch davon aus, dass bei den Untertiteln, wie bei allen Übersetzungen, man so treu wie möglich gegenüber dem originalen Text bleiben sollte, obwohl der Übersetzer der Untertitel oft radikale Entscheidungen treffen muss, um die Repliken in ein- oder zweizeilige Texte anzupassen. Auch Tuominen (2012:27) ist der Meinung, dass „*the subtitles are a peculiar text type that depends on the context*“, und werden nicht selbstständig verstanden, ohne das zugehörige AV-Produkt. Der Charakter des Untertitels ist besonders, weil er gesprochenen Text in die geschriebene Form umsetzt.

2.3.2. Formale Aspekte

Traditionell können Untertitel eine oder zwei Zeilen mit 35 bis 39 Zeichen auf einer Zeile haben und werden an den Unterteil des Schirmes gestellt (Díaz Cintas, 2013:274-274). Gut gemachte Untertitel sind schnell zu lesen und einfach zu verstehen, und dafür gibt es Regeln, Untertitelkonventionen, die sowohl auf Forschungsergebnissen über Lesetempo und Funktion des Gedächtnisses als auch auf den Erfahrungen der Fachleute, basieren. (Jääskeläinen, 2007:120). Die Zuschauer brauchen 5-6 Sekunden einen ganzen, zweizeiligen Untertitel zu lesen, ohne die ergänzenden Bilder und Töne zu verlieren (Tveit, 2005:4).

Vertanen (2007:154-155) stellt einige Normen zur Untertitelung fest: 1) Jeder Untertitel sollte eine sinnvolle Einheit sein. Wenn eine lange Replik nicht in nur einen Untertitel passt, sollte sie in logischen, eindeutigen Ganzheiten in mehrere Untertitel geteilt werden. Als Zeichen für die Kontinuität der Replik, kommt ein Bindestrich am Ende des Untertitels. 2) Am besten teilt man die Repliken von verschiedenen Sprechern auf eigene Zeilen. 3) Der Untertitel sollte das Bild nicht stören, z.B. auf eine Nahaufnahme des Gesichtes gehört keine zweizeilige Untertitelung.

Der begrenzte Raum und die zeitlichen Anforderungen des Dialoges führen zu Auslassungen bei dem übersetzten Text, entweder total oder teilweise (Díaz Cintas, 2013:277). Laut Georgakopoulou (2009:26) sind alle Elemente, die die Handlung weiterbringen, unersetzbar und können nicht ausgelassen werden, aber es gibt auch linguistische Elemente, die ausgelassen werden, sogar wenn es zeitlich oder räumlich nicht nötig ist. Ausgelassen werden oft Wiederholung, appellativische Namen,

international bekannte Wörter (z.B. *yes, ok*), Ausrufe (z.B. *oh, ah, wow*), falsche Anfänge, oder für die Handlung bedeutungslose Füllwörter und Phrasen.

Vertanen (2007:152-153) geht davon aus, dass auch die Namen und Titel der schon vorgestellten Menschen, wie auch das Adjektivattribut, Uhrzeiten und Ortsnamen, die für die Handlung unnötig sind, ausgelassen werden können.

2.4. Untertitel vs. Synchronisation

Seit den 1930er Jahren wird Europa beim Filmübersetzen geografisch und sprachräumlich in Untertitel- und Synchronisationsländer geteilt, wo die größeren Länder Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien die Synchronisierung bevorzugen und die kleineren Länder, wie die skandinavischen Länder und die Niederlande, das Untertiteln anwenden (Tveit, 2005:11). Deutschland ist ein typisches Synchronisationsland, wo fast alle Kino- und Fernsehfilme synchronisiert werden (Jüngst, 2010:4).

Synchronisierung kann 5-10-mal teurer als Untertitelung sein (Tveit, 2009:94), und ein Film braucht vierzig oder mehr in den Kinos laufende Kopien, damit sich eine Synchronisierung lohnt (Jüngst, 2010:4).

Müller (2014:11) sieht als Nachteile der Synchronisation, dass man die Authentizität des Originals verliert und dass die Texte wegen der Lippsynchronität oft stark bearbeitet werden. Auf der anderen Seite wird bei der Synchronisation nicht die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die Untertitel gestört und es kann der Eindruck erzeugt werden, dass es nicht um eine Übersetzung geht. Jüngst (2010:62) hebt hervor, dass früher die vulgär eingestuft Elemente in den Synchronfassungen leicht verändert wurden, aber auch heute werden Filme und Fernsehserien verändert oder gekürzt. Laut Tveit (2009:95) ist das größte Problem der Synchronisation das Verlieren der originalen Stimmen, weil die Stimme der Figur die ganze Person charakterisiert. Auf der anderen Seite ist die Synchronisation eine bessere Option bei Filmen, die ein sehr schnelles Sprechtempo haben, schnell geschnitten sind oder an Kinder gerichtet sind (Tveit, 2009:96).

Als Nachteile der Untertitelung wird gesehen, dass man Information verliert, weil man die Nuancen der gesprochenen Sprache nicht kurz, schriftlich ausdrücken kann (Tveit, 2009:86). Der Text auf dem Bild kann auch die visuelle Information stören (Tveit, 2009:90). Auch die Konzentration des Zuschauers muss zwischen dem Bild und dem Text geteilt werden und dadurch verliert die Untertitelung die Wirkung des Originals (Müller,

2014:11-12). Als Vorteile hat die Untertitelung eine pädagogische Funktion, weil die Englischkenntnisse in den Untertitelländern sehr hoch sind (Tveit, 2009:93).

Es gibt immer wieder Diskussionen in Deutschland, ob man für die Verbesserung der Englischkenntnisse die Untertitelung statt Synchronisation fordern sollte, aber in Deutschland ist die Synchronisationsindustrie sehr groß und es gibt kein Interesse für Veränderungen (Jüngst, 2010:4-5). Am Ende liegt die Entscheidung beim Zuschauer – in den Synchronisationsländern werden die synchronisierten Filme bevorzugt und in den Untertitelländern will man untertitelte Filme schauen (Baker & Hochel, 1998:75).

3. MATERIAL UND METHODE DER UNTERSUCHUNG

3.1. Der Film *Helden des Polarkreises*

Der finnische Film des Regisseurs Dome Karukoski und des Produzenten Alekski Brady, *Helden des Polarkreises* (Originaltitel *Napapiirin Sankarit*) hatte Premiere in Finnland am 15.10.2010 und war im selben Jahr der erfolgreichste Film in finnischen Kinos (Hautamäki & Kemppainen, 2011:21). Im Jahr 2011 wurde der Film mit mehreren Filmpreisen ausgezeichnet, z.B. gewann er drei Jussi-Preise (der nationale Filmpreis Finnlands) für den besten Film, beste Regie und bestes Drehbuch; in Frankreich bei dem Filmfestival *Festival international du film de comédie de l'Alpe d'Huez* gewann er den Hauptpreis und in den USA den Preis für den besten Film bei dem Filmfestival *Philadelphia CineFest* (KAVI). Die Premiere in den deutschen Kinos war am 12.1.2012 und der Film erschien auf DVD mit einer deutschen Tonspur und Untertitelung am 12.4.2012 (Pandastorm Pictures).

Helden des Polarkreises ist eine Roadmovie-Komödie, deren Geschehen in einer dunklen Winternacht in Lappland spielt. Der Protagonist, der arbeitslose Janne (Jussi Vatanen), muss bis zum nächsten Morgen eine Digibox nach Hause bringen, sonst wird seine Lebenspartnerin Inari (Pamela Tola) ihn verlassen. Das Problem ist, dass alle Geschäfte schon geschlossen sind und Janne kein Geld hat. Mit seinen Kumpeln Rähä (Timo Lavikainen) und Kapu (Jasper Pääkkönen) fährt Janne durch die Nacht und kämpft für seine Liebe und Selbstachtung. Die vorliegende Arbeit analysiert die deutsche DVD-Version des Filmes von Pandastorm Pictures.

3.2. Methode

Diese Analyse behandelt die ersten zwanzig Minuten des Filmes und bestimmte Repliken wurden exemplarisch ausgewählt, um Übersetzungsstrategien zu verdeutlichen. Für die Analyse wurde der Film mehrere Mal mit der finnischen und deutschen Tonspur und mit der deutschen Untertitelung angeschaut. Das Original auf Finnisch hat viele Repliken mit typischen, finnischen Redewendungen, die nicht direkt in andere Sprachen übersetzbar sind. Manche Figuren verwenden das Kraftwort *Vittu* in der normalen Rede, ohne zu schimpfen, was kreative Übersetzungslösungen verlangt. Als man die finnische Tonspur

mit den deutschen Untertiteln und der deutschen Tonspur verglichen hat, konnte man bemerken, dass die Namen der Personen und Orte, wie auch mehrere, typische finnische Begriffe, bei der Untertitelung und Synchronisierung in verschiedenen Arten verändert oder ausgelassen wurden. Als Beispiele für diese beobachteten Phänomene wurden Repliken exemplarisch gesammelt und im nächsten Kapitel auf der Basis des Theorie-Kapitels analysiert.

Die als Beispiel ausgewählten Repliken (die original finnischen, die untertitelten deutschen (UT) und die synchronisierten deutschen (S)), wurden beim Zuschauen für den Vergleich in einer Tabellen gesammelt und nach ihrem Inhalt in drei Kategorien geteilt: 1) Kulturelle Merkmale, 2) Eigen-, Spitz- und Ortsnamen, 3) Kraftworte. Die gewählten Kategorien behandeln Phänomene, die am häufigsten im Film vorkommen. Alle Repliken, die ausgewählt wurden, haben beim Übersetzen ihre genaue, originale Bedeutung verloren. Die Entscheidungen des Übersetzers werden in der Analyse auf der Basis der Theorie betrachtet. Die Figuren des Filmes sprechen Finnisch mit lappländischem Dialekt und in den deutschen Fassungen wird Umgangssprache verwendet, aber dieses Thema wird in dieser Arbeit nicht behandelt. Diese Analyse konzentriert sich auf den Inhalt der Repliken und die technischen Aspekte, wie Lippsynchronisation, Länge oder Dauer der Untertitel werden nicht behandelt.

4. ANALYSE

Dieses Kapitel behandelt die Entscheidungen der Übersetzer des Filmes durch die Analyse exemplarisch ausgewählter Repliken. Die Beispiele wurden für den Vergleich in einer Tabellen gesammelt, wo das Original zuoberst ist und die deutschen Fassungen darunter – die Untertitel (UT) auf der linken Seite und die Synchronisation (S) auf der rechten Seite. Die ausgelassenen Teile der Repliken sind unterstrichen und die veränderten Teile sind fett gedruckt.

4.1. Kulturelle Besonderheiten

Die Übersetzungslösungen der kulturellen Besonderheiten des Filmes werden in diesem Kapitel analysiert. Die Handlung des Filmes findet im Winter, im arktischen Lappland statt und die Hauptfiguren sind arme, arbeitslose Dreißigjährige, die wenig oder gar kein Geld haben. Sie sprechen über gewöhnlichen Tätigkeiten und verwenden ganz allgemeine Redewendungen, die jeder in Finnland kennt, die aber sehr stark mit der finnischen Kultur verbunden sind und bei den Übersetzungen entweder verändert oder ausgelassen wurden.

4.1.1. Auslassungen

In den Dialogen des Filmes wird über typische, finnische Tätigkeiten gesprochen, die schwer auf Deutsch übersetzbar sind. In beiden Fassungen, UT und S, ist die Lösung Auslassung gewesen (vgl. Pettit, S. 5 dieser Arbeit).

Beispiel 1a ist vom Anfang des Filmes, wo Inari auf Janne böse ist, weil er keine Digibox gekauft hat. Sie zählt alle Hausarbeiten auf, die sie Janne nicht gebeten hat zu machen. In der finnischen Replik wird zuletzt Schneeräumen genannt, aber es wird in beiden deutschen Fassungen ausgelassen.

<i>Mie en pyytäny sinua siivoamahaan, mie en pyytäny sinua tiskaamaan, <u>en kollaamahaan lunta.</u></i>	
UT: Ich habe dich weder gebeten die Wohnung zu putzen noch das Geschirr abzuwaschen.	S: Ich hab dich nicht darum gebeten die Wohnung aufzuräumen, oder das Geschirr abzuwaschen.

Beispiel 1a.

Im Beispiel 1b geht die Szene weiter. Inari will, dass Janne sofort eine Digibox kauft. Janne hat kein Geld, und sein typischer, finnischer Vorschlag, mit leeren Flaschen zu bezahlen, wird ausgelassen.

<i>Millä mie ees sen maksasin? Tyhjillä pulloilla, niinkö?</i>	
UT: Woher soll ich das Geld nehmen?	S: Und wie soll ich bezahlen? Ich hab überhaupt kein Geld.

Beispiel 1b.

Einerseits ist bei den beiden Beispielen sehr deutlich zu sehen, dass die Bedeutung des Inhalts sich kaum verändert, obwohl ein großer Teil der Replik ausgelassen wurde. Andererseits enthält die Tatsache in der ersten Replik, dass Inari Schneeräumen muss, obwohl es traditionell als Arbeit des Mannes gesehen wird, Information über den Charakter Jannes. Er arbeitet nicht, macht keine Hausarbeit und macht nicht einmal das Schneeräumen. Aber wenn es nicht genug Platz und Zeit gibt, werden solche Kleinigkeiten ausgelassen, weil die Handlung auch ohne sie weitergeht (vgl. Georkapoulou, S. 8 dieser Arbeit).

4.1.2. Änderungen

Einige kulturellen Redewendungen in den Repliken wurden in dem Film ebenfalls verändert. Beispiel 2a ist aus Kapus Monolog, der die erste Szene des Filmes ist. Hier sind die Lösungen für *kelohonka* bei UT und S unterschiedlich gewählt: bei der UT wird eine Erklärung verwendet und bei der S wird es generalisiert mit dem Wort Baum (Pettit, vgl. S.5 dieser Arbeit).

<i>Mie tehin mejän kylän kulmilla kohoavasta kelohongasta.</i>	
UT: Ich machte eine über eine tote Kiefer , die in der Nähe unseres Dorfes stand.	S: Ich schrieb etwas über den Baum , der in der Nähe unseres Dorfes einsam auf einem Hügel stand.

Beispiel 2a.

Das Beispiel 2b ist eine Replik Rähäs, womit er Janne gegen Inari unterstützt und erklärt, wie er ein schlechtes Gerät in Hatunens Geschäft gekauft hatte. Die wörtliche Übersetzung für die finnische Redewendung *ei siitä Erkkikään ymmärrä mitään* würde auf Deutsch keine Bedeutung haben und wird hier in beiden Fassungen generalisiert (Pettit, vgl. S.5 dieser Arbeit).

<i>Ei niistä napeista ymmärtänyh Erkkikään mithään.</i>	
UT: Haben nie herausgefunden, wie all die Knöpfe funktionieren .	S: Und haben nicht mal rausgefunden, wie die Knöpfe daran funktionieren .

Beispiel 2b.

Bevor die Jungs ihre Fahrt antreten, versucht Janne die Digibox seiner Eltern auszuleihen und als Kapu das sieht, kommentiert er ironisch Jannes Handlung (Beispiel 2c). Obwohl die Redewendung *olla selkärankainen* auf Deutsch die gleiche Bedeutung (nämlich „Rückgrat haben“) hat, ist sie in den deutschen Fassungen verändert. Damit verliert die synchronisierte Replik eigentlich ein wenig ihre Absicht – Kapu meint nicht, dass Jannes Tat schlau ist, sondern ehrlos. Bei der S ist die Replik auch länger geworden, aber es ist hier möglich, weil der Darsteller, Kapu, nicht im Bild ist (vgl. S. 7 dieser Arbeit).

<i>Justhiinsa, justhiinsa. Hieno homma. Selekärankanen mies.</i>	
UT: Verstehe. Ein Mann mit Prinzipien.	S: Verstehe, verstehe. Janne ist eben nicht auf den Kopf gefallen.

Beispiel 2c.

4.2. Namen

4.2.1. Spitz- und Beinamen

Von den vier Hauptfiguren wurden nur die Namen von Janne und Inari nicht verändert. Kapu blieb Kapu bei der UT, aber bei der S ist der Name Kanne geworden. Rähänen wird auf Finnisch meistens Rähä genannt, die UT behielt Rähänen und in der S hört es sich an wie Raihanen, aber es kann sein, dass die Schauspieler Probleme mit der Aussprache haben.

Das Fahrzeug der Jungs, mit dem sie im Norden Finnlands die ganze Nacht herumfahren, ist ein gelber Ford Sierra mit schwarzen Streifen auf den Seiten. Es hat das Nummernschild TIS-51, also kann man sagen, dass dieses Auto *Tissi* heißt. Die UT übersetzt das Nummernschild „wir fliegen“, und in der S wird es gar nicht übersetzt. Die Lösung, „wir fliegen“, passt vielleicht gut für das Thema des Filmes, aber für die Kennzeichnung des Autos ist sie problematisch. Das Auto gehört nämlich Rähä, und schon von Anfang an ist es klar, dass er eine Obsession für Busen hat, und das Nummernschild des Autos mit dem Wort *tissi* eine starke Charakterisierung Rähäs ist. Vielleicht hat der Übersetzer versucht, das Wort zu erklären, (vgl. S. 5 dieser Arbeit), aber die gewählte Erklärung passt nicht.

Eine wichtige Nebenperson des Filmes ist Inaris Ex-Freund Mikko, den Janne pikku-Mikko nennt, weil er klein ist. In den deutschen Fassungen ist sein Name Mickey, und der Beiname pikku-Mikko ist bei der S Klein-Mickey und bei der UT Little Mickey geworden. Mickey ist ein Spitzname für Michael, was ein Äquivalent zum finnischen Namen Mikko ist.

Wenn Janne mit seinen Freunden über Mikko redet, nennt er ihn *tappi* – ein gewöhnlicher Beinamen in Finnland für kleine Menschen. Im Beispiel 3a sieht man, wie die Übersetzungen das Wort verändern und es an die deutsche Kultur adaptieren (vgl. S. 5 dieser Arbeit).

<i>Tapilta?</i>	
UT: Von der Schmeißfliege?	S: Von dem Zwerg?

Beispiel 3a.

Das Beispiel 3b ist ganz vom Anfang des Filmes, wo Inari dem schlafenden Janne Geld für die Digibox gibt. Janne schläft weiter und um seine Aufmerksamkeit zu bekommen, ruft sie ihn auf Finnisch *Vompatti*. Man kann auch sehen, dass die Replik der S auf Deutsch viel länger geworden ist. In der ganzen Szene wird das Gesicht von Inari nicht gezeigt, und es gibt die Möglichkeit, bei der S viel längere Replik zu verwenden (vgl. S. 7 dieser Arbeit).

<i>Kuulikko sie? Vompatti!</i>	
UT: Hörst du mich überhaupt, mein Großer?	S: Hei, hörst du mir überhaupt zu? Du kannst doch nicht hier den ganzen Tag rumliegen. Faultier!

Beispiel 3b.

4.2.2. Ortsnamen

Ortsnamen, die für die Handlung nicht von Bedeutung sind, können ausgelassen werden (vgl. S. 8 dieser Arbeit). Als das Auto unterwegs stehen bleibt, will Janne Benzin von Mikko ausleihen. Er erzählt auf Finnisch, dass Mikkos neues Haus in der Nähe, in *Joukonmutka*, ist. Diese genaue Information ist für den Zuschauer nicht nötig und ist mit „da hinten“ ersetzt. (Beispiel 4a).

<i>Se rakentaa tuohon Joukonmutkahan.</i>	
UT: Er baut sich da hinten sein neues Haus.	S: Er baut sich da hinten n´ neues Haus.

Beispiel 4a.

Am Anfang, in Kapus Monolog, wird über Espoo gesprochen (Beispiel 4b). Obwohl Espoo in Finnland eine große Stadt ist, ist sie für Ausländer unbekannt und wird in dem Film nur Süden genannt. Die Replik hat auch einen Übersetzungsfehler in beiden Fassungen, weil das Wort *emäntä* zu Freundin geworden ist. Kapu erzählt über einen Mann, der sich tötet, weil er seine Arbeit und Frau verloren hat. *Emäntä* bedeutet meistens Ehefrau, kann auch Partnerin sein, aber hier in dem Kontext würde Frau besser passen.

<i>Kallen työpaikka oli vasta muuttanu Kiinaan ja emäntä Espooseen.</i>	
UT: Sein Job war nach China verlegt worden, seine Freundin war nach Süden gezogen.	S: Sein Arbeitsplatz war nach China verlegt worden und seine Freundin nach Süden gezogen.

Beispiel 4b.

4.3. Kraftwörter

In diesem Unterkapitel werden die Übersetzungslösungen der Fluchwörter analysiert. Die finnische Sprache hat vielfältige Kraftausdrücke, die man auch in der Umgangssprache häufig verwendet und das kann problematisch für das Übersetzen werden. Erstens ist es schwer, die passenden Wörter zu finden und zweitens muss der Übersetzer sich entscheiden, wieviel er kulturell adaptieren und Fluchwörter auslassen wird, weil sie in geschriebener Form einen stärkeren Eindruck haben (vgl. S. 6 & 9 dieser Arbeit).

4.3.1. *Vittu*

Das Wort *vittu* hat mehrere Benutzungsarten im Finnischen, weil es für Fluchen, als Adverb, Adjektiv oder als Füllwort verwendet wird, obwohl die direkte Übersetzung Fotze wäre.

Im Beispiel 5a ist Inari böse auf Janne und verwendet *vittu* als ein aggressives Füllwort, das in den beiden Fassungen nicht übersetzt wird. Die Bedeutung verändert sich nicht und von der Mimik und Gestik kann der Zuschauer verstehen, dass Inari sauer ist.

<i>Mä olen laittanu ruokaa, mä olen laittanu itteni, <u>vittu</u>, kynttilöitä.</i>	
UT: Ich habe auch noch gekocht und die Kerzen angezündet.	S: Und ich habe für uns gekocht, ich habe ein paar Kerzen für uns angezündet.

Beispiel 5a.

Das nächste Beispiel 5b ist eine Replik von Kapu, er glaubt nicht, dass Mikko Janne sehen will. Er verwendet *vittu* als Adverb, das gleichzeitig verstärkt und einen negativen Ton zur Replik gibt. *Vittu* wird nicht übersetzt und die Replik verliert ein wenig ihre Wirkung, weil damit Information über die Beziehung zwischen Janne und Mikko verloren geht. In dieser Replik nennt Kapu Mikko *tappi* (vgl. Beispiel 3a), das auch nicht übersetzt wird, obwohl es Information zu Kapus Meinung über Mikko enthält.

<i>Se tappi varmaa lainaaki sulle ihan vittun mielellään.</i>	
UT: Ich bin sicher, dass er sich sehr freuen wird.	S: Na, der wird sich ja riesig freuen dich zu sehen.

Beispiel 5b.

Im Beispiel 5c wird *vittu* als normales Schimpfwort verwendet. Janne will die Digibox von seinen Eltern ausborgen, aber Rähä fragt, was er sagen wird, wenn er sie zurückbringen muss. Das Wort wird wieder bei der UT nicht übersetzt, aber bei der S ist es mit dem Wort oder synchronisiert und es sieht so aus, als ob er schnell etwas erwägen würde.

<i>En mie tiiä. Vittu. Sanon, että hajosi.</i>	
UT: Ich werde ihr sagen, dass sie kaputt ist.	S: Dass sie kaputt ist... oder dass ich sie verwenden musste.

Beispiel 5c.

4.3.2. Vulgäre Beinamen

Wie schon in den Beispielen 3a und 3b wurde vorgeführt, dass die Figuren verschiedene Beinamen verwenden, wenn sie über jemanden oder zu jemanden sprechen. In den folgenden Beispielen wird demonstriert, wie die vulgären Beinamen übersetzt wurden.

Im Beispiel 6a spricht Janne mit dem Elektrogerätehändler Hatunen, der keinen Rabatt geben will. Er nennt ihn *mulkku* und es wird bei der UT Schwein, und bei der S Vollmuschi übersetzt. Schwein ist eine neutrale Lösung, die Bedeutung ist kaum verändert und das Wort wirkt nicht stärker in geschriebener Form (vgl. S. 6 dieser Arbeit). Bei der S wird die Beleidigung sogar stärker als im Original, weil man von der synchronisierten Replik versteht, dass Janne Hatunen auch als unmännlich bezeichnet.

<i>Hatunen, älä nyt ole tommonen mulukku.</i>	
UT: Mann, Hatunen, sei kein Schwein .	S: Hatunen, jetzt sei keine Vollmuschi .

Beispiel 6a.

Die Szene geht weiter und Janne schreit dem sich entfernenden Hatunen nach (Beispiel 6b). Die zwei sind alte Jagdkumpel und zum Schluss schimpft er über Hatunens Jagdfähigkeit. In der UT wird das generalisiert (vgl. S. 5 dieser Arbeit) und in der S wird die Replik sogar länger. Das ist möglich, weil es dunkel ist, Janne steht weit entfernt und man kann seine Lippenbewegungen nicht gut sehen. Die längere, synchronisierte Replik an dieser Stelle ist erklärend, verfremdend (vgl. S. 5 dieser Arbeit) und auch nützlich, weil es um Elchschießen geht, das typisch finnisch ist.

<i>Hatunen, sinä olet paska ampuja!</i>	
UT: Hatunen, du bist ein verdammter Mistkerl!	S: Hatunen, du blöder Arsch! Triffst nicht mal ein' Elch!

Beispiel 6b.

Über Hatunen wird wieder im Beispiel 6c gesprochen. Janne erzählt Inari, dass man von Hatunen nichts kaufen soll, weil er viel zu teuer ist. Hier wird wieder *mulukku* verwendet, aber beide Übersetzungen sind charakteristisch und beschreiben den behaupteten Charakter Hatunens gut. Auf der anderen Seite kann man denken, dass dieses Wort Jannes Merkmal ist, weil er es immer wieder verwendet.

<i>Ei siltä mulukulta kannata ostaa mittään.</i>	
UT: Man sollte bei dem Dickschädel nicht alles kaufen.	S: Bei dem Wucherer sollte man nichts kaufen.

Beispiel 6c.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Ein Übersetzer muss immer Kreativität haben, um passende Übersetzungslösungen zu finden, aber ein Filmübersetzer hat dazu noch technische Begrenzungen, die man nicht ignorieren kann. Die Analyse des Filmes zeigt, dass die Handlung und die Repliken verständlich bleiben, obwohl Wörter und Redewendungen ausgelassen oder verändert wurden. Was man in mehreren Fällen verloren hat, sind die kleinen Nuancen, die Charakter zu den Figuren geben. Der Drehbuchautor hat die Figuren geschaffen und es gibt einen Grund, warum sie so sprechen, wie sie sprechen. Wenn man die Wörter verändern muss, bleibt es immer noch dieselbe Figur? Man kann fast sagen, dass die Filmübersetzung nicht eine Übersetzung, sondern eine neue Version des Filmes ist.

Natürlich besteht eine Replik nicht nur aus Wörtern, sondern auch aus Intonation, Artikulation, Tonfall wie auch Mimik und Gestik. Beim Untertitel hat man keine Mittel sie in eine schriftliche Form zu übertragen und man muss hoffen, dass die Untertitel zusammen mit dem Bild und dem Originalton die Bedeutung erklären können. Bei der Synchronisation hat der Schauspieler Möglichkeiten mit seinen Äußerungen die Nuancen der Replik auszudrücken, wenn er sie selbst richtig versteht. In dem Film *Helden des Polarkreises* verändern sich die Charaktere der Figuren ein wenig: Jannes Wahl der Fluchwörter oder die Redewendungen, die Rähä verwendet, geben ihnen besondere Charakterisierungen, die bei den Übersetzungen für die Synchronisation verloren gehen. In einigen Übersetzungslösungen wurden die Wörter mit deutschen Äquivalenten ersetzt, in einigen erklärt und in einigen einfach ausgelassen. Auf der anderen Seite sind die kleinen Nuancen kulturelle Merkmale, die ein nicht-finnischer Zuschauer kaum verstehen wird und so sind sie unnötig zu übersetzen.

Diese Arbeit analysiert nur die ersten zwanzig Minuten des Filmes, aber es wäre interessant, den ganzen Film zu analysieren und zu sehen, was für andere Übersetzungslösungen man finden kann. Auch eine quantitative Analyse wäre interessant und dadurch könnte man auch sehen, wie häufig welche Übersetzungsstrategien verwendet werden.

Ein anderes Thema für eine weitere Forschung wäre die Rezeption der Zuschauer, die die Sprache nicht kennen, zu untersuchen. Was für einen Eindruck bekommen sie von den Figuren, wie verstehen sie die einzelnen Repliken, verändert sich der Charakter des Filmes und bleibt der Humor des Filmes auf Deutsch bestehen?

LITERATUR

Primärliteratur

DVD *Helden des Polarkreises. Napapiirin Sankarit*. Helsinki Filmi Oy 2010. Deutscher Verleiher: Pandastorm Pictures

Sekundärliteratur

Baker, Mona / Hochel, Braño 1998: „*Dubbing*“. In: Baker, Mona (Hg.): Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Routledge, London. S. 74-76.

Bartrina, Francesca 2004: „*The challenge of research in audiovisual translation*“. In: Orero, Pilar (Hg.): Topics in Audiovisual Translation. John Benjamins B.V., Amsterdam. S. 157-168.

Chaume, Frederic 2013: „*Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing*“. In: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca (Hg.): The Routledge Handbook of Translation Studies. Routledge, New York. S. 288-302.

Díaz Cintas, Jorge 2009: „*Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential*“. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.): New Trends in Audiovisual Translation. Multilingual Matters, Bristol. S. 1-18.

Díaz Cintas, Jorge 2013: „*Subtitling. Theory, practice and research*“. In: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca (Hg.): The Routledge Handbook of Translation Studies. Routledge, New York. S. 273-278.

Fernández Fernández, Mariá Jesús 2009: „*Translation of Swearing in the Dubbing of the Film South Park into Spanish*“. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.): New Trends in Audiovisual Translation. Multilingual Matters, Bristol. S. 210-225.

Georgakopoulou, Panayota 2009: „*Subtitling for the DVD Industry*“. In: Díaz Cintas, Jorge / Anderman, Gunilla (Hg.): Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen. Palgrave Macmillan, Basingstoke / New York. S. 21-35.

Gottlieb, Henrik 1998: „*Subtitling*“. In: Baker, Mona (Hg.): Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Routledge, London. S. 245-248.

Hautamäki, Reetta / Kempainen, Petri (Hg.) 2011: „*Elokuvavuosi 2010. Facts and Figures*“. Suomen elokuvasäätiö/Finnish Film Foundation.

https://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvavuosi_2010_Facts_Figures.pdf Letzter Zugriff am 18.1.2020

Herbst, Thomas 1994: „*Die Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*“. Niemeyer, Tübingen.

Hurt, Christina / Wilder, Brigitte 1999: „*Untertitelung/Übertitelung*“. In: Snell-Hornby Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.): *Handbuch Translation*. Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen. S. 261-263.

Jüngst, Heike, E. 2010: „*Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*“. Narr Verlag, Tübingen.

Jääskeläinen, Riitta 2007: „*Av-kääntämisen tutkimus ja tutkimustarpeet Suomessa*“. In: Oittinen, Riitta / Tuominen, Tiina (Hg.): *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampereen Yliopistopaino Oy. S. 116-130.

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI).

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_1491851 Letzter Zugriff am 18.1.2020

Kokkola, Sari 2007: „*Elokuvan kääntäminen kulttuurikuvien luojana*“. In: Oittinen, Riitta / Tuominen, Tiina (Hg.): *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampereen Yliopistopaino Oy. S. 202-221.

Lehtonen, Mikko 2007: „*Ruumis, kieli ja toiminta – Ajatuksia audiovisuaalisten tekstien multimodaalisuudesta*“. In: Oittinen, Riitta / Tuominen, Tiina (Hg.): *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampereen Yliopistopaino Oy. S. 30-43.

Manhart, Sibylle 1999: „*Synchronisation (Synchronisierung)*“. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hg.): *Handbuch Translation*. Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, Tübingen. S. 264-266.

Müller, Lisa 2014: „*Die Synchronisation von Filmen. Der Internationale Vergleich von Übersetzungsverfahren*“. Diplomica Verlag, Hamburg.

Pandastorm Pictures.

<https://web.archive.org/web/20120215164905/http://www.pandastorm.com:80/detail/leden-des-polarkreises/7510.htm> Letzter Zugriff am 18.1.2020

Pettit, Zoë 2009: „*Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing*“. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.): *New Trends in Audiovisual Translation. Multilingual Matters*, Bristol. S. 44-57.

Sorvali, Irma 2007: „*Nimen nimi ja sen käännös*“. In: Sorvali, Irma (Hg.): *XV Kääntämisentutkimuksen päivät Oulussa 12.12.2006*. Oulun Yliopisto, Oulu. S. 61-76.

Tomaszkiewicz, Teresa 1993: „*Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*“. Adam Mickiewicz University Press, Poznan.

Tuominen, Tiina 2012: „*The Art of Accidental Reading and Incidental Listening: An empirical study on the viewing of subtitled films*“. Tampere University Press, Tampere.

Tveit, Jan-Emil 2005: „*Translating for Television: Handbook in screen translation*“. JK Publising, Bergen.

Tveit, Jan-Emil 2009: „*Dubbing vs. Subtitling*“. In: Díaz Cintas, Jorge / Anderman, Gunilla (Hg.): *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Palgrave Macmillan, Basingstoke / New York. S. 85-96.

Vertanen, Esko 2007: „*Ruututeksti tiedon ja tunteiden tulkkina*“. In: Oittinen, Riitta / Tuominen, Tiina (Hg.): *Olellaisen äärellä. Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampereen Yliopistopaino Oy. S. 149-170.