universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Untertitelung als translatorische Handlung: Praxisfeld Untertitelung in der österreichischen Filmbranche

Verfasserin

Mag. phil. Mandana Taban

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 324
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Dr.-Studium der Philosophie Übersetzerausbildung (Stzw) UniStG
Betreuerin	Em. o. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Für meine Eltern

Every film is a foreign film
foreign to some audience somewhere...
(Egoyan & Balfour 2004: 21)

0 Vorwort

Die ursprüngliche Anregung für diese Arbeit, wenn auch mit einem anderen Schwerpunkt, entstand im Rahmen eines von Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby geleiteten und vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) finanzierten Forschungsprojekts mit dem Titel *Literaturübersetzen als Multimediale Kommunikation*, das aus fünf Teilprojekten bestand. Im von mir betreuten Teilprojekt befasste ich mich mit dem Aufbau und der Repräsentation von nationalen, kulturellen und sozialen Identitäten in Filmen (am Beispiel von iranischen Filmen). In der Zwischenzeit wurde das Projekt abgeschlossen und die Ergebnisse wurden auf einigen nationalen und internationalen Tagungen und Konferenzen präsentiert. Die logische Fortsetzung war die Entstehung einer Dissertation, wobei sich der Schwerpunkt aufgrund meiner persönlichen Entwicklung bzw. beruflichen Erfahrungen verlagerte und nun in der vorliegenden Arbeit vorgelegt wird. In der ersten, theoretisch angelegten Hälfte soll ein wissenschaftliches Fundament aufgebaut werden, das die Perspektive der (kritischen) Reflexion über die eigene Praxis im zweiten, empirischen Teil bestimmen soll. Das Fundament setzt sich aus translationswissenschaftlichen Ansätzen mit besonderem Augenmerk auf die audiovisuelle Translation und dem medienanalytischen Ansatz der Cultural Studies zusammen. Auf dieses Fundament aufbauend soll das Praxisfeld der Untertitler/-innen im Kontext der österreichischen Filmbranche beleuchtet und analysiert werden.

Es sei hier noch angemerkt, dass meine akademische und professionelle Sozialisation und Einbettung in Österreich bzw. Westeuropa die Perspektive dieser Arbeit bestimmt. Somit sind Aussagen über kulturelle, technologische und ökonomische Entwicklungen in Zusammenhang mit audiovisuellen Produktionen vor diesem Hintergrund zu verstehen und sollten nicht als eine eurozentristische Sichtweise ausgelegt werden.

Die Metapher einer Reise wird oft und gern für die Beschreibung der Erfahrung von Abenteuer, Gefahr, Entdecken neuer Erkenntnisse über die Welt und sich selbst und Überschreitung von Grenzen bemüht. Eine Dissertation zu verfassen hat von all dem etwas in sich. Es handelt sich um eine lange, spannende und von Höhen und Tiefen gezeichnete Reise, auf der uns viele Menschen begegnen, die uns inspirieren und motivieren, begleiten und unterstützen. Auch ich hatte viele Reisegefährten/-innen – einige begleiteten mich die ganze Strecke, andere waren für ein kurzes oder längeres Teilstück dabei. Jede einzelne dieser Personen hat mich auf ihre eigene Art beeinflusst und geprägt. Die Person, die mich ermutigt und es mir ermöglicht hat, diese Reise überhaupt anzutreten, ist Em. o. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby, der mein besonderer Dank gilt – auch für ihre engagierte Betreuung, das große Vertrauen und vor allem auch für die Geduld, denn ich ging auf dieser Reise einige Umwege. Dass ich mich von diesen Umwegen, die manchmal wie Irrwege wirkten, dennoch nicht entmutigen ließ, verdanke ich auch Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke. Ich danke ihr für die konstruktive Kritik und hilfreichen Anregungen. Sie beide waren und sind mir in meiner beruflichen Entwicklung als Translatorin und Translationswissenschaftlerin Lehrerinnen, Mentorinnen und Vorbilder.

Ganz herzlich möchte ich mich bei meinen Interviewpartnern/-innen bedanken, die mir nicht nur ihre wertvolle Zeit, sondern auch ihr Vertrauen geschenkt haben und für sehr interessante, aufschlussreiche Gespräche zur Verfügung standen: Christine Dollhofer, Michaela Englert, Gabriele Flossmann, Jessica Hausner, Senad Hergić, Christoph Huber, Dominik Kamalzadeh, Gabriele Kranzelbinder, Nina Kusturica, Klaus Lintschinger, Andreas Prochaska, Gabriella Reisinger, Regina Schlagnitweit, Roland Teichmann, Andreas Thim, Claudia Walkensteiner-Preschl und Monika Willi.

Mein Dank gilt auch weiteren Reisegefährten/-innen für ihre Motivation, Unterstützung, Ratschläge, Kritik und Inspiration: Gerhard Budin, Jorge Díaz-Cintas, Michaela Englert, Anne Garber, Eva Gebetsroither, Harald Karl, Kristijan Nikolić und Jan Pedersen.

Ganz besonders möchte ich mich bei Alice Leal für das Gegenlesen, die Anregungen und die spannenden Gespräche bedanken, sowie auch bei Barbara Maya-Zieger für ihre Freundschaft sowie unentwegte Hilfe, unter anderem bei der Transkription der Interviews und bei der Korrektur. Herzlichen Dank auch an Ingrid Ulreich für das gründliche Lektorat. Sollten sich da und dort doch Tippfehler u.ä. finden, liegt es an meiner Unachtsamkeit.

Mein tiefster Dank gilt meiner Familie: meinen Eltern für ihr unerschütterliches Vertrauen, ihre liebevolle Fürsorge und unermüdliche Motivation, meinem Bruder für seine bedingungslose Unterstützung, und, last but not least, meinem Mann, Andreas, der mich mit seiner Liebe immer wieder aufgefangen, mit seinem Humor aufgebaut und mit seinem Vertrauen gestärkt hat.

Mandana Taban

Wien, im März 2015

Untertitelung als translatorische Handlung:
Praxisfeld Untertitelung in der österreichischen Filmbranche

0 Vorwort 5

Liste der Abkürzungen 12

1 Einleitung 13

2 Translationswissenschaftliche Grundlagen 21

2.1 Die Reiß'sche Texttypologie 23
2.1.1 Die vier Texttypen 26
2.1.2 Eine umstrittene These 27
2.2 Skopostheorie & der funktionale Ansatz 30
2.2.1 Die situative Einbettung 31
2.2.2 Ein Paradigmenwechsel 32
2.2.3 Funktionsgleichheit vs. Funktionsänderung 33
2.2.4 Exkurs: *scenes & frames* 35
2.2.5 Die funktionale Translation & Loyalität 37
2.3 Translatorisches Handeln 42
2.3.1 Handlung-in-Situation 45
2.3.2 Botschaftsträger 46
2.3.3 Botschaftsträger-in-Situation 48
2.3.4 Die Rolle der Translatoren/Translatorinnen 49
2.3.5 Professionalisierung 50
2.3.6 Exkurs 54
2.4 Kapitelzusammenfassung 55

3 Audiovisuelle Translation 59

3.1 Verortung der AVT 60
3.1.1 Multimedia 60
3.1.2 Text 62
3.2 Forschungsansätze im Bereich der AVT 64
3.2.1 Der deskriptive Ansatz 66
3.2.2 Lefeveres Konzept der Patronage 70
3.3 Praxisfeld AVT 75
3.3.1 AVT im Wandel der Zeit 79
3.4 Typen von AV-Translation und AV-Texten 83
3.5 Sprachtransfer beim Film – ein Problem? 88
3.6 Untertitelung 90
3.6.1 Von der (Un-)Sichtbarkeit 93
3.6.2 Praxisfeld Untertitelung 100
3.6.3 Untertitelung als ökonomischer Faktor 105
3.6.4 Untertitelung in Europa 109
3.6.5 Untertitelung in Österreich 111
3.6.6 Ausbildung 113
3.7 Kapitelzusammenfassung 117

4 Cultural Studies 121

4.1 Eine kurze Geschichte der CS 122
4.2 Cultural Studies & Translation 128
4.3 Einige Begriffsdefinitionen 132
4.3.1 Populärkultur 135
4.4 Media Studies 139
4.4.1 Exkurs: Global Media 143
4.5 Media Studies & Audiovisuelle Translation 145
4.6 Das *Encoding/decoding*-Modell 149
4.6.1 *Preferred reading* vs. Polysemie 151
4.6.2 Ein umstrittenes Modell 155
4.6.3 Translationswissenschaft & das *Encoding/decoding*-Modell 156
4.6.4 Untertitelungspraxis & das *Encoding/decoding*-Modell 160
4.7 Media Studies & Patronage 162
4.8 Kapitelzusammenfassung 168

5 Untertitelungspraxis in der österreichischen Filmbranche – Eine empirische Studie 171

5.1 Methodik 171
5.2 Untersuchungsplan & Fragestellung 175
5.2.1 Hypothesenbildung 177
5.3 Untersuchungsverfahren 178
5.3.1 Interviewpartner/-innen 179
5.3.2 Fragenkatalog 187
5.3.3 Datenerhebung & Materialaufbereitung 191
5.4 Auswertung 193
5.4.1 Analyseverfahren: Zusammenfassung 196
5.4.2 Verallgemeinerung der Ergebnisse 198
5.5 Zusammenfassung & Analyse der Interviews 199
5.5.1 Akzeptanz einer translatorischen Handlung 199
5.5.1.1 Untertitel – Ein notwendiges Übel 199
5.5.1.2 Österreich ist kein Untertitelungsland 202
5.5.1.3 Gewohnheiten des Publikums 204
5.5.1.4 Zusammenfassung 207
5.5.2 Sichtbarkeit eines Berufsbildes 210
5.5.2.1 Das Berufsbild: Kann man davon leben? 210
5.5.2.2 Untertitelung – Eine Experten-/Expertinnenhandlung? 213
5.5.2.3 Und die Qualität? 215
5.5.2.4 (Un-)Sichtbare Experten/Expertinnen 217
5.5.2.5 Zusammenfassung 220
5.5.3 Externe Faktoren 222
5.5.3.1 Der Bedarf 222
5.5.3.2 Die Finanzierung 226
5.5.3.3 Untertitel als Erfolgsfaktor? 227
5.5.3.4 Europas Mehrsprachigkeit – Fluch oder Segen? 231
5.5.3.5 Digitalisierung – Fluch oder Segen? 233
5.5.3.6 Zusammenfassung 238
5.5.4 Weitere Aspekte 239
5.5.4.1 Untertitler/-innen als Filmteammitglied 239
5.5.4.2 (Die englische) Sprache im Film 240
5.5.4.3 Förderungen & Patronage 242
5.5.4.4 Digitalisierung 244

6 Conclusio & Ausblick 247

7 Bibliografie **257**

7.1 Bücher 257
7.2 Nachschlagwerke 272
7.3 Webseiten 272

Anhang I **275**

Fragenkatalog 275

Anhang II **277**

Transkription der Interviews 277
Interview: Claudia Walkensteiner-Preschl 278
Interview: Gabriella Reisinger 282
Interview: Jessica Hausner 289
Interview: Andreas Prochaska 293
Interview: Gabriele Kranzelbinder 301
Interview: Nina Kusturica 307
Interview: Klaus Lintschinger 320
Interview: Roland Teichmann 328
Interview: Monika Willi 339
Interview: Andreas Thim 346
Interview: Michaela Englert 351
Interview: Gabriele Flossmann 357
Interview: Dominik Kamalzadeh 363
Interview: Christine Dollhofer 369
Interview: Senad Hergić 376
Interview: Regina Schlagnitweit, Christoph Huber 383

Curriculum Vitae **393**

Abstrakt **395**

Abstract **396**

Abbildungen

Abbildung 1: Vier (eigenständige) Texttypen nach Katharina Reiß 29
Abbildung 2: Der vierte Texttyp überlagert die drei Grundtypen 29

Tabellen

Tabelle 1: Die übersetzungsrelevante Texttypologie nach Katharina Reiß 28
Tabelle 2: Österreichische Filme im Ausland 112
Tabelle 3: Interviewpartner/-innen 180
Tabelle 4: Von Vorab-Hypothesen zu Hauptfragestellungen 195

Liste der Abkürzungen

AT	Ausgangstext
AV	audiovisuell
AVT	audiovisuelle Translation
CS	Cultural Studies
DCP	Digital Cinema Package
DTS	Descriptive Translation Studies
ÖFI	Österreichisches Filminstitut
OmU	Originalfassung mit Untertiteln
UT	Untertitel, Untertitelung
ZT	Zieltext

> In an age when no film is complete
> until it crosses the frontier of language,
> it is the translator who has the last word.
> Global cinema is the translator's cinema.
> (Nornes 2007: 243)

1 Einleitung

Der Gegenstand dieser Arbeit ist das Praxisfeld der interlingualen Filmuntertitelung als translatorische Handlung in Österreich. Da Filmuntertitelung im Kontext der Populärkultur zu verorten ist, wird auch der medienanalytische Ansatz der Cultural Studies für diese Untersuchung herangezogen. Die Filmuntertitelung wird in der Translationswissenschaft der relativ jungen Disziplin der audiovisuellen Translation (AVT) zugeordnet. Heute umfasst die AVT über zehn – manche Wissenschaftler/-innen definieren bis zu fünfzehn – Teilbereiche. Es gibt bereits europaweit zahlreiche Universitätslehrgänge[1] sowie nationale und internationale Berufsverbände[2] und es finden regelmäßig Tagungen und Konferenzen[3] zu diesem Thema statt. Es ist auch inzwischen eine allgemein be- und anerkannte Tatsache, dass audiovisuelle Medien und Inhalte durch ihre Omnipräsenz eine stets zunehmende Bedeutung in unserem Alltags-, Berufs- und Privatleben erlangt haben. Aus diesem Grund ist das wachsende Interesse an dieser Disziplin leicht nachvollziehbar. Als Praxisfeld für Translatoren/Translatorinnen und Wissenschaftler/-innen[4] handelt es sich bei dieser Disziplin um ein komplexes Gefüge[5], das von verschiedenen Faktoren und unterschiedlichen Akteuren/-innen beeinflusst wird. Das Ziel der vorliegenden Arbeit kann im Sinne von Jorge Díaz Cintas (2004[a]) wie folgt zusammengefasst werden:

---

[1] Um nur einige wenige Bespiele zu nennen: University College London, Universitat Autonoma de Barcelona und Università di Bologna bieten MA-Studiengänge in AVT an.

[2] Wie etwa ESIST – European Association for Studies in Screen Translation, SUBTLE – The Subtitlers' Association, dänische, finnische, italienische, kroatische, niederländische, norwegische und polnische Berufsverbände sowie unabhängige Interessenvertretungen wie das Untertitelforum mit Sitz in Berlin. Für eine ausführliche Liste siehe auch www.esist.org.

[3] Wie etwa *Languages and the Media* und *Media for All*, die alternierend alle zwei Jahre stattfinden und sich ausschließlich mit Themen der audiovisuellen Translation auseinandersetzen.

[4] Zur Sichtbarmachung der Gleichstellung der Geschlechter wird im Rahmen dieser Arbeit im Vokabular und in der Orthografie eine gendergerechte Sprache eingesetzt. Dort, wo ausschließlich maskuline oder feminine Formulierungen verwendet werden, ist dies so beabsichtigt bzw. in direkten Zitaten von den jeweiligen Autoren/-innen so formuliert.

[5] „Gefüge" ist im Rahmen dieser Arbeit im Sinne von Justa Holz-Mänttäri als ein offenes, dynamisches System zu verstehen (vgl. Holz-Mäntärri 1984: 29 ff.).

> [A] symbiosis that accommodates theory, practise and teaching. It is of little benefit to us or our society to shut ourselves away in an ivory tower and draw up theories with no empirical base, to produce a practical work that has no theoretical base, or to teach processes that have nothing to do with the reality of the workplace and have no solid theory behind them. (Díaz Cintas 2004[a])

Die derzeitige Tendenz der Forschung im Bereich der AVT ist auf der Mikroebene die Auseinandersetzung mit linguistischen Fragestellungen. Seit der Jahrtausendwende rückten auch Aspekte der barrierefreien Mediennutzung zunehmend in den Mittelpunkt der Analysen und Forschung, wobei hier der Schwerpunkt mehrheitlich auf der Rezeptionsforschung liegt. Auf einer Makroebene stellt die Auseinandersetzung mit Qualitätsfragen und ideologischen Problemstellungen neben der Rezeptionsforschung (nicht nur im Bereich der barrierefreien Mediennutzung, sondern allgemein im Bereich der AVT) die Perspektive der Forschung dar. Luis Pérez-Gonzáles stellt ebenfalls diese Entwicklung in seinem Buch über Theorien der audiovisuellen Translation fest:

> Attempts to gain a better understanding of the role of ideology and power differentials as casual constraints in dubbing and subtitling provide the impetus behind a growing body of scholarship in the field of audiovisual translation. Drawing on theories from neighbouring disciplines […], these studies conceptualize translations as the product of the interplay between dominant and subaltern socio-political forces that shape the production and reception of audiovisual content. Research on the ideological dimension of audiovisual translation has clustered around three main themes: (self-)censorship, gender and sociolinguistic variation. (Pérez-González 2014: 130)

Untersuchungen auf der Makroebene zu Produktionsbedingungen im politischen und ökonomischen Kontext vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und technologischer Entwicklungen werden selten behandelt, und wenn doch, dann geht es in erster Linie um technologische Innovationen (wie etwa das Sumat Projekt, ein EU-finanziertes Projekt zur Förderung von maschineller Übersetzung bei der Untertitelung, http://www.sumat-project.eu). Das Ziel dieser Arbeit ist es daher, nach der Verortung der Untertitelung als eine translatorische Experten-/Expertinnenhandlung im Kontext der Translationswissenschaft unter Zuhilfenahme der medienwissenschaftlichen Ansätze der Cultural Studies einen analytischen und kritischen Blick auf die Produktionsbedingungen in diesem Bereich zu werfen und die Sichtbarkeit einer beruflichen Praxis zu untersuchen.

Dazu sollen zunächst die translationswissenschaftlichen Grundlagen für die theoretische Auseinandersetzung mit audiovisueller Translation im Allgemeinen und Filmuntertitelung im Speziellen vorgestellt und analysiert werden. In der Folge soll Filmuntertitelung als ein Teilbereich der audiovisuellen Translation verortet und das Praxisfeld systematisch dargestellt werden, wobei u.a. auch die Frage der Ausbildung von angehenden Untertitlern/-innen erörtert werden soll. Der engen Verbindung der AVT mit der Populärkultur wird Rechnung getragen und die Analyse mit Ansätzen der Cultural Studies vervollständigt. Im letzten, empirisch angelegten Teil der Arbeit soll die wissenschaftliche Analyse mit Erkenntnissen über die Realität des Alltags im Praxisfeld Untertitelung in Österreich untermauert werden.

Nach diesem ersten, einleitenden Kapitel, in dem Gegenstand, Methodik und Zielsetzung der vorliegenden Arbeit dargelegt werden, sollen im zweiten Kapitel die translationswissenschaftlichen Ansätze und Theorien, die das Fundament dieser Arbeit bilden, vorgestellt und abgehandelt werden. Zunächst wird die Reiß'sche Texttypologie analysiert, da sie einerseits eine der ersten wissenschaftlichen Abhandlungen war, die „audio-mediale" Texte ins Zentrum des wissenschaftlichen Diskurses rückte, und andererseits einen großen Einfluss auf die Entwicklung des funktionalen Ansatzes der Translationstheorie hatte. Von dieser Texttypologie ausgehend sollen also die Skopostheorie und der funktionale Ansatz diskutiert werden. Die Skopostheorie als eine allgemeine Theorie der Translation mit einem funktionsorientierten Ansatz ist der Ausgangspunkt der Ausführungen zu Translation im audiovisuellen Bereich.

Untertitelung wird im Rahmen dieser Arbeit als zielgerichtetes translatorisches Handeln betrachtet und somit wird das Modell vom translatorischen Handeln von Justa Holz-Mänttäri ebenfalls diskutiert. Holz-Mänttäri betrachtet Translation als eine Experten-/Expertinnenhandlung im Rahmen eines komplexen Handlungsgefüges, in dem diese aufgrund ihrer Expertise weitgehende Entscheidungen in Bezug auf die Herstellung des Botschaftsträgers für fremden Bedarf treffen.

Gemeinsam mit der Skopostheorie, die Hans J. Vermeer als Teiltheorie des translatorischen Handelns bezeichnet hat (vgl. Vermeer 1989: 13), eignet sich dieses Modell aufgrund seines funktions- und zielorientierten Ansatzes besonders gut für Analysen audiovisueller Translation (vgl. Risku 1999: 107 ff.).

Im dritten Kapitel wird der Bereich der Audiovisuellen Translation (AVT) als wissenschaftliche und berufliche Domäne kurz umrissen, wobei die für die vorliegende Arbeit relevanten Aspekte detailliert besprochen werden. Dank der (zunehmenden) Präsenz audiovisueller Medien besteht ein wachsender Bedarf an audiovisuellen Inhalten und Produkten, und mit dem regen Austausch an audiovisuellen Inhalten über sprachliche Grenzen hinweg, der nicht zuletzt den technologischen Entwicklungen zu verdanken ist, wächst auch der Bedarf an Übersetzungen, die sowohl als Prozess (das Übersetzen) als auch als Produkt (das Translat) sehr vielfältig und unterschiedlich sein können. Einer der drei wichtigsten Teilbereiche der AVT ist neben Synchronisation und Voice-over die Untertitelung. In diesem Kapitel wird die Untertitelung als eine Methode des Sprachtransfers[6] in Film und Fernsehen vorgestellt und ihr Stellenwert im deutschsprachigen Raum, in dem Synchronisation die vorherrschende Methode ist, diskutiert. Einige Einblicke in die Praxis und Ausführungen zur Ausbildung in diesem Bereich sollen das Bild vervollständigen. Im Rahmen dieser Arbeit wird der Begriff Film, wenn nicht explizit anders deklariert, als Synonym für den narrativen Spielfilm verwendet. Filmübersetzung in diesem Kontext wird im Sinne von Dirk Delabastita verstanden:

[6] Der Begriff „Sprachtransfer“ soll hier nicht implizieren, dass Übersetzen als eine rein linguistische Umcodierung verstanden wird, aber das primäre Werkzeug der Translatoren/-innen ist nun mal die Sprache (vgl. Snell-Hornby 1997: 283) als Teil einer Kultur und gleichzeitig die Manifestation dieser Kultur. Darüber hinaus sind audiovisuelle Texte multisemiotische, äußerst komplexe und vielschichtige Botschaftsträger. Bei der Untertitelung wird im Normalfall nur der verbal-sprachliche Teil (ob in gesprochener oder geschriebener Form) mit einer Übersetzung ergänzt. Die anderen semiotischen Codes bleiben in der Regel unverändert, auch wenn sie in die Translation einbezogen werden und darauf Einfluss haben. Daher ist „Sprachtransfer“ im Kontext dieser Arbeit als die Übersetzung der verbalen Manifestation aller implizit und explizit im Ausgangstext enthaltenen (Teil-)Informationen zu verstehen. Und Sprache soll im Sinne des auf Ferdinand de Saussures Semiotik aufbauenden Strukturalismus verstanden sein (Fietz 1998[3]).

> I will take “film translation” to stand for the **whole** set of operations – that is to say, including certain operations on the level of non-verbal signs – that accompany and make possible the transfer of a film from a source culture A into a target culture B. (Delabastita 1989: 195, Hervorhebung i. O.[7])

Sollte eine bestimmte Art der Filmübersetzung gemeint sein, so wird diese explizit genannt. In diesem Sinne bezieht sich Untertitelung bzw. Untertitel im Rahmen dieser Arbeit, wenn nicht explizit hervorgehoben, ausschließlich auf die interlinguale Untertitelung eines Spielfilms.

Im folgenden, vierten Kapitel soll der medienanalytische Ansatz aus der Sicht der Cultural Studies (CS) vorgestellt werden. Als ein Projekt, das „an der Schnittstelle von Disziplinen, Kulturen, Wissenschaft und Politik“ operiert (Göttlich et al. 2001: 8) und durch eine theoretische Offenheit charakterisiert ist, eignen sich die CS besonders gut als Basis für die Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit. Es geht nicht so sehr darum, die Untertitelung als eine translatorische Handlung anhand von Ansätzen der CS zu erklären, sondern vielmehr darum, die Möglichkeit einer Symbiose zu suchen und mit Ansätzen der CS die Perspektive dieser Studie zu erweitern. Cultural Studies als eine Praxis, in deren Zentrum das kritische Lesen „von sinnstiftenden kulturellen Praktiken“ steht (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 49), sollen ergänzt werden durch die Integration von Fragen der translatorischen Handlung, ohne die zahlreiche „kulturelle Praktiken“ nicht möglich wären. Daraus könnte eine neue Formation der CS hervorgehen, die die Auseinandersetzung mit politischen und ökonomischen Fragestellungen stärker in die translationswissenschaftliche Debatte integrieren könnte. In Übereinstimmung mit Lawrence Grossberg werden CS als eine Praxis betrachtet,

> [that] does seek to give a better understanding of where “we” are so “we” can get somewhere else, hopefully somewhere better, leaving open the question of what is better and how one decides, as well as the question of who “we” are. (Grossberg 1994: 254)

[7] Im Rahmen dieser Arbeit werden Hervorhebungen mit Fettdruck gekennzeichnet. Im Sinne einer einheitlichen Optik und besseren Lesbarkeit werden auch Hervorhebungen in direkten Zitaten ausschließlich durch Fettdruck gekennzeichnet.

Die medienanalytische Ausrichtung der CS, wie sie Andreas Hepp in seinem Buch *Cultural Studies und Medienanalyse* behandelt, eignet sich besonders gut für die analytische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten der AVT:

> Im Mittelpunkt der Darstellung stehen in jedem Fall die „elektronischen Medien" (Fernsehen, Radio, Kino, Internet), weniger die Printmedien, nicht zuletzt weil es erstgenannte sind, die in den Medienanalysen der Cultural Studies vor allem Beachtung finden. (Hepp 1999: 22)

Cultural Studies, so wie auch die Translationswissenschaft und im konkreten Fall die Forschung im Bereich der AVT, befassen sich nicht nur mit kulturellen bzw. translatorischen Praktiken, sondern auch mit den jeweiligen Produkten. Auch in der audiovisuellen Translation geht es in erster Linie um Inhalte, die mittels elektronischer Medien ihr Zielpublikum erreichen. Wobei nicht nur Inhalte im Mittelpunkt der Analyse stehen, sondern auch der Kontext, in dem sie entstehen und rezipiert werden. Das heißt, es wird nicht nur der Film auf seine Handlung bzw. die Untertitelung als Übersetzung analysiert, sondern auch die Herstellungs- und Produktionsbedingungen vom Drehbuch bis zum fertigen Film bzw. die Erstellung der Untertitel, von der Auftragserteilung bis zur untertitelten Fassung des Films. Darüber hinaus werden in den CS auch der Vertrieb, die Rezeption und die Bedingungen, unter denen Medieninhalte rezipiert werden, mit berücksichtigt.

In diesem Sinne sollen im fünften, empirisch angelegten Kapitel die Erkenntnisse aus den drei zuvor behandelten Bereichen (Translationswissenschaft, audiovisuelle Translation und Cultural Studies) mit Aussagen aus der Praxis untermauert werden. In einer qualitativ angelegten Studie soll anhand von offenen Interviews mit Experten/Expertinnen aus der österreichischen Medien- und Filmbranche das Praxisfeld, in dem Untertitler/-innen tätig sind, umrissen werden. Dabei sollen verschiedene Aspekte, die sich im theoretischen Teil herauskristallisiert haben, angesprochen und in der Folge analysiert werden. Zudem werden relevante Themen, die sich erst im Rahmen der Gespräche ergeben, aufgegriffen und ebenfalls einer Analyse unterzogen.

Das Ziel ist eine „Bewusstmachung des komplexen Handlungsrahmens“ (Dizdar 1999: 106), in dem sich Untertitler/-innen bewegen. Ein präskriptiver Ansatz wird hier verfolgt, um etwa in der AVT-Didaktik angehenden Translatoren/Translatorinnen im Bereich der AVT bewusst zu machen, welche Faktoren ihr translatorisches Handeln beeinflussen und welche Möglichkeiten und etwaige Grenzen ihnen dadurch gesetzt sind. Darüber hinaus soll diese Arbeit veranschaulichen, wie essenziell Theorie für die Praxis ist und umgekehrt, wie stark Praxis die Theorie bestimmt (vgl. Kaiser-Cooke 2003: 29). Es wird in dieser Arbeit in Zustimmung mit Lawrence Grossberg et al. von der Prämisse ausgegangen, dass (audiovisuelle) Medien und – wie im Rahmen dieser Arbeit aufgezeigt werden soll – auch die audiovisuellen Medienprodukte nur in Verbindung mit ihrem jeweiligen Kontext begriffen werden können, und zwar dem institutionellen, ökonomischen, gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Kontext. Dabei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass Medien selbst aktiv daran beteiligt sind, ihren eigenen Kontext zu erschaffen, während sie gleichzeitig Produkt dieses Kontexts sind (vgl. Grossberg et al. 2006[2]: xxii). In dieser Arbeit geht es zwar nicht darum, den Kontext zu erfassen, in dem audiovisuelle Medien(-produkte) entstehen bzw. den sie erschaffen, jedoch sehr wohl um die Erforschung und Darstellung des institutionellen, ökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexts der translatorischen Handlung in Zusammenhang mit audiovisuellen Medienprodukten.

Die Arbeit soll aber auch ein allgemeines Bewusstsein für die wichtige Rolle schaffen, die Translatoren/Translatorinnen bzw. Untertitler/-innen in der Produktion, Vermarktung und Ermöglichung der sprachübergreifenden Rezeption von audiovisuellen Produkten spielen. Somit kann die vorliegende Arbeit einerseits als eine reflexive Analyse der AVT im Kontext der Translationswissenschaft, als ein Beitrag zur kritischen Debatte der Berufspraxis und der Selbst-/Fremdwahrnehmung der Translatoren/Translatorinnen betrachtet werden, andererseits auch als eine Bestandsaufnahme und Darstellung des professionellen Umfelds, in dem Untertitler/-innen mit ihrer translatorischen Handlung verankert sind.

> Ziel einer Theorie des Übersetzens müsste es sein,
> nicht nur den Übersetzungsvorgang zu reflektieren,
> sondern auch dem Übersetzer einen Bezugsrahmen zu geben,
> der letzten Endes zur besseren Übersetzung führt.
> (Snell-Hornby 1994[2]: 12)

2 Translationswissenschaftliche Grundlagen

In diesem Kapitel sollen jene translationswissenschaftlichen Theorien vorgestellt werden, die die wissenschaftliche Einbettung dieser Arbeit darstellen. Translationswissenschaft wird hier im Sinne von Mary Snell-Hornby verwendet:

> […] **Translationswissenschaft** is a discipline that covers both translation and interpreting, in theory, practice, training and research, and it includes all aspects of specialized translation (LSP) and some aspects of terminology, audiovisual and literary translation as well as conference interpreting, media interpreting, court and dialogue interpreting – all of this being independent of the languages involved […]. And of course it interacts as an interdiscipline with the other fields concerned (law, sociology, psychology and so forth). (Althoff & Leal & Snell-Hornby, 2011: 370)

Zunächst soll die Reiß'sche Texttypologie analysiert werden, da sie einerseits eine der ersten wissenschaftlichen Abhandlungen war, die „audio-mediale" Texte ins Zentrum des wissenschaftlichen Diskurses rückte, und andererseits einen großen Einfluss auf die Entwicklung des funktionalen Ansatzes der Translationstheorie hatte. Von dieser Texttypologie ausgehend sollen also die Skopostheorie und der funktionale Ansatz diskutiert werden. Der funktionale Ansatz ist nicht zuletzt aufgrund des weitgefassten Textbegriffs für die Diskussion von audiovisueller Translation im Rahmen der vorliegenden Arbeit relevant.

Im Fall von audiovisuellen Texten kann der Dialog (ob geschrieben als Dialogbuch oder gesprochen) erst im Zusammenspiel mit dem Bild, der Musik, den Geräuschen und den weiteren nonverbalen Elementen als ein kohärenter Text betrachtet werden. Jedenfalls besteht der Text in diesem Sinne nicht nur aus verbal-sprachlichen Teilen, die in schriftlicher Form vorliegen. Es sei hier hervorgehoben, dass im Kontext dieser Arbeit Sprache als ein Element der je-

weiligen Kultur[8] betrachtet wird, als das Denk- und Kommunikationsmittel dieser Kultur. Und dass Kultur und Sprache in Raum und Zeit existieren (vgl. Reiß & Vermeer 1991^2: 26 ff.), also in einem bestimmten situativen Kontext eingebettet sind. Der logische Schluss ist somit, dass bei der Translation „die kulturelle Problematik die sprachliche mit umgreift und dass es begründete Funktionsänderungen des Zieltextes gegenüber dem Ausgangstext gibt“ (Reiß & Vermeer 1991^2: 45)[9].

Die Tatsache, dass es im Translationsprozess um Texten-im-Verbund geht, wird von Justa Holz-Mänttäri in der Formulierung ihrer Theorie zum translatorischen Handeln erörtert. Ihre Theorie verhält sich zum von Reiß & Vermeer entwickelten funktionalen Ansatz komplementär und versucht durch die „analytische Beschreibung der Tätigkeit des Translators [...] die Faktoren greifbar zu machen, die sein Handeln steuern“ (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 162). Zum Abschluss der Auseinandersetzung mit den translationswissenschaftlichen Grundlagen in diesem Kapitel soll Holz-Mänttäris Theorie zum translatorischen Handeln als Ausgangspunkt für die weitere Diskussion erörtert und analysiert werden.

---

[8] Kultur sei an dieser Stelle vorerst nach Göhrings Definition (in Anlehnung an Goodenough, 1964) als all das zu verstehen, was man wissen, verstehen, können und empfinden muss, um verschiedene Situationen wie „Einheimische“ wahrzunehmen und sich erwartungskonform (oder auch nicht) zu verhalten (vgl. Göhring 1980). Dieser stark in der Soziologie verankerte Kulturbegriff greift allerdings im Sinne der Cultural Studies zu kurz, wo Kultur als ein Prozess der Bedeutungsbildung verstanden wird, als ein Ort der konfliktären Begegnungen (s. 4.3, S. 132). Dabei geht es um „die widersprüchlichen und sich kontinuierlich vollziehenden sozialen Prozesse von kultureller Produktion, Zirkulation und Konsum“ (Ang 1999: 318). Im Kontext der Translationswissenschaft hat Vermeer den Kulturbegriff weiter aufgefächert:

> Kulturen sind [...] keine objektiven Realitäten, sie werden in ihrer Gesamtheit (als „Parakulturen“) und in ihren Dia- und Idiostücken je anders wahrnehmbar. Damit werden Fremdheit und Gleichheit (bzw. Ähnlichkeit) zwischen Kulturen ebenfalls je anders angesehen, je nachdem, wer sie wahrnimmt – wahrzunehmen glaubt. (Vermeer 1990^2: 29)

[9] Für eine bessere Leserlichkeit und auch Lesbarkeit wurde die Rechtschreibung der im Rahmen dieser Arbeit zitierten deutschsprachigen Werke an die neue deutsche Rechtschreibung angepasst.

2.1 Die Reiß'sche Texttypologie

Die Reiß'sche Texttypologie wurde im Rahmen der (deutschsprachigen) Translationswissenschaft bereits ausführlich diskutiert, analysiert, aufgearbeitet und auch kritisiert, wie hier in der Folge dargestellt werden soll. Dennoch erscheint es im Kontext dieser Arbeit sinnvoll, die Texttypologie noch einmal aufzugreifen, zumal ihre Bedeutung im Zusammenhang mit audiovisueller Translation selten diskutiert und analysiert wird[10] (s. auch 3.1, S. 60; 3.1.1, S. 60; 3.1.2, S. 62).

Es hat bereits vor Katharina Reiß des Öfteren den Versuch gegeben, verschiedene Texttypen zu identifizieren und zu klassifizieren. Schon Schleiermacher unterschied zwischen literarischen und pragmatischen Texten bzw. Übersetzungen (Schleiermacher 1838: 97-100). Diese grundlegende Dichotomie blieb über die Jahrhunderte mehr oder weniger unberührt und war die Grundlage der folgenden Klassifizierungen. Es folgten mehrere Versuche, eine Textdifferenzierung im Hinblick auf den Übersetzungsprozess vorzunehmen, da stets (an)erkannt wurde, dass dies für die jeweilige Übersetzungsmethode ausschlaggebend ist. Reiß liefert eine detaillierte Analyse dieser Ansätze und bezieht sich vor allem auf die Arbeiten von Andrej V. Fedorov, Elsa Tabernig de Pucciarelli, Francisco Ayala, Otto Kade, Rudolf W. Jumpelt, J. B. Casagrande und Georges Mounin (vgl. Reiß 1982[4]: 25 ff.). Otto Kade etwa stellte in seiner Dissertationsschrift vier unterschiedliche Textgattungen fest, die er anhand von Inhalt, Zweck und Form des jeweiligen Textes definierte. Wenige Jahre später schlug Georges Mounin eine noch differenziertere Klassifizierung von Texten in sieben Gruppen vor (vgl. Reiß 1982[4]: 28 ff.).

Interessant anzumerken ist vielleicht, dass Georges Mounin einer der ersten Übersetzungswissenschaftler war, der sich explizit mit Filmübersetzungen als eine eigene Gruppe befasst hat. In einem Versuch, verschiedene Übersetzungstypen zu klassifizieren, nannte er neben sechs weiteren Gruppen „Übersetzung und Film" als einen eigenen Typ von Übersetzungen. In einem kurzen

[10] Eines der wenigen Beispiele für die Berücksichtigung der Reiß'schen Texttypologie in der Genese der AVT als ein Forschungsfeld ist das Buch von Luis Pérez-Gonzáles, in dem der Beitrag von Katharina Reiß zumindest eine kurze Erwähnung findet (vgl. Pérez-Gonzáles 2014: 26).

Kapitel geht er auf die Besonderheiten und Herausforderungen der Synchronisation und Untertitelung ein (vgl. Mounin 1967: 141-147). Diese Ausführungen haben einen allgemein informativen Charakter und gehen nicht besonders ins Detail, weder aus wissenschaftlicher noch aus praktischer Sicht. Darüber hinaus werden hier mit Synchronisation und Untertitelung nur zwei Teilbereiche der audiovisuellen Translation besprochen. Und doch gilt diese Arbeit in gewisser Hinsicht als ein wertvoller Beitrag, da (erstmals) ins Bewusstsein gerufen wird, dass der audiovisuellen Translation, die damals natürlich noch nicht so genannt wurde, eine besondere Beachtung zukommen sollte. Dennoch bleiben die oben angeführten Versuche der Textklassifizierung

> alle im Grunde unbefriedigend, weil ihnen eine jeweils einheitliche Konzeption für die Isolierung verschiedener Texttypen abgeht und die Begründungen sich – wenn sie überhaupt gegeben werden – wechselnder Motive bedienen oder nicht sachdienlich, d.h. nicht auf die Bedingungen des Übersetzungsprozesses abgestellt sind. (Reiß 1976: 5)

Reiß möchte nun die bis dahin „in der übersetzungswissenschaftlichen Diskussion traditionell vorausgesetzte Dichotomie von ‚pragmatischen' (bzw. ‚Gebrauchstexten') und ‚literarischen' Texten" überwinden und geht dabei von der These aus, dass „der Texttyp die zu wählende Übersetzungsmethode bestimmt [...]" (vgl. Reiß 1976: 1). In diesem Zusammenhang ist interessant anzumerken, dass einige Jahre zuvor bereits Mary Snell-Hornby einen weiteren Aspekt hervorgehoben hatte, der später die Grundlage für die Skopostheorie und den funktionalen Ansatz in der Translationswissenschaft bilden sollte[11]:

> There is always the problem in advanced translation of whether one should translate "literally", running the risk of an unidiomatic style, or whether one should "interpret". A great deal depends on the purpose for which the translation is written […]. (Snell 1967: 11)

[11] Kadrić et al. zitieren diese Stelle ebenfalls in ihrer Festschrift für Mary Snell-Hornby zu ihrem 60. Geburtstag und fügen hinzu, dass „das Buch keinen theoretischen Anspruch" erhebt. Snell-Hornby macht aber dort sehr wohl einige Aussagen, „die auf eines der Axiome der modernen Translationswissenschaft" – nämlich die Skopostheorie – hinweisen (Kadrić et al. 2000: 17).

In ihrem Werk *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* postuliert Katharina Reiß 1971[12], dass eine ausgangstextabhängige Übersetzungskritik, die sie als objektiv und sachlich betrachtet, auf einer Texttypologie basieren sollte, „die den Erfordernissen des Übersetzungsprozesses gerecht wird und die sich auf alle in der Praxis vorkommenden Textarten erstreckt“ (vgl. Reiß 1982[4]: 23 f.). Es sei hier festgehalten, dass die Reiß'sche Texttypologie einige Debatten im übersetzungswissenschaftlichen Diskurs ausgelöst hat, vielfach kritisiert wurde und heute zum Teil als überholt erachtet wird. Dennoch hat Snell-Hornby in der kritischen Auseinandersetzung mit der Reiß'schen Texttypologie völlig recht, wenn sie schreibt:

> Inzwischen ist man generell der Ansicht, dass die Reißsche Texttypologie zu starr ist und dass ihre Kriterien manchmal allzu kategorisch sind. Man darf jedoch nicht übersehen, dass beides zum wissenschaftlichen Verständnis der späten 60er Jahre gehörte, als sich die eher fließenden Grenzen der interdisziplinären Zusammenarbeit noch nicht etabliert hatten. (Snell-Hornby 1993: 335)

Für ihre Texttypologie geht Reiß zunächst von einem „Normalfall“ aus, in dem der Ausgangstext „ohne Abstriche, Erweiterungen oder Verzerrungen“ in einen äquivalenten Text in der Zielsprache übertragen wird, und in so einem Normalfall ist es der Texttyp, „der in erster Linie die Wahl der legitimen Mittel beim Übersetzen beeinflusst“ (vlg. Reiß 1982[4]: 24). Um aber den Texttyp bestimmen zu können, muss erst ein gemeinsamer Nenner für alle Beteiligten (in diesem Fall für Übersetzer/-innen und Kritiker/-innen) gefunden werden, aufgrund dessen eine übersetzungsrelevante Texttypologie definiert werden kann. Diesen Ausgangs- und Bezugspunkt der Analyse der Texte findet Reiß in der Sprache, „da jeder Text nur mit dem Mittel der Sprache zustande kommt“ (Reiß 1982[4]: 32). Vor allem geht es hier darum zu analysieren, welche Funktion die Sprache im jeweils vorliegenden Text erfüllt. Dabei geht Reiß von Karl Bühlers Definition der drei Hauptfunktionen der Sprache – Darstellung, Ausdruck und Appell (vgl. Bühler 1934) – aus.

[12] Hier wird die zweite Auflage von 1982 zitiert.

2.1.1 Die vier Texttypen

Die kommunikative Funktion eines Textes hängt davon ab, welche der drei Funktionen der Sprache darin überwiegt, wobei auch die Möglichkeit von Überschneidungen und Mischformen eingeräumt wird (vgl. Reiß 1976: 19). Dieser Aspekt ist von besonderer Bedeutung, zumal die von Reiß vorgenommene Klassifizierung von einer idealtypischen Situation ausgeht und in der Praxis eher selten Texte anzutreffen sind, die nur und ausschließlich eine Funktion erfüllen. Auf einer Metaebene ist die gemeinsame Funktion aller Texte die Vermittlung von Botschaften in einer Kommunikationssituation, wobei Übersetzen „als ein zweisprachiger Kommunikationsvorgang zu betrachten ist, bei dem es primär auf die Erhaltung der kommunikativen Funktion des Textes in der [Zielsprache] ankommt“ (Reiß 1976: 17). Es ist also die sprachliche Form und die kommunikative Funktion, die eine Klassifizierung nicht nur ermöglichen, sondern auch notwendig machen. Reiß hebt weiter hervor, dass bei allen Texttypen auch die Form von Bedeutung ist: „Wie es keine sprachliche Form ohne irgendwelchen Inhalt gibt, so auch keinen Inhalt ohne Form.“ (Reiß 1982[4]: 34). Zunächst unterscheidet Reiß drei Grundtypen:

> der Darstellungsfunktion der Sprache gemäß – **inhaltsbetonte** Texte; der Ausdrucksfunktion entsprechend – **formbetonte** Texte; und der **Appellfunktion** zufolge – appellbetonte Texte. (Reiß 1982[4]: 32, Hervorhebung i. O.)

Die ursprünglich gewählten Bezeichnungen für die drei Texttypen führten in der wissenschaftlichen Debatte zu Missverständnissen und um diese zu vermeiden, änderte Reiß später die Begriffe. Sie ersetzte „inhaltsbetont“ durch „darstellend“, „formbetont“ durch „ausdrucksbetont“ und „effektbetont“ durch „appellbetont“ (vgl. Reiß 1976: 26 f./Anmerkungen 18, 19 und 22). Inhaltsbetonte Texte sind also jene, deren Funktion hauptsächlich darin liegt, Informationen zu vermitteln, bei formbetonten Texten steht die ästhetische (sprachliche) Form im Vordergrund und bei effektbetonten Texten sind Inhalt und Form auf die „Erzielung eines außersprachlichen Effekts“ ausgerichtet und ordnen sich „einer besonderen Absicht“, einem bestimmten Ziel unter (Reiß 1982[4]: 33 f.). Diesen drei Texttypen fügt Reiß noch eine vierte Gruppe hinzu:

> Wenn ein schriftlich fixierter Text nur Bestandteil eines größeren Ganzen („Verbund“) ist (z.B. Liedtext: Sprache und Musik; Bühnenwerke: Sprache, Kulissen, Mimik, Gestik, u. U. Musik) oder für seine Vermittlung an den Empfänger eines technischen Mediums (kommunikationstheoretisch: eines spezifischen „Kanals“) wie Rundfunk, Fernsehen etc. bedarf, so muss er, unbeschadet seiner grundsätzlichen Text- und Kommunikationsfunktion, einem vierten Texttyp zugeordnet werden, dessen Kennzeichen in seiner spezifischen **Medien-** oder **Verbundorientiertheit** liegt. (Reiß 1976: 15, Hervorhebung i. O.)

Reiß bezeichnet diese vierte Gruppe zunächst als „audio-medialen“ Typ, rein sprachliche, schriftlich fixierte Texte, die Empfänger/-innen über das Gehör erreichen. Das Besondere an diesem Texttyp ist, dass bei der Übersetzung neben der „Invarianz der Sinnvermittlung und/oder der Identität der operativen Wirkung“ (Reiß 1976: 15) auch noch medienspezifische Aspekte und die Einbettung der Texte in ihrem Gesamtkontext („Verbund“) berücksichtig werden müssen. Die oben erwähnte „Medien- oder Verbundorientiertheit“ erklärt Reiß wie folgt:

> Kennzeichnend für sie ist ihr Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen grafischer, akustischer und optischer Art. Erst im Verein mit ihnen ergibt sich das Ganze der zu realisierenden literarischen Mischform. (Reiß 1982[4]: 49)

2.1.2 Eine umstrittene These

Reiß’ Texttypologie löste aus zweierlei Gründen eine heftige Debatte in der Fachwelt aus. Einerseits ging es um die Bezeichnung „audio-medial“, die bildliche Darstellung nicht einschloss (vgl. Snell-Hornby 1999: 273), und andererseits um die Tatsache, dass diese Texte nach Reiß’ eigener Definition der Texttypen nicht als eine eigenständige Gruppe bezeichnet werden konnten, da bei audio-medialen Texten „Elemente der Darstellung, des Ausdrucks und des Appells nebeneinander vorhanden sein [können], so dass eine Abgrenzung kaum relevant oder möglich wäre“ (Snell-Hornby 1993: 336). So änderte Katharina Reiß die Bezeichnung in „multi-medial“ und relativierte die Einordnung dieser Texte als einen eigenen Texttyp:

> Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen (Bilderbücher, Comicstrips, Begleittexte für Dias etc.) oder mit Musik (Lieder, musikalische Bühnenwerke etc.) 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. Wir fassen solche Texte in einem eigenen Typ, dem **multimedialen** Texttyp, zusammen [...]. Dieser vierte Typ überlagert die drei Grundtypen, denn sowohl informative als auch expressive und operative Texte können in der Gestalt des multimedialen Texttyps auftreten. (Reiß & Vermeer 1991[2]: 211, Hervorhebung i. O.)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass zunächst aus der sprachwissenschaftlichen Perspektive eine Unterteilung von Texten in drei Grundtypen stattfindet. Diese Einteilung betrifft in erster Linie die formale Gestaltung der Texte (oder Textteile). Erst die Analyse der kommunikativen Funktion des jeweiligen Textes ermöglicht eine entsprechende Einordnung desselben[13]. Die übersetzungsrelevante Texttypologie nach Katharina Reiß sieht also wie folgt aus:

Informativer Typ	inhaltsbetonte, sachorientierte Texte mit einer darstellenden Funktion
Expressiver Typ	formbetonte, senderorientierte Texte, in denen Ausdruck und Textgestaltung im Vordergrund stehen
Operativer Typ	effektbetonte, verhaltens- bzw. empfängerorientierte Texte mit einer Appellfunktion
Audio-medialer Typ	je nach Textsorte darstellend, ausdrucksbetont oder appellbetont

Tabelle 1: Die übersetzungsrelevante Texttypologie nach Katharina Reiß

Die vier Texttypen sind allerdings nicht vier, nebeneinander existierende und nur manchmal ineinander greifende und sich überlappende Gruppen:

[13] Auch Vermeer beschreibt die Texttypologie von Reiß als eine „Textfunktionstypologie“, wobei die dem Text zugedachte Funktion als „benutzerrelativ“ erachtet wird: Produzenten/-innen und Rezipienten/-innen können einem Text unterschiedliche Funktionen zuordnen. Das heißt auch, dass ein Text nicht per se eine Funktion hat, sondern dass „jedem Text [...] in einer Produktion bzw. Rezeption eine Funktion zugeordnet“ wird und diese Funktion u. U. je nach Situation eine andere sein kann (vgl. Vermeer 1990[2]: 96).

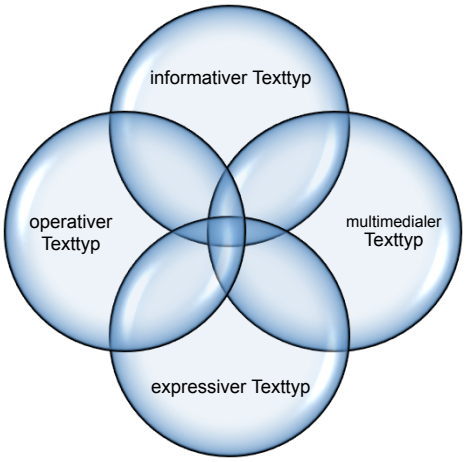

Abbildung 1: Vier (eigenständige) Texttypen nach Katharina Reiß

Vielmehr würde eine schematische Darstellung der Beziehung der vier Texttypen wie folgt erscheinen:

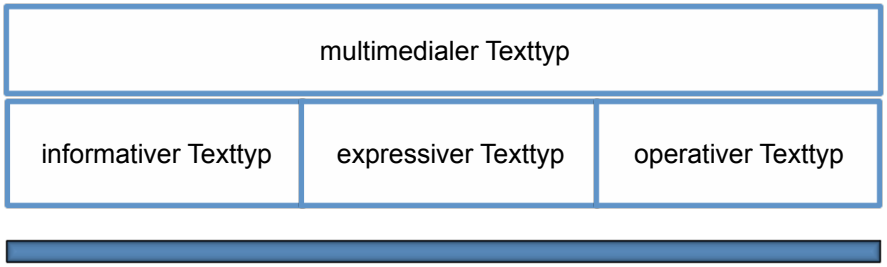

Abbildung 2: Der vierte Texttyp überlagert die drei Grundtypen[14]

Der jeweilige Texttyp bestimmt und erfordert die entsprechende Übersetzungsmethode. Die Reiß'sche übersetzungsrelevante Texttypologie bleibt bei aller Gründlichkeit an der Oberflächenstruktur einer Übersetzung haften. Der Text als ein (rein) sprachliches Phänomen fungiert als Primat dieser Diskussion, in der nonverbale Elemente und kulturelle Aspekte außer Acht gelassen werden. Erst später wurde von dieser Texttypologie ausgehend eine umfassende, allgemeine Translationstheorie entwickelt, die eine bahnbrechende Wirkung hatte und für die weitere Entwicklung dieser Disziplin maßgebend war (vgl. Snell-Hornby 2006: 84-90; Leal 2012: 39-46).

[14] Abbildung nach einer Grafik von Katharina Reiß (1989[a]: 111)

Diese etwas ausführlich ausgefallene Analyse der Reiß'schen Texttypologie hat ihre Berechtigung im Rahmen dieser Arbeit darin, dass Reiß mit der Feststellung und Anerkennung der Besonderheiten der audio-medialen Texte Pionierarbeit geleistet hat, die viel zu oft im (internationalen bzw. englischsprachigen) wissenschaftlichen Diskurs im Bereich der audiovisuellen Translation übersehen wird. Ihr gebührt, trotz aller Kritik, ein fester Platz unter den Vorreitern/-innen der Forschung im Bereich der AVT.

2.2 Skopostheorie & der funktionale Ansatz

Die oben erwähnte Theorie, die die Entwicklung der Translationswissenschaft nachhaltig beeinflusste, wurde 1984 von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer entwickelt[15]. Für ihre funktional ausgerichtete Theorie gehen sie von einem Interaktionsprozess aus, wobei „Kommunikation als Sondersorte der Handlung verstanden [wird]" (Vermeer 1990^2:49). Vermeer hielt in seinen Aufsätzen, die unter dem Titel *Skopos und Translationsauftrag* erschienen sind, fest, dass

> nach der Skopostheorie [...] ein Translat nicht nur als (mehr oder minder von einer gegebenen Situation losgelöstes, „eigenständiges") sprachliches Phänomen betrachtet [wird], sondern als ein kommunikatives Handlungselement in Situation. (Vermeer 1990^2: 31)

In diesem Kommunikationsmodell möchte, vereinfacht formuliert, eine Person bzw. Personengruppe (Produzenten/-innen) einer anderen Person bzw. Personengruppe (Rezipienten/-innen) etwas (eine Botschaft) mitteilen. Die Interaktion ist also eine Handlung, in der der/die Produzent/-in der Botschaft mit einer Zielperson/-gruppe kommunizieren möchte. Wobei sich Vermeer hier explizit auf jene Sondersorte der Kommunikation bezieht, „bei der sprachliche (verbale) Elemente eine wesentliche, wenn auch durchaus nicht alleinige Rolle spielen" (Vermeer 1990^2: 53). Er räumt zwar ein, dass neben verbalen Elementen auch nonverbale Aspekte eine Rolle bei der Kommunikation spielen und dass eine Abgrenzung zwischen verbaler und nonverbaler Kommunikation kaum möglich sei, bezieht sich in seinen Ausführungen zur Handlungstheorie und zum Skopos

[15] Und zwar in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, hier in der zweiten Auflage von 1991 zitiert.

jedoch auf die „primär verbale Kommunikation“ (vgl. Vermeer 1990[2]: 74). Dennoch ist dieser Ansatz, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, durchaus auch für den Bereich der audiovisuellen Translation, in der nonverbale Elemente einen wesentlichen Bestandteil der Kommunikation darstellen, gültig.

2.2.1 Die situative Einbettung

Bemerkenswert an diesem Ansatz ist, dass hier die „situative Einbettung“ des (Ausgangs-)Textes und der Aktanten/-innen klar hervorgehoben wird. Produzent/-in und Rezipient/-in werden zu Kommunikationspartnern/-innen, die in einer bestimmten Situation interagieren. „Die ‚Situation’ besteht aus kulturellen Vorgegebenheiten, aktuellen äußeren Gegebenheiten und inneren und sozialen Bedingungen der Kommunikationspartner und ihres Verhältnisses zueinander.“ (Reiß & Vermeer 1991[2]: 18) Es ist dies eine holistische Betrachtungsweise, die die kommunikative Situation als ein Ganzes betrachtet und nicht nur als Summe ihrer Bestandteile.

Für die Skopostheorie erachtet Vermeer Translation als eine interkulturelle Kommunikation, die in einer bestimmten Situation stattfindet, die wiederum in einer bestimmten Kultur eingebettet ist. Dabei wird davon ausgegangen, dass die Rezipienten/-innen in der Zielkultur bzw. –sprache nicht über die gleichen Voraussetzungen verfügen wie jene in der Ausgangskultur bzw. -sprache. Das jeweils voneinander abweichende Vorwissen und die unterschiedlichen Erfahrungen und Werte beeinflussen die jeweilige Rezeption der Botschaft. Mit anderen Worten gibt es in der Regel eine Abweichung von der (Sender-)Intention in der Ausgangskultur/-sprache und der (Text-)Funktion in der Zielkultur/-sprache (zur Unterscheidung von „Intention“ und „Funktion“ vgl. Nord 1992: 222 und 1995[3]: 54 ff.). In diesem Kommunikationsmodell nimmt der/die Translator/-in eine besondere Stellung ein: Er/Sie ist gleichzeitig Rezipient/-in des Ausgangstextes und Produzent/-in des Translats. Dieser Translationsprozess ist ein komplexes Gefüge, in dem einige Faktoren entscheidend sind: Zunächst liegt die Interpretation des Ausgangstextes durch den/die Translator/-in als Rezipient/-in

vor; er/sie wählt dann eine Funktion[16] für den Zieltext, wobei es zu (möglichen) Änderungen der Funktion bei kultureller Distanz (Raum- und/oder Zeitdistanz) zwischen dem Ausgangstext und seiner Übersetzung kommen kann (vgl. Reiß & Vermeer 1991^2: 57 f.). Diese funktionale Perspektive führt dazu, dass die Translation als eine „translat-orientierte, prospektive" Handlung betrachtet wird.

2.2.2 Ein Paradigmenwechsel

Die Skopostheorie[17] bedeutete einen Paradigmenwechsel in der Translationswissenschaft (vgl. Snell-Hornby 2006: 84-90; Leal 2012: 39-46). Es wurde an der bis dahin geltenden „Unantastbarkeit" des Ausgangstexts als das Original gerüttelt:

> Man [kann] nicht **den** Ausgangstext übersetzen [...], sondern einen Ausgangstext **nach Maßgabe des Skopos bzw. Auftrags**. Das bedeutet auch, dass bei Skoposänderung von Ausgangs- und Zieltext bzw. zwischen unterschiedlichen Translationen ein je anderer Zieltext entstehen kann [...]. (Vermeer 1990^2: 132, Hervorhebung i. O.)

Nicht mehr das Original gilt als alleiniger Ausgangs- und Bezugspunkt für die Translation, sondern das darin enthaltene „Informationsangebot" (vgl. Reiß & Vermeer 1991^2: 19), das je nach Skopos in einer bestimmten Form und als eine bestimmte Textsorte als Translat verfasst werden soll.

> Nicht der Ausgangstext ist oberste Richtschnur für eine Translation, sondern die Kommunikationsintention und deren optimale Realisierung unter den Gegebenheiten der Zielkultur. (Vermeer 1990^2: 68)

---

[16] Die Termini „Funktion", „Zweck" und „Skopos" sind Schlüsselbegriffe der Skopostheorie und werden zunächst von Reiß und Vermeer als Synonyme verwendet (vgl. Reiß & Vermeer 1991^2: 96). In späterer Folge wird eine Unterscheidung gemacht zwischen Skopos/Zweck einer Text- bzw. Translatproduktion und der Funktion. Die Begriffe werden von Nord um einen weiteren Aspekt erweitert, nämlich der „Intention". Diese Begriffe werden im Rahmen dieser Arbeit analog zur Terminologie der Skopostheorie wie folgt verwendet:

> Bei einem Text sind (mit Nord 1988) die „Intention", die ein Sender einem Text geben möchte, die „Funktion", die ein Rezipient ‚seinem' Text beilegt und der „Skopos", zu dem ein Text in gegebener Situation verwendet werden soll, zu unterscheiden. (Vermeer 1990^2: 17)

[17] Bereits 1978 hatte Vermeer festgehalten, dass jegliche Handlung (oder Interaktion) und somit auch Translation von ihrem Zweck (Skopos) bestimmt ist (vgl. Vermeer 1978: 100).

Darüber hinaus wird als unerheblich erachtet, in welcher Form ein Ausgangstext für die Erstellung eines Translats erforderlich ist, denn relevant sind das im Ausgangstext enthaltene Informationsangebot[18] und die Frage, zu welchem Zweck übersetzt wird. Somit gilt, dass die Skopostheorie eine allgemeine Theorie ist und für alle Fälle von Translation gilt (vgl. Vermeer 1990^2: 31). In der Folge wird in der Zielsprache entsprechend den zielkulturellen Gegebenheiten und der vorgegebenen/erwarteten Funktion des Zieltextes ein Informationsangebot über das ausgangssprachige Informationsangebot erstellt. Hinzu kommt, dass Translation ein komplexes Handlungsgefüge darstellt, in dem der Ausgangstext nur einer von mehreren Faktoren ist, die zum Tragen kommen. Dieser Aspekt wird bei Holz-Mänttäri ausführlich behandelt, diskutiert und analysiert (vgl. Holz-Mänttäri 1984 und in dieser Arbeit: 2.3, S. 42). Der Primat des Ausgangstextes wird hiermit endgültig aufgehoben und die Aufmerksamkeit auf den Zieltext in der zielkulturellen Situation gelenkt: „Translation als Informationsangebot ist primär abhängig von der Rezeptionssituation (genauer: den Erwartungen über diese) und damit der Z-Kultur und -Sprache.“ (Reiß & Vermeer 1991^2: 83).

2.2.3 Funktionsgleichheit vs. Funktionsänderung

Auch die Funktionsgleichheit, die noch in der Texttypologie von Reiß als „Normalfall“ vorausgesetzt wurde, wird hier nicht mehr a priori angenommen, vielmehr wird „eine (begründete) Funktionsänderung gegenüber dem Ausgangstext als legitim“ betrachtet (vgl. Reiß & Vermeer 1991^2: 77).[19] Wobei die Funktionsänderung noch mehr als „legitim“ ist, denn die Funktion eines Textes (oder aber

[18] Diese Auffassung des Textbegriffs ist charakteristisch für die funktionalistische Translationstheorie:

> Ein Text ist ein ‚Informationsangebot’, und welche Funktion dieses Angebot hat oder haben kann, bestimmen die Rezipienten in ihrer Rezeptionssituation und vor dem Hintergrund ihrer Informationsbedürfnisse und -erwartungen. (Nord 2011: 7)

[19] Dieser Aspekt wird an anderer Stelle explizit und klarer hervorgehoben:

> Grundsätzlich ist eine Translation eine andere Produktionshandlung als die Herstellung des Ausgangstextes. Folglich kann eine Translation anderen Zwecken dienen. Es muss ganz klar erkannt werden, dass die Beibehaltung des Zwecks, wie sie Translationen oft zugeschrieben wird, eine kulturspezifische Regel, keine Grundforderung einer allgemeinen Translationstheorie ist. (Reiß & Vermeer 1991^2: 103)

auch eines Gegenstands) kann und wird sich je nach Situation und im Laufe der Zeit ändern: Ein Wahlslogan einer politischen Partei soll im Wahljahr die Wähler/-innen motivieren, für diese Partei zu stimmen. Nach den Wahlen wird dieser Slogan entweder zur Analyse des Wahlkampfes dieser Partei herangezogen oder als Forderung, die Partei möge ihre Wahlversprechen einlösen. Der Slogan kann auch Jahrzehnte später für eine Aufarbeitung der Geschichte der besagten Partei dienen etc. Und die Übersetzung des Slogans kann in der Zielsprache als Information über die Art, wie in einem bestimmten Land Wahlkampf geführt wird, dienen. Die Funktion eines Textes ist weder immanent noch festgeschrieben, vielmehr wird „jedem Text [...] in einer Produktion bzw. Rezeption eine Funktion zugeordnet“ (Vermeer 1990^{2}: 96). Analog dazu und daraus folgernd kann festgehalten werden, dass der Skopos des Translats vom Skopos des Ausgangstextes abweichen und dass es auch für Textteile (eines Textes) unterschiedliche Skopoi geben kann, wobei es in diesem Fall einen übergeordneten Skopos für den Gesamttext gibt (vgl. Reiß & Vermeer 1991^{2}: 103), sowie es für ein und denselben Text bzw. ein und dasselbe Translat unterschiedliche Skopoi geben kann:

> There is a skopos for each translational act. Different skopoi lead to different translations of the same source-text. Different skopoi lead to translations of different kinds. […] It is not the source-text and/or its surface structure which determines the target-text and/or its surface-structure, but the skopos. (Vermeer 1996: 15)

Voraussetzung für die Skopostheorie ist, wie bereits erörtert, die Tatsache, dass Translation als eine Handlung betrachtet wird, genauer gesagt eine Kommunikationshandlung, die darauf abzielt, ein Informationsangebot zu übermitteln, das von den Empfängern/-innen entsprechend verstanden wird, denn „es ist wichtiger, dass ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als dass eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird“ (Reiß & Vermeer 1991^{2}: 100). Der Skopos setzt eine bewusste Entscheidung darüber voraus, wie und woraufhin ein Translat zu produzieren ist. Dieses festgelegte Prinzip sollte in der Folge konsequent verfolgt werden.

> [Der Skopos] sagt nicht, welches Prinzip dies ist; das wird fallspezifisch für jede Translation entschieden. [...] Man übersetzt immer auf ein Ziel hin, welches immer dies auch sei. [...] Bei der Skopostheorie kommt es lediglich darauf an, dass man sich bewusst macht, dass ein Ziel vorgegeben wird bzw. wurde und dass dieses Ziel grundsätzlich eines unter mehreren möglichen ist, dass das somit vorgegebene Ziel aber konsequent verfolgt werden soll. (Vermeer 1990[2]: 117 f.)

Somit tritt die Skopostheorie, wie bereits erwähnt, für eine prospektiv orientierte Sicht der Translation ein, d.h. es soll im Übersetzungsprozess darauf geachtet werden, dass ein Translat „auftragsgemäß unter den Umständen der Zielkultur möglichst gut funktioniere“ (Vermeer 1990[2]: 120). Die Ablöse des Originals als „obersten Primat“ und damit verbunden die Zweck- und Zielkulturorientiertheit der Theorie löste heftige Kritik an der Skopostheorie aus. Es hieß, der Übersetzungsbegriff wäre damit zu sehr ausgeweitet. Es handle sich nicht mehr um einen Translat im Sinne einer „treuen Übersetzung“, sondern eher um Adaption, Bearbeitung oder gar Neudichtung (vgl. dazu Kelletat 1987, Schreiber 1993, Koller 2002). Die Heftigkeit der Kritik und die Intensität der Diskussion zeugen von der für damalige Verhältnisse innovativen Kraft dieser Theorie, die trotz ihrer Schwächen die Grundlage für weitere, zentrale Beiträge zur Translationswissenschaft darstellte.

2.2.4 Exkurs: *scenes & frames*

Ein weiterer wesentlicher Perspektivenwechsel in der Translationstheorie, der auch die Skopostheorie mit einbezog, war das *Scenes-and-frames*-Modell nach Mary Snell-Hornby und Mia Vannerem. In ihrem, zu jener Zeit bahnbrechenden Werk *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung* (1986/1994) schlug Mary Snell-Hornby gemeinsam mit Mia Vannerem vor, das *Scenes-and-frames*-Modell der Semantik in der Übersetzung anzuwenden, und forderte eine Distanzierung von der bislang in der Übersetzungswissenschaft gängigen Betrachtung der Übersetzer/-innen als „passive Sprachmittler“. Beim Übersetzungsprozess geht es demnach also nicht um eine reine Transcodierung der Information, sondern um komplexe Wechselbeziehungen. Snell-Hornby und Vannerem definieren das Konzept von *scenes and frames* nach Charles J.

Fillmore (1977): *frame* ist im Kontext des Kommunikationsprozesses die sprachliche Form, zu der wir „zunächst mittels eigener Erfahrung bzw. einer Situation Zugang finden, die für uns persönlich von Bedeutung ist (*scene*)“ (Snell-Hornby & Vannerem 1994[2]: 185). Vereinfacht formuliert bedeutet das, dass Translatoren/Translatorinnen beim Erfassen und bei der Erstellung einer Translation auf den eigenen Erfahrungshintergrund zurückgreifen, um die im Ausgangstext durch *frames* ausgelösten, kognitiven *scenes* auch dem zielsprachigen Publikum zugänglich zu machen: „Ausgehend von den erfassten *scenes* muss [der Übersetzer] nach passenden *frames* in der ZS suchen, welche die gewünschten *scenes* beim Adressaten der Übersetzung hervorrufen.“ (Snell-Hornby & Vannerem 1994[2]: 191). Das erfordert seitens des Übersetzers/der Übersetzerin unter anderem die Beherrschung der entsprechenden linguistischen *frames*, gute Allgemeinbildung, hohes Sachwissen, sprachliche Sensibilität und die Fähigkeit, kreativ und dynamisch zu denken und zu agieren, sowie die Fähigkeit, „die sich ständig entwickelnde Szene hinter dem Text durch bewusste, reflektierte Entscheidungen zu steuern“ (vgl. Snell-Hornby & Vannerem 1994[2]: 203). Die übersetzerische Tätigkeit wird hier also als eine komplexe, kreative, von bewussten Entscheidungen getragene Handlung verstanden. Snell-Hornby und Vannerem messen in ihrem Ansatz auch der Funktion des Translats eine wichtige Rolle bei und stellen fest, dass die Funktion für die Entscheidungen, die der/die Übersetzer/-in in Bezug auf die inhaltliche sowie die formale Gestaltung des Translats trifft, ebenfalls wesentlich ist.

Ausgehend vom *Scenes-and-frames*-Konzept von Snell-Hornby und Vannerem haben Hans J. Vermeer und Heidrun Witte später das translatorische Handeln untersucht und festgestellt, „dass Translation mehrfache kulturelle Brechung von *scenes* und *frames* bedeutet“ (Vermeer & Witte 1990: 155). Sie erweiterten das Konzept um Fernando Poyatos *channel reduction* bzw. *amplification* (1983) und stellten ein komplexes Schema des Übersetzungsprozesses dar, wobei sie die Prozesse der *channel reduction* bzw. *amplification* und die dabei entstehenden Änderungen zusammenfassend *channel modifications* nannten (Vermeer & Witte 1990: 88). Weiters zerlegten sie in ihrer Analyse *scenes* und *frames* in Komponenten: *scenes* enthalten die Elemente „Vorstel-

lungen“ und „Bewertungen“, *frames* werden in die Elemente „Darstellung“ und „Funktion“ unterteilt. Darüber hinaus definieren Vermeer und Witte im Hinblick auf die Translation „sprachliche (linguale, verbale), paralinguale und nonverbale *Frame*-Komponenten“ (vgl. Vermeer & Witte 1990: 110 ff.). All diese Komponenten, die sowohl auf der kognitiven als auch emotiven Ebene vorhanden sind, werden als kulturspezifisch definiert. Vermeer und Witte haben dabei festgestellt, dass, je nach Skopos, im Translationsprozess unterschiedliche Komponenten zum Einsatz kommen können:

> Scenes und frames wurden in Komponenten zerlegt, die im Translat, je nach Skopos, mit anderer Schwerpunktsetzung als im Ausgangstext zusammengefügt werden können. Dadurch, dass der Translator durch seine primäre Enkulturation, die wie eine Prägung wirkt, unweigerlich in einer bestimmten Kultur verankert ist, wird sein translatorisches Handeln unwiderruflich von dieser Kultur mit beeinflusst. (Vermeer & Witte 1990: 155)

Es wurde mit diesem Modell unter anderem aufgezeigt, dass der Skopos für die Erstellung eines Translats weitaus mehr Relevanz hat als der Ausgangstext. Oder im Sinne von *scenes* und *frames*: Ein *frame* in der Zielsprache kann so gewählt sein, dass die dadurch hervorgerufene *scene* bei den Rezipienten/-innen des Zieltextes jener entspricht, die der/die Produzent/-in des Ausgangstextes bei den ausgangssprachigen (oder auch zielsprachigen) Rezipienten/-innen evozieren wollte, oder eben auch nicht, bzw. kann die „Ziel-*scene*“ in einer zielkulturspezifischen Form aufscheinen – je nachdem, was der Skopos verlangt (vgl. Vermeer & Witte 1990: 94 f.).

2.2.5 Die funktionale Translation & Loyalität

In ihrer Habilitationsschrift befasst sich Christiane Nord mit der *Übersetzung von Titeln und Überschriften als Paradigma funktionaler Translation*. Sie stützt ihren Ansatz auf die Skopostheorie und in ihrer Interpretation davon nennt sie diese Theorie „funktionale Translation“, um auch Missverständnissen, die damals im Zuge der wissenschaftlichen Debatte um die Skopostheorie entstanden waren, auszuweichen (vgl. Nord 1992: 221). Mit ihrer Arbeit möchte sie

> zeigen, wie situative Faktoren, und hier ganz besonders die (intendierte) Textfunktion, sich im Rahmen einer gegebenen Kultur sprachlich manifestieren, welche Erkennungszeichen ein Text liefert, die auf die intendierte Funktion hindeuten, und welche Konsequenzen sich daraus für die Übersetzung ergeben. (Nord 1992: 221)

Auf der Skopostheorie aufbauend definiert sie Translation als eine zielgerichtete, zweckorientierte Handlung, deren Zweck (Skopos) im Übersetzungsauftrag explizit oder implizit beschrieben wird. Die Funktion wird dem Text/Translat erst im Zuge der Rezeption zugeschrieben. Der/Die Produzent/-in eines Textes/Translats kann durch den Einsatz bestimmter Mittel (z.B. syntaktische und lexikalische Elemente, Sprachregister, Textgestaltung, Layout etc.) die Voraussetzung dafür schaffen, dass in der Rezeption bestimmte Erwartungshaltungen ausgelöst werden, damit der Text/das Translat die von ihm/ihr intendierte Funktion erfüllt. Diese Überlegung setzt voraus, dass die Funktion des Textes/Translats der Intention entspricht. Für das Translat gilt: Je größer die zeitliche und kulturelle Distanz, desto mehr ist mit einer Abweichung zu rechnen. Wichtig dabei sind die Wahl der adäquaten Mittel, die in der Ausgangs- und Zielkultur sehr unterschiedlich ausfallen können, und der Blick auf die zielkulturelle Situation, denn das Translat trifft dort auf neue Situationsbedingungen und sollte entsprechend „funktionieren“. Das bedeutet, „ob die mit dem Ausgangstext verbundene Intention auch in der Zielkultur realisiert werden kann“, hängt von der zielkulturellen Situation ab, und das geht soweit, dass „bei der Übersetzung auch andere Mittel oder eventuell sogar ein veränderter Inhalt dazu dienen können“, die entsprechenden Erwartungshaltungen in der Zielkultur auszulösen (vgl. Nord 1992: 222-226). In der Regel ergibt sich der Translationszweck aus dem Auftrag bzw. der Auftragsbeschreibung.

Nach der Skopostheorie kommt im Prinzip jeder erdenkliche Skopos, der in der Zielkultur/-sprache umgesetzt werden kann, für jede Übersetzung in Frage. Nord nennt aber eine grundsätzliche Einschränkung dieser vermeintlichen Freiheit der Translatoren/Translatorinnen bzw. deren Auftraggeber/-innen, „um im Rahmen eines funktionsorientierten übersetzungstheoretischen Ansatzes ein Korrektiv gegenüber einer rücksichtslosen Funktionsorientierung zu bieten“ (Nord 2004: 236): das jeweils kulturspezifische Konzept von „Übersetzung“, das

darüber entscheidet, was bei einem Translat erwartet, was hingenommen und was auf gar keinen Fall akzeptiert wird. Sie stellt weiter fest, dass die Erwartungen je nach Textsorte unterschiedlich sein können und häufig rational nicht nachvollziehbar sind. Nord ist der Ansicht, dass diese Aspekte von Übersetzern/-innen bei ihrer Arbeit mitberücksichtigt werden müssen, und entwirft als Bezugspunkt neben dem „Kriterium der Funktionsgerechtigkeit" das der „Loyalität", bei dem es darum geht, dass Übersetzer/-innen sich ihrer (moralischen) Verantwortung „gegenüber ihren Handlungspartnern, also sowohl gegenüber den Auftraggebern und den Zieltextempfängern als auch gegenüber dem/der Autor/-in des Ausgangstextes" bewusst sind und entsprechend handeln (vgl. Nord 1992: 229 f.). Nord beschreibt ihren Begriff von „Loyalität" wie folgt:

> Wenn die (Text)Funktion als Tertium comparationis zwischen Ausgangs- und Zieltitel dient, kann der Zieltitel durchaus als „treue" Wiedergabe des Ausgangstitels betrachtet werden, wenn die vom A-Titelgeber mit dem A-Titel intendierte(n) Funktion(en) vom Übersetzer auch im Z-Titel intendiert werden – selbst wenn dies in einer völlig anderen, der zielkulturellen Situation (einschließlich der Zielempfänger) angemessenen Form geschieht. Diese Art von „Treue", die nichts mit der sklavischen Reproduktion struktureller Merkmale zu tun hat, nenne ich „Loyalität". (Nord 1992: 3)

Diese Beschreibung trifft auch allgemein auf andere Textsorten[20] und deren Translation zu. Loyalität ist also neben der skopos-orientierten translatorischen Handlung einer der Schlüsselbegriffe des funktionalen Ansatzes in der Translationswissenschaft. Sie ist als „Ethik der Konfliktprävention, des Vertrauens, der Professionalität und der Wahrhaftigkeit" zu verstehen (Nord 2004: 237). Demnach sollte(n) die Funktion(en) des Translats mit jenen des Ausgangstextes „kompatibel" sein, wobei diese Kompatibilität als „jeweils kulturspezifisch" definiert wird (vgl. Nord 1992: 231). Translation findet also nicht im luftleeren Raum statt, in dem Übersetzer/-innen einen Text in eine andere Sprache transcodieren (vgl. Snell-Hornby 1994[2]: 13). Diese Handlung ist vielmehr in einem Kontext eingebettet und wird von vielen Faktoren beeinflusst und bestimmt.

[20] Nord definiert in ihrer Habilitationsschrift Titel als eine eigene Textsorte: „Eine grundsätzliche Vielfalt von möglichen Titelformen spricht nicht gegen eine Textsorte ‚Titel', solange das elementare Handlungsmuster für alle Titel gleich ist". In weiterer Folge zeigt sie auf, dass „alle Titel bestimmte essenzielle Funktionen aufweisen, aus denen sich der Einsatz bestimmter sprachlicher Charakteristika (wie Kürze, Nominalität, Verwendung von Textsortenbezeichnungen etc.) und nonverbaler Elemente (z.B. Hervorhebung im Druck oder charakteristische Anordnung der verbalen Elemente auf dem Titelblatt etc.) ergibt, die für Titel typisch sind." (Nord 1992: 44)

In Erweiterung der Skopostheorie öffnet Nord die Perspektive in beide Richtungen und unterscheidet zwischen Loyalität und Funktionsgerechtigkeit:

> Gefordert ist lediglich die „Kompatibilität" der Zieltextfunktionen mit den Ausgangstextfunktionen (Loyalität) sowie die Realisierbarkeit der mit dem Translat intendierten Funktion(en) in der Zielkultur (Funktionsgerechtigkeit). (Nord 1992: 233)

Während in der Skopostheorie die Funktion bzw. das Funktionieren des Zieltextes in der Zielkultur das oberste Kriterium ist, bindet Nord den Ausgangstext bzw. die Ausgangstextfunktion viel stärker in ihr Modell ein. Der Zweck eines Textes bzw. einer Übersetzung ist darauf ausgerichtet, dass der Text (und im Falle einer Übersetzung der Zieltext) eine bestimmte Funktion (in der Zielsprache/-kultur) erfüllt. Der Zweck oder Skopos des Textes wird im Zuge der (ausgangssprachigen) Textproduktion bestimmt (vgl. Vermeer 1996: 7 f.). Der Zweck kann, aber muss nicht, mit der Funktion des Textes übereinstimmen. Das übersetzte Material[21] könnte in seiner temporalen und situativen Einbettung in der Zielkultur eine völlig andere, neue Funktion erhalten. Das Konzept der „intertextuellen Kohärenz" (vgl. Vermeer 1978), der als „je nach Skopos variierende und vom Skopos her zu bestimmende Zusammenhang zwischen Translat und Ausgangstext verstanden" wird (Vermeer 1990[2]: 133), stellt eine Lösung für die Frage dar, „ob die mit der Translationshandlung intendierte Funktion und die mit der originalen Texthandlung intendierte Funktion identisch sein müssen oder in welchem Verhältnis beide zueinander stehen sollen" (Nord 1992: 226).

Dem funktionalen Ansatz in der Translationswissenschaft wurde oft vorgeworfen, dass unterschiedliche Aspekte des translatorischen Handelns bzw. Bereiche der Translation wie etwa Fachübersetzen und literarisches Übersetzen „in einen Topf geworfen" und nach den gleichen Maßstäben und Strategien behandelt werden (vgl. Nord 1997: 120 f.). Dieser Vorwurf mag insofern seine Berechtigung haben, als dass bei unterschiedlichen Textsorten unterschiedliche Kriterien für den Übersetzungsprozess relevant sind, sei es in Bezug auf inhaltliche Fragen oder formale Aspekte. Snell-Hornby relativiert diese Sichtweise,

[21] In dieser Arbeit werden die Begriffe Text und Material, sofern nicht explizit anders beschrieben, als Synonyme eingesetzt.

indem sie zwei der Schlüsselbegriffe der funktionalen Theorie, nämlich Funktion und Situation, aufgreift und diese Theorie weiterführt. Bezug nehmend auf die strikte Trennung zwischen deskriptiven und evaluativen Ansätzen stellt sie folgende Hypothese auf:

> The question is however justified as to whether such absolute and sweeping statements should be made at all, if in fact a differentiation should not be made according to the **type of text** and the factors arising in its translation. Again abandoning the polarized dichotomy in favour of the spectrum with its areas of dynamic tension, I should like to present the hypothesis that the emphasis and orientation should **vary** according to the constellation of text-type, stylistic profile and extent of non-linguistic constraints. (Snell-Hornby 1995^2/2006: 111, Hervorhebung i. O.)

Mit vier Textbeispielen untersucht sie die Beziehung zwischen der Ausgangssituation und der Zielfunktion. Sie analysiert diese zwei Aspekte anhand von literarischen und „pragmatischen" Texten, wobei sie keine Trennlinie zieht und nicht auf den Aufbau einer neuen Dichotomie abzielt, sondern vielmehr die fließenden Übergänge und Überlappungen dieser auf den ersten Blick so unterschiedlichen Bereiche sucht. Sie tritt für eine stärkere Einbindung bzw. Berücksichtigung des Texttyps in der Analyse von Ausgangstexten und Übersetzungen ein und zeigt auf, dass je spezialisierter bzw. „pragmatischer" der Text ist, desto klarer auch die Ausgangssituation und die Zielfunktion sind. Somit ist der Übersetzungsprozess bei diesem Texttyp eher an der Zielkultur orientiert, wohingegen sowohl der situative Kontext als auch die Funktion von literarischen Texten viel stärker im Ausgangstext manifestiert sind und dieser somit eine wichtigere Rolle im Übersetzungsprozess einnimmt (vgl. Snell-Hornby 1995^2/2006: 112 ff.). Während die Skopostheorie noch sehr stark einer anderen Art der Dichotomie folgt, nämlich der Differenzierung zwischen der Ausgangskultur/dem Ausgangstext und der Zielkultur/dem Zieltext, strebt Snell-Hornby eine möglichst allumfassende, wissenschaftliche Auseinandersetzung an. Eine allgemeine Theorie des Übersetzens hat auch Holz-Mänttäri mit ihrem Konzept des translatorischen Handelns entworfen, „das sich von den überkommenen Vorstellungen des Übersetzens als Übertragung von Worten oder Texten in andere Sprachen distanziert" (Snell-Hornby 1994^2: 24) und Dichotomien aufzulösen versucht.

2.3 Translatorisches Handeln

Holz-Mänttäri entwickelte ihre Theorie des translatorischen Handelns zwar eigenständig, aber die Parallelen zur funktionalen Translation sind sehr präsent (vgl. Stolze 2008[5]: 184)[22]. Sie selbst sieht ihre Arbeit als einen Beitrag zu Reiß' und Vermeers Ansatz, wobei sie „dasselbe Ziel" aber „bewusst von einer anderen Seite [...] und mit anderen Mitteln" ansteuert (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 5 f.). Im Nachwort zur zweiten Auflage von *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie* schreiben Reiß und Vermeer über das Werk von Holz-Mänttäri:

> Die dort vorgestellte Theorie vom „translatorischen Handeln" kann heute mit der in unserem Buch vorgestellten Translationstheorie zu einer umfassenden Theorie vereinigt werden. (Reiß & Vermeer 1991[2]: 219)

Vermeer hatte bereits in *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze* (1990[2]) versucht, eine umfassende Theorie auszuarbeiten und ein Kriterium zu finden, „das als generelle Leitregel für translatorisches Handeln gelten kann", davon ausgehend, dass „jeder Text zu einem Gebrauch verfasst wird, dass er also auch in diesem Gebrauch funktionieren soll" und dass Translatoren/Translatorinnen Experten/Expertinnen sind, die „zwischen Kulturen [vermitteln]" (vgl. Vermeer 1990[2]: 20). Auch Holz-Mänttäri betrachtet translatorisches Handeln als Experten-/Expertinnenhandlung und verortet diese Praxis in einem komplexen sozialen Gefüge. Stolze stellt Holz-Mänttäris Ansatz wie folgt vor:

> Durch die Betrachtung des Entstehungsprozesses der Übersetzung und seiner Einbettung in kommunikative Zusammenhänge wurde versucht, die Einflussgrößen zu erfassen und die soziale Determiniertheit der Übersetzung herauszuarbeiten. Dies schuf einen neuen Zugang zur Erforschung des Übersetzens und zur Bewertung von Übersetzungen. (Stolze 2008[5]: 184)

Holz-Mänttäri rückte äußere Umstände und Bedingungen, unter denen das Translat entsteht bzw. die den Entstehungsprozess des Translats beeinflussen, ins Zentrum ihrer Theorie:

---

[22] Holz-Mänttäri veröffentlichte *Translatorisches Handeln – Theorie und Methode* 1984, fast zeitgleich mit der ersten Auflage von *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie* von Reiß und Vermeer.

Statt der Beziehung des AT und ZT[23] wird hier die Beziehung zwischen Auftraggeber/-in (bei Holz-Mänttäri: Bedarfsträger) und Translator/-in (bei Holz-Mänttäri: Experte) untersucht; statt über Entsprechungen von Wörtern, Sätzen und Texten in einer Fremdsprache zu diskutieren, wird die Gesamtsituation analysiert. Dabei geht sie über die gängige Auffassung von Situation als Raum hinaus und beschreibt sie „zweidimensional als Schnittpunkt einer Raumachse mit einer Zeitachse." Die Ausdehnung der Situation beschreibt sie als „fallspezifisch", denn Handlungen-in-Situation können „von weit zurückliegenden oder von vorausliegenden Faktoren determiniert werden" (Holz-Mänttäri 1984: 32). Mit ihrer Theorie möchte sie mit Dichotomien aufräumen, an denen sich „[m]ethodologische Diskussionen des Übersetzens" der damaligen Zeit immer wieder festgefahren hatten, „Dichotomien wie Treue – Freiheit, literarische Texte – Gebrauchtexte, Ausgangssprache – Zielsprache, Senderbezug – Empfängerbezug und was dergleichen mehr ist" (Holz-Mänttäri 1993: 301).

Diese Aspekte wurden bis dahin in dieser Konzentration in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung kaum beachtet. Sie entwirft ein handlungs- und systemtheoretisches Kommunikationsmodell der Translation und beleuchtet unterschiedliche Handlungskonzepte in diesem Kontext. Ihrer Theorie legt sie die „Differenzierung zwischen natürlicher Kommunikation (incl. transkulturelle Kommunikation) zur Verständigung in eigener Rolle und professionellem Textdesign zugrunde" (Holz-Mänttäri 1993: 318).

---

[23] Über das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext schreibt Holz-Mänttäri im Vorwort zu ihrem Buch *Translatorisches Handeln*:

> [Der Ausgangstext] ist Teil der Ausgangswelt, in der er und durch die er lebt und eben – funktioniert. Seine Funktion ist es, innerhalb dieser Ausgangswelt Botschaften zu tragen [...]. Auch die Funktion des Zieltextes ist es, Botschaften zu tragen – innerhalb der Zielwelt. (Holz-Mänttäri 1984: 7)

Weiter schreibt sie, dass der Ausgangstext Teil einer Welt ist, von der sich der/die Translator/-in insofern lösen muss, um imstande zu sein, die Lebensbedingungen der Zielwelt als neues Gefüge für den Zieltext zu erfassen. „Der neue Text ist immer ein neues Textindividuum mit eigenen Relationen und intertextuellen Bezügen, eingeschlossen die Bezüge zum Ausgangstext." (Holz-Mänttäri 1984: 7). Auch sie bricht also mit dem Primat des Ausgangstextes und relativiert seine Rolle im Übersetzungsprozess.

Mit Textdesign beschreibt sie „die professionelle Herstellung von Texten“, also eine Tätigkeit, die „zu einem Produkt **Designtext**“ führt (Holz-Mänttäri 1993: 303, Hervorhebung i. O.). Im Kontext der translatorischen Handlung ist folglich Designtext die präzise Beschreibung eines Zieltextes.

Holz-Mänttäris Theorie ist sehr stark an der translatorischen Praxis orientiert und soll der praktischen Umsetzung dienen. Translatoren/Translatorinnen sollen sich bewusst werden, warum und wozu sie etwas übersetzen und auch welche Konsequenzen die Übersetzung haben kann. Das bedeutet auch, dass diese Theorie die retrospektive Betrachtung der übersetzerischen Tätigkeit hinter sich lässt (also die Frage nach dem Was) und die Aufmerksamkeit auf den Prozess und sein/e Ergebnis/se richtet (auf das Wie). In der Darstellung ihrer Theorie verwendet Holz-Mänttäri Termini, die sehr stark an betriebswirtschaftliches Management und industrielle Leistungserbringung erinnern: Produktspezifikation, Projektierung, Produktion, Kontrolle, Produkthaftung, Qualitätssicherung etc. Durch die Wahl ihrer Terminologie will sie bewusst vorhandene Denkmuster brechen und zu einer Diskussion aus einer neuen Perspektive anregen. Darüber hinaus unterstreicht Holz-Mänttäri damit die Professionalisierung der translatorischen Handlung und verankert sie in einer Gesamtsituation (vgl. Risku 1999[2]: 107 ff.).

Für ihre Theorie, die möglichst für alle erdenklichen Translationsfälle gültig sein soll[24], definiert Holz-Mänttäri die Rolle des Translators/der Translatorin wie folgt:

> Als Experte für die Produktion von Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern zur Steuerung von Kooperation eingesetzt werden können, wird der Translator **nicht** als Mittler im Verlauf eines (zwei- oder mehrstufigen) Kommunikationsprozesses gesehen, sondern als eigenständig und eigenverantwortlich handelnder Experte in einem Gefüge über-, neben- und untergeordneter Handlungen. (Holz-Mänttäri 1994[2]: 354, Hervorhebung i. O.)

[24] Zu ihrem auf Basis ihrer Theorie vorgestellten Methodeninstrumentarium schreibt Holz-Mänttäri: „Als Serienfabrikat kann es nicht jedem gleich griffig in der Hand liegen. Deshalb ist jeder Benutzer aufgefordert, es seiner Hand anzupassen, es für seine Tätigkeit passend zu machen.“ (Holz-Mänttäri 1984: 136)

2.3.1 Handlung-in-Situation

Um also den Arbeitsprozess und dessen Ergebnisse auf einer Metaebene betrachten zu können, löst sich Holz-Mänttäri vom weitverbreiteten Bild der Translatoren/Translatorinnen als in einer Kommunikationssituation integrierte Sprachmittler/-innen, die nur fremdbestimmt und im Auftrag eines Bedarfsträgers/einer Bedarfsträgerin handeln und keine selbstständigen Entscheidungen treffen (können/dürfen). Sie distanziert sich hier vom traditionellen Kommunikationsmodell, in dem Translatoren/Translatorinnen als Mittler/-innen zwischen Sender/-in und Rezipient/-in agieren. Für ihre Theorie verfolgt Holz-Mänttäri einen anderen Ansatz:

> Wir sehen den Translator als einen Experten im Rahmen einer arbeitsteiligen Gesellschaft, und zwar als Produzenten von Botschaftsträgern (speziell Texten), die man bei ihm kaufen kann. [...] Seine Handlungssituation lässt sich so beschreiben: Er produziert an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit ein bestimmtes Produkt für einen bestimmten Verwendungszweck aufgrund bestimmter Daten in einem bestimmten Zeitraum zu vereinbarten Bedingungen. Dafür schließt er mit dem Bedarfsträger einen Werkvertrag (vgl. Holz-Mänttäri 1984b), und er steht für den Erfolg seines Handelns ein. Sein Handeln ist translatorisches Handeln, nicht kommunikatives. (Holz-Mänttäri 1984: 65 f.)

Damit definiert sie auch, wie zuvor bereits Vermeer, die Translation als eine Handlung-in-Situation und greift dafür auf den Systembegriff zurück, in dem dieses Handlungsgefüge anhand von „Elementen, Relationen und Strukturen in Funktion“ beschrieben wird. Mit dieser systematischen Betrachtung sollen Richtlinien und Maßstäbe für den Einzelfall erarbeitet und damit die Entscheidungen, die im Zuge des translatorischen Handelns getroffen werden, leichter sichtbar gemacht werden (vgl. Holz-Mänttäri 1994^{2}: 354):

> Das bedeutet, die Funktion des zu produzierenden Texts und ggf. seiner Teile werden vereinbart. Auf diese Weise wird translatorisches Handeln funktionsbezogen beschreibbar und dadurch nachvollziehbar und diskutierbar. (Holz-Mänttäri 1994^{2}: 354)

Mit anderen Worten: Das Resultat des Translationsprozesses (das Translat) soll nicht, wie bis dahin weitgehend vertreten, in Bezug und im Vergleich zum Ausgangstext analysiert und beurteilt werden, sondern vielmehr indem „das Handeln selbst an seiner Funktion gemessen wird: **WOZU** wird etwas getan?“

(Holz-Mänttäri 1984: 17, Hervorhebung i. O.). Darüber hinaus bringt Holz-Mänttäri das translatorische Handeln mit Kommunikation im Sinne einer Anregung zur Kooperation in Verbindung: Kommunikation impliziert oft, dass eine Handlung gesetzt wird, weil jemand eine weitere Person dazu auffordert, bittet oder überredet. In diesem Zusammenhang spricht Holz-Mänttäri von Kooperation und Arbeitsteilung:

> Kooperation entsteht in einer Gruppe, wenn einer etwas weniger gut zu können glaubt als andere, und jemand das Gewünschte für ihn tut. Durch Arbeitsteilung kann die effizientere Handlung des Experten von den anderen Sozietätsmitgliedern genutzt werden. Dadurch gewinnt sie aber auch einen anderen Charakter. Sie wird eine Handlung eigenen Rechtes. Gleichzeitig wird nämlich der Ausführende zum Experten und der Bedarfsträger zum Laien: Die Relationen in der Gemeinschaftsstruktur ändern sich. (Holz-Mänttäri 1994[2]: 356)

2.3.2 Botschaftsträger

Weiters stellt Holz-Mänttäri fest, dass sich Kommunikation aus kulturell bedingten und auf Sozialisation basierenden Denkräumen heraus entwickelt – ein Umstand, der auch für das translatorische Handeln gilt. In Kommunikationssituationen, in denen Translationsbedarf besteht, gehören die Kommunikationspartner verschiedenen Kulturen an:

> Kulturspezifisch ist dabei die innerhalb einer gesellschaftlichen Organisation tradierte Ansicht von Welt, die alle interpretatorischen und kreativen Handlungen beeinflusst. In besonderem Maße für Translation wichtig ist die kulturelle Prägung der Verwendung von Zeichen, darunter sprachlichen. Texte als Botschaftsträger, die unter hauptsächlicher Verwendung von sprachlichen Zeichen hergestellt werden, treten kulturspezifisch unterschiedlich in Kombination, im Verbund, mit anderen Botschaftsträgern auf. (Holz-Mänttäri 1984: 30 f.)

In diesem Gefüge ist der Botschaftsträger, durch den die Botschaft „auf bestimmte Weise realisiert“ wird, ein zentrales Element. Botschaftsträger können nur dann funktionsgerecht sein, wenn sie auf die Rezeptionssituation und ihre Realisierungsmittel ausgerichtet sind. Unter Realisierungsmitteln versteht Holz-Mänttäri einerseits das Medium und den Botschaftsträgerverbund und andererseits die Transporttechnik (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 71).

> Botschaftsträger werden in Medien realisiert. Was für ein Zeichengefüge gewählt wird, hängt wiederum von den Komponenten der Rezeptionssituation im weitesten Sinne ab. Die Wahl muss funktionsbezogen getroffen werden. (Holz-Mänttäri 1984: 76)

Damit entwickelt sie einen sehr weit gefassten Begriff für das Ausgangsmaterial einer translatorischen Handlung[25] und ermöglicht es, ganz im Sinne einer umfassenden Theorie, ihren Ansatz auch als Basis für ein Modell für audiovisuelle Translation einzusetzen. Bezug nehmend auf Lothar Jegensdorf (1980, zitiert in Holz-Mänttäri 1984), der den Unterschied zwischen einem „schriftkonstituierten" und einem „sprechkonstituierten Text" in der visuellen Gestaltung sieht und dafür plädiert, dass die Textlinguistik auch die visuellen Elemente eines Textes mitberücksichtigt, spricht Holz-Mänttäri von „Botschaftsträgern im Verbund" und hebt hervor, dass „die funktionsgerechte Verwendung von Zeichen eine spezifische Kompetenz voraussetzt". Holz-Mänttäri setzt weiter fort, dass im Zuge des interkulturellen Transfers der Schwerpunkt „von einem Botschaftsträger im Verbund auf einen anderen" verlagert werden kann (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 77). In einem späteren Aufsatz zum Thema Textdesign und Designtext spricht sie von „Botschaftsträgern im Medienmix", da ja die „natürliche Kommunikation eigentlich immer über mehrere Kanäle läuft". Der Medienmix soll eingesetzt werden, um damit die „Kommunikationsbarrieren leichter überwinden zu können". Das heißt, es können „Zeichnungen, Bilder, Videos, Tonkompositionen usw." im Verbund zum Einsatz kommen (vgl. Holz-Mänttäri 1993: 303). Dieser Ansatz entspricht der Beschreibung von audiovisuellen Texten bzw. audiovisueller Translation als multisemiotisches Gefüge (worauf im folgenden Kapitel näher eingegangen wird).

Diese Perspektive trifft insofern auch auf die AVT zu, als dass wir das filmische Material als Botschaftsträger auffassen und „der Verbund" sich auf den multisemiotischen und *Multi-channel*-Charakter[26] des audiovisuellen Materials bezieht. Was auch auf die Untertitelung zutrifft, ist die Verlagerung des

[25] In diesem Sinne wird im Rahmen dieser Arbeit in Zusammenhang mit AVT „Ausgangsmaterial" verwendet. Der Begriff bezieht sich auf das gesamte ausgangssprachige audiovisuelle Material und soll (in Abgrenzung zum Ausgangstext) dem multisemiotischen Charakter des audiovisuellen Textes gerecht werden.

[26] Weiter unten wird auf die multisemiotischen und *Multi-channel*-Charakteristika des audiovisuellen Textes eingegangen (s. 3.1.2, S. 62).

Schwerpunkts bis zu einem gewissen Grad: Der gesprochene Dialog wird in schriftlicher Form dem Ausgangsmaterial hinzugefügt. In ihrer Abhandlung geht Holz-Mänttäri vom Botschaftsträger „Text“ aus, da

> bei der Translation der Schwerpunkt auf der Produktion von Texten als Botschaftsträgern im Verbund [liegt]. Der Zusatz ‚im Verbund' bedeutet, der Translator kennt (und muss gegebenenfalls berücksichtigen) andere Botschaftsträgerarten (Bilder, Melodien, Gesten) in ihren konstitutiven Merkmalen und ihrem Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund, ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen. (Holz-Mänttäri 1984: 86)

Im Falle von AVT bzw. konkret Untertitelung geht es ebenfalls um den Botschaftsträger „Text“, denn obwohl mit audiovisuellem Ausgangsmaterial gearbeitet wird, ist das Ergebnis der translatorischen Handlung ein in schriftsprachlichen Zeichen verfasster Text, der aber seine Funktion erst im Verbund erfüllen kann. Auch die Forderung, dass Translatoren/Translatorinnen die anderen im Verbund enthaltenen Botschaftsträgerarten kennen und berücksichtigen müssen, ohne diese selbst produzieren zu können, zählt zu den zentralen Voraussetzungen für audiovisuelle Translatoren/Translatorinnen.

2.3.3 Botschaftsträger-in-Situation

Botschaftsträger sind nicht im luftleeren Raum stehende, „autonome“ (Ausgangs-)Texte, sondern vielmehr Texte-in-Situation, die in einem Funktionsfeld eingebettet sind. „Funktionsfeld“ definiert Holz-Mänttäri wie folgt: „[Der] Botschaftsträger trifft in der Rezeptionssituation auf eine Art Umfeld, dessen Komponenten die Wirkung der Botschaft beeinflussen können.“ (Holz-Mänttäri 1984: 76). Die Situation und das Funktionsfeld sind relevant für die Handlungen des Translators/der Translatorin und nicht der Ausgangstext per se.

> Der Ausgangstext wird in der Theorie über translatorisches Handeln als Bestandteil des Ausgangsmaterials aufgefasst, aufgrund dessen sein Funktionsfeld, die Konstellationen derjenigen Rezeptionssituation erschlossen werden kann, für die er von wem wann und wo warum/wozu usw. konzipiert wurde. Seine Funktion war es, eine Kooperation-in-anderer-Situation zu steuern, als für den Zieltext anzusetzen ist. (Holz-Mänttäri 1994^{2}: 362)

Somit wird hier die Funktionsgleichheit zwischen Ausgangs- und Zieltext ausgeschlossen, da der Zieltext per Definition immer in einer anderen Situation eingebettet ist und der Zweck des Translats nur aus den „Komponenten (Rollen, Handlungen, Ziel usw.) des neuen Kooperationsrahmens erschlossen werden“ kann. So kann die Funktion des Zieltexts beschrieben und eine entsprechende Strategie ausgearbeitet werden, damit der Zieltext seinem Zweck „in der antizipierten Rezeptionssituation seiner Funktion“ gerecht werden kann. Zusammenfassend kann hier mit Holz-Mänttäri festgestellt werden: „Das Gefüge translatorischen Handelns erweist sich somit als äußerst komplex.“ (Holz-Mänttäri 1994[2]: 362).

2.3.4 Die Rolle der Translatoren/Translatorinnen

Für dieses komplexe translatorische Handlungsgefüge definiert Holz-Mänttäri sechs Schlüsselpositionen, wobei in bestimmten Situationen manche Rollen „kumulativ in einer oder wenigen Personen zusammenfallen“ oder „in Teilrollen aufgespalten sein“ können (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 109). Die sechs Rollen beschreibt sie wie folgt:

- der Translations-Initiator/Bedarfsträger	braucht einen Text
- der Besteller	bestellt einen Text
- der Ausgangstext-Texter	produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht
- der Translator	produziert einen (Ziel)-Text
- der (Ziel)-Text-Applikator	arbeitet mit dem (Ziel)-Text
- der (Ziel)-Text-Rezipient	rezipiert den (Ziel)-Text

(Holz-Mänttäri 1984: 109)

Jede dieser Rollen hat eine soziale (Position im translatorischen Handlungsrahmen) und eine individuelle (Bildungshintergrund, Ausbildung, Interessen, Konstitution zum Handlungszeitpunkt) Seite, ist in einem Kulturraum eingebunden und initiiert bzw. beauftragt, produziert, empfängt die Botschaft in einer bestimmten Situation, einem bestimmten Ziel folgend. Mit jeder dieser Rollen „sind ein oder mehrere intendierte Handlungszwecke“ verbunden, „die auf übergeordnete, gemeinte Gesamtziele bezogen sind“ (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 111 ff.). Damit werden die wesentlichen Faktoren im translatorischen Handlungsrahmen

systematisch definiert und die Zuordnung und Analyse von Kompetenzen, Verantwortlichkeiten und Entscheidungsbefugnissen ermöglicht. In diesem komplexen Gefüge erstellen Translatoren/Translatorinnen als Experten/Expertinnen funktionsgerechte Botschaftsträger, „die zwecks Kommunikation über Kulturbarrieren hinweg von anderen eingesetzt werden sollen“. In dieser Rolle dürfen sie nicht „natürlich“, sondern müssen „artifiziert“ handeln, in dem Sinne, dass sich die Translatoren/Translatorinnen bewusst sein müssen, dass sie nicht von sich und aus ihrer eigenen Erfahrung und Situation auf die potenziellen Rezipienten/-innen des Zieltextes schließen dürfen. Sie müssen sich in die potenziellen Rezipienten/-innen in der zielkulturellen Situation hineinversetzen und -denken können. Die Kompetenz, die hier gefordert wird, reicht weit über die „Beherrschung von Fremdsprachen“ hinaus (Holz-Mänttäri 1994^2: 364 ff.). Holz-Mänttäri stellt die These auf, dass translatorisches Handeln „nichts mit Worten und Sprache zu tun“ habe. „Translatorisches Handeln habe zunächst einmal mit Welten zu tun, mit Handlungen, Sachverhalten und Strategien. Und es verlange professionellen Umgang damit.“ (Holz-Mänttäri 1994^2: 366).

Translatoren/Translatorinnen müssen also die handwerklichen Grundlagen beherrschen, um diese Welten aufzubauen und zu strukturieren, erst dann können diese Strukturen mit Wörtern besetzt werden. Diese Fähigkeit macht die Kompetenz aus, Texte für fremden Bedarf zu produzieren:

> Das ist sein Handwerk und seine Kunst, für die er die Methoden kennt. Dabei verarbeitet er zu kommunizierende Sachverhalte und Koordinationsstrategien, sprachliche und andere Kommunikationsmittel als Material und benutzt verschiedenartige Werkzeuge. (Holz-Mänttäri 1994^2: 367)

2.3.5 Professionalisierung

Ein weiterer zentraler Aspekt in ihrer Abhandlung und ein ihr wichtiges Anliegen ist die Professionalisierung des translatorischen Handelns. Mit „professionell“ meint Holz-Mänttäri „die ethische, ökonomische, rechtliche und ökologische Einbindung ins Erwerbsleben“ (vgl. Holz-Mänttäri 1993: 304). Dabei geht es nicht nur um die „sichere und routinierte Ausführung“ der translatorischen Hand-

lung, sondern auch darum, dass der/die Bedarfsträger/-in bei der Spezifizierung seines/ihres Bedarfs beraten wird, zumal er/sie kein/e Experte/Expertin für Translation ist. Daraus folgernd formuliert Holz-Mänttäri eine für die damalige Zeit, in der sie ihre Theorie erstmals ausarbeitete (1984), absolut dringliche Forderung nach einer entsprechenden Ausbildung für Experten/Expertinnen, die dann in der Lage sein sollen, „den Bedarfsträger zu beraten, die das benötigte Produkt präzise zu spezifizieren vermögen, die die Lieferbedingungen aushandeln und die schließlich bedarfsgerecht produzieren können“ (vgl. Holz-Mänttäri 1994[2]: 368 ff.). Es geht dabei auch um die Verantwortung:

> Wer als Professional ermächtigt ist, für andere zu handeln, der ist dem Anderen gegenüber für das Ergebnis verantwortlich und muss es argumentativ vertreten können. Er sollte daher möglichst bewusst und ökologisch arbeiten können. (Holz-Mänttäri 1993: 317)

Diese Bewusstmachung der eigenen Rolle in einem sozialen Gefüge und die Verinnerlichung der eigenen Verantwortung tragen auch dazu bei, ein emanzipiertes Selbstbewusstsein als Experte/Expertin aufzubauen. Die von Holz-Mänttäri geforderte Professionalisierung ist nicht nur in der Interaktion mit dem/der Bedarfsträger/-in von zentraler Bedeutung, sondern auch für die Selbstwahrnehmung der Translatoren/Translatorinnen. Denn nur mit einem gesunden, begründeten, auf der nötigen Kompetenz basierenden Selbstbewusstsein kann der professionelle Auftritt überzeugend gelingen, der durch die entsprechende Leistungserbringung untermauert werden kann.

In diesem Zusammenhang schlägt Holz-Mänttäri eine getrennte Ausbildung für angehende Translatoren/Translatorinnen und Translationswissenschaftler/-innen (bei Holz-Mänttäri: Translatologen) vor. Ihrer Ansicht nach ist es die Aufgabe von Ausbildungsinstitutionen

> durch Forschung die Bedingungen für eine theoretische Basis und eine methodologische Organisation zu erarbeiten und durch didaktische Umsetzung von relevanten Forschungsresultaten funktionsgerechte Experten mit sachtheoretischer Kompetenz und pragmatischer Qualifikation auszubilden. [...] Dadurch erhält jeder wissenschaftliche Studiengang gegen Ende eine Wegegabelung. Der eine Weg führt zur praktischen Tätigkeit (Praxis), der andere zur Forschungs- und Lehrtätigkeit (Wissenschaft). (Holz-Mänttäri 1984: 164)

Auch wenn die Trennung erst gegen Ende des Studiums stattfindet, scheint eine getrennte Ausbildung für angehende Translatoren/Translatorinnen und Wissenschaftler/-innen, die in weiterer Folge die Lehre übernehmen, in der Praxis aus zweierlei Gründen nicht sehr sinnvoll. Der praktische Bezug im Rahmen der Lehre ist genauso wichtig wie eine fundierte wissenschaftliche Basis. Vor allem im Bereich der Translation, und ganz speziell der AVT, in dem die (technische) Entwicklung rasant vonstattengeht, ist die Nähe zum Praxisfeld für die Lehre unabdingbar. Denn nur Lehrende, die selbst im Praxisfeld stehen und Teil der aktuellen Entwicklungen sind, können eine entsprechend realitätsnahe Arbeitssituation in der Lehre darstellen bzw. simulieren. Gleichzeitig ist es im Sinne einer universitären Ausbildung essenziell, dass Lehrende selbst über ein profundes theoretisches Wissen in ihrem jeweiligen Fach verfügen, um dieses Wissen auch weitervermitteln zu können. Damit werden die Fähigkeit einer kritischen Selbstreflexion und abstraktes Denken jenseits von Marktorientiertheit, Wettbewerbsfähigkeit und Produktivität gefördert.

Andererseits wird die Entscheidung seitens der Studierenden, ob sie eine akademische Karriere verfolgen möchten, sprich sich wissenschaftlich beschäftigen und eventuell in die Lehre einbringen, oder ob sie in die Praxis gehen, selten im Laufe des Studiums getroffen. Zu viele äußere Faktoren beeinflussen diese Entscheidung: allen voran die pragmatische Frage der Arbeits- bzw. Verdienstmöglichkeiten. Sehr häufig wird nach einigen Jahren in der Praxis entschieden, in die Forschung zu gehen, oder auch umgekehrt, und viele verfolgen den mühevolleren, aber auf jeden Fall fruchtbringenden Weg der forschungsbegleiteten Praxis bzw. praxisorientierten Forschung. Jedenfalls sollten sowohl Praxis als auch Theorie als integrale Bestandteile der Ausbildung erachtet werden, denn nur so kann gewährleistet werden, dass Absolventen/-innen auch für „die reale Welt da draußen“ gewappnet sind, und über ein fundiertes, theoretisches Basiswissen verfügen[27].

[27] „Über ein theoretisches Basiswissen zu verfügen“ soll nicht implizieren, dass Theorie bloß ein Instrumentarium für eine bessere Praxis ist und eine praxisorientierte Perspektive soll nicht darauf hinauslaufen, dass die Wissenschaft in den Dienst der Praxis gestellt und ihr sozusagen untergeordnet wird. Für eine ausführliche Darstellung und tiefgehende Analyse dieser Fragestellung sei auf Alice Leals Buch *Is the Glass Half Empty or Half Full?* hingewiesen (Leal 2014).

Mit einem, oben beschriebenen Vorbehalt wird grundsätzlich Holz-Mänttäri recht gegeben, wenn sie schreibt:

> Eine theoriekonsistente Ausbildung von Experten für den praktischen und den wissenschaftlichen Bereich müsste demnach zu translatorischer resp. translatologischer Kompetenz mit je pragmatischer Qualifikation für die Berufsausübung in beiden Bereichen (!) führen. (Holz-Mänttäri 1984: 165)

Im Kontext der Professionalisierung spricht Holz-Mänttäri ein weiteres Problem an, das bis heute weitgehend ungelöst geblieben zu sein scheint: Wie soll sich der/die Bedarfsträger/-in darauf verlassen können, dass „hinter der Berufsbezeichnung auch wirklich ein leistungsfähiger Experte zu finden ist"? Holz-Mänttäri fordert daher, dass Berufsprofile beschrieben und die Berufsbenennungen geschützt werden sollen (vgl. Holz-Mänttäri 1994[2]: 371). Dieses Problem konnte bis heute nicht gelöst werden. Berufsverbände und Interessenvertretungen versuchen in der breiten Öffentlichkeit ein Bewusstsein für die Rolle der Translatoren/Translatorinnen als Experten/Expertinnen ihres Faches zu schaffen. Eine gesetzliche Verordnung zum Schutz der Berufsbezeichnung bzw. Regelung der Berufsausübung gibt es nicht (vgl. Pym et al. 2012: 17 ff., 27 f.). In Österreich etwa ist der Beruf der Übersetzer/-innen und Dolmetscher/-innen zwar von der Gewerbeordnung erfasst, allerdings als ein „freies Gewerbe". Somit ist für die Erlangung einer Gewerbeberechtigung für die Ausübung dieser Berufe kein Befähigungsnachweis erforderlich (vgl. Wirtschaftskammer Österreich – www.wko.at, Zugriff am 26.03.2014).

Es geht vielmehr darum, die theoretische Arbeit um die Komponente der „gelebten Erfahrung" (s. 4, S. 121) zu erweitern und somit ein möglichst umfassendes Bild zu schaffen. Es wird Dilek Dizdar zugestimmt, die das Konzept der Marktorientierung in der Lehre kritisch hinterfragt:

> There are numerous symptoms of this development [a general inclination towards the market], such as the increasing use and teaching of technologies to accelerate the translation process, increase efficiency, competitiveness and employability. There is no question that the students need to be prepared for the jobs on the market. From the perspective of Translation Research, however, we have to ask how this market-oriented thinking affects research on translation and shapes its institutions. (Dizdar 2014: 207)

In diesem Zusammenhang sei auch angemerkt, dass diese Entwicklungen im Rahmen der diversen Curriculumreformen, die zur Zeit der Entstehung dieser Arbeit am Zentrum für Translationswissenschaft an der Universität Wien stattfinden, zu beobachten sind.

2.3.6 Exkurs

Ein weiterer, besonders wertvoller Beitrag, den Holz-Mänttäri mit ihrer Theorie zum translatorischen Handeln geleistet hat, sollte hier Erwähnung finden, obwohl dies nicht in direktem Zusammenhang mit dem Ziel der vorliegenden Arbeit steht. In ihrer Auffassung vom translatorischen Handeln, nämlich Botschaftsträger für transkulturelle Kommunikation zu produzieren, die zweckbezogen eingesetzt werden, spielt der Text keineswegs die zentrale Rolle:

> Da die Präferenz von Botschaftsträgern kulturspezifisch ist und Botschaftsträger im Allgemeinen im Verbund eingesetzt werden, wird eine Methodologie gebraucht, die es erlaubt, Botschaftsträger aller Art und im Verbund zu bearbeiten, darunter auch Texte. (Holz-Mänttäri 1984: 163)

Sie hebt also hervor, dass verbales Handeln an sich und der Einsatz von Mitteln zwecks seiner Realisierung in der Kommunikationssituation kulturspezifisch sind. Der verbale Text wird also im Verbund mit anderen Botschaftsträgern betrachtet, als „Primus inter pares, denn nicht alle Kulturen haben kommunikativ den gleichen Primat“ (Holz-Mänttäri 1984: 166). Dies entspricht auch auf einer anderen Ebene ihrem Anspruch, mit ihrer Theorie für translatorisches Handeln eine alle Fälle umfassende Basistheorie zu formulieren: „Damit sollte [...] der Europazentrismus in der Theoriebildung überwunden werden.“ (Holz-Mänttäri 1984: 163).

2.4 Kapitelzusammenfassung

In diesem Kapitel wurde zunächst die Reiß'sche Texttypologie diskutiert. Katharina Reiß war eine der ersten Wissenschaftlerinnen, die den „audio-medialen Texten" (1971)[28] innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses eine besondere Beachtung schenkte und diese als eigenen Texttyp definierte. Die Tatsache, dass sie diese Kategorisierung später widerrief und dass in der heutigen Translationswissenschaft der Begriff „audio-medial" durch „multimedial" ersetzt wurde, ändert nichts an der Bedeutung ihrer ursprünglichen Überlegungen im Kontext ihrer Zeit.

Die Reiß'sche übersetzungsrelevante Texttypologie bleibt bei aller Gründlichkeit an der Oberflächenstruktur einer Übersetzung haften. Der Text als ein (rein) sprachliches Phänomen fungiert als Primat dieser Diskussion, in der nonverbale Elemente und kulturelle Aspekte außer Acht gelassen werden. Erst später wurde, von dieser Texttypologie ausgehend, eine umfassende, allgemeine Translationstheorie entwickelt, die eine bahnbrechende Wirkung hatte und für die weitere Entwicklung dieser Disziplin maßgebend war: die Skopostheorie. Diese Theorie bedeutete einen Paradigmenwechsel in der Translationswissenschaft. Es wurde an der bis dahin geltenden „Unantastbarkeit" des Ausgangstextes als das Original gerüttelt und eine prospektiv orientierte Sicht der Translation eingenommen, d.h. es sollte im Übersetzungsprozess darauf geachtet werden, dass ein Translat „auftragsgemäß unter den Umständen der Zielkultur möglichst gut funktioniere" (Vermeer 1990^2: 120).

Auf der Skopostheorie aufbauend entwickelt Nord den Begriff der Loyalität und hebt die Rückbeziehung zum Ausgangstext und zur Ausgangssituation wieder hervor. Dabei nimmt sie die (Text-)Funktion als gemeinsamen Nenner zwischen dem Ausgangs- und Zieltext an und betrachtet den Zieltext

[28] Reiß hatte sich bereits 1969 in ihrem Werk *Textbestimmung und Übersetzungsmethode* mit diesem Thema befasst und diesen Texttyp zunächst „subsidiär" genannt. Da sich diese Bezeichnung in der Rezeption als irreführend erwies, wurde mit „audio-mediale Texte" eine neue Bezeichnung eingeführt.

> als ‚treue' Wiedergabe [des Ausgangstexts], selbst wenn dies in einer völlig anderen, der zielkulturellen Situation (einschließlich der Zielempfänger) angemessenen Form geschieht. Diese Art von ‚Treue', die nichts mit der sklavischen Reproduktion struktureller Merkmale zu tun hat, nenne ich ‚Loyalität'. (Nord 1992: 3)

Einerseits stellt ihr Ansatz, die Ausgangskultur und Ausgangsfunktion stärker in den Translationsprozess einzubinden, eine Erweiterung der Perspektive der Skopostheorie dar, zumal die dort dominierende Ausrichtung zur Zielkultur und Zielfunktion aufgehoben ist. Andererseits wird genau dieser Aspekt als „eine Einschränkung der funktionalen Translationstheorie" interpretiert, weil hier der „Kohärenz zwischen Ziel- und Ausgangstext" ein zu großer Stellenwert beigemessen wird und die Zielkultur bzw. Zielfunktion damit zu kurz kommt (vgl. Stolze 2008[5]: 194).

Die Analyse der funktionalen Translationstheorie in diesem Kapitel diente zur Kontextualisierung der für diese Arbeit zentralen Theorie vom translatorischen Handeln. Holz-Mänttäri definiert das translatorische Handeln zusammenfassend wie folgt:

> Durch „translatorisches Handeln"
> als Expertenhandlung
> soll ein Botschaftsträger „Text"
> im Verbund[29] mit anderen Botschaftsträgern
> produziert werden,
> ein Botschaftsträger „Text",
> der in antizipierend zu beschreibender Verwendungssituation
> zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
> über Kulturbarrieren hinweg
> seine Funktion erfüllt. (Holz-Mänttäri 1994[2]: 366)

Sie verortet Translatoren/Translatorinnen in einem komplexen sozialen Handlungsgefüge, in dem sie aufgrund ihrer Expertise weitgehende Entscheidungen in Bezug auf die Herstellung des Botschaftsträgers für fremden Bedarf treffen. Holz-Mänttäris Theorie misst den „konkreten translatorischen Entscheidungen" eine viel größere Bedeutung bei als dem „Inhalt und [der] Form des Ausgangstextes" (vgl. Stolze 2008[5]: 183 f.).

---

[29] „Im Verbund" bedeutet bei Holz-Mänttäri: „Gleichzeitig eingesetzte, aufeinander bezogene, aber in verschiedenen Medien realisierte Botschaftsträger fungieren im Verbund." (Holz-Mänttäri 1984: 31)

Der Schwerpunkt liegt also auf dem funktionalen Ansatz und der situativen Einbettung der Translatoren/Translatorinnen in einem kommunikativen und sozialen Handlungsgefüge.

Wie oben erwähnt, wurde der funktionale Ansatz der Translationswissenschaft bereits mehrfach analysiert und abgehandelt. Dennoch ist eine eingehende Besprechung im Kontext dieser Arbeit insofern wichtig, als dass dieser Ansatz selten im direkten Zusammenhang mit der AVT diskutiert wird und die Perspektive der Descriptive Translation Studies für den Bereich der AVT als geeigneter erachtet wird (vor allem in der englischsprachigen Literatur, s. 3.2.1, S. 66). Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie relevant und aktuell die funktionale Translationstheorie und das Konzept des translatorischen Handelns im Zusammenhang mit Fragen der AVT sind.

> Screen translation is not so much a problem as commonly assumed but a solution to problems arising from linguistic and cultural differences. It is not only a 'technical' solution but also a solution to socio-cultural and political challenges. (Gambier 2003[b]: 183)

3 Audiovisuelle Translation

Für diesen Teilbereich der translatorischen Forschung und Praxis gab und gibt es sehr viele unterschiedliche Bezeichnungen, wie es bereits hier in der unterschiedlichen Terminologie im Titel des Kapitels und im oben angeführten Zitat ersichtlich wird: Constrained Translation (Titford 1982), Film Translation (Snell-Hornby 1988), Film & TV Translation (Delabastita 1989), Screen Translation (Mason 1989), Media Translation (Eguíluz 1994) oder (Multi)Media Translation (Gambier & Gottlieb 2001) (vgl. Orero 2004: VII). Im Rahmen dieser Arbeit wird die Bezeichnung audiovisuelle Translation (AVT) für dieses Feld verwendet, da sie die unterschiedlichsten Aspekte dieser komplexen translatorischen Handlung einschließt. Als Titel für ihren Sammelband mit Beiträgen zu diesem Thema wählte Pilar Orero ebenfalls *Audiovisual Translation*, da

> […] Screen Translation would leave out for example translations made for theatre or radio, and the term multimedia is widely perceived as related to the field of IT. Audiovisual Translation will encompass all translations – or multisemiotic transfer – for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the deaf and hard of hearing and audiodescription for the blind and the visually impaired. (Orero 2004: VII f.)

Auch Jorge Díaz Cintas & Aline Remael setzen sich mit den verschiedenen Bezeichnungen für diese Disziplin auseinander und argumentieren für die Verwendung von audiovisueller Translation (AVT) als Überbegriff für dieses Feld, zumal hier die semiotische Dimension mitgedacht ist. Im Anschluss an eine kurze Analyse der verschiedenen Bezeichnungen schreiben sie:

> This fluctuation in terms is no more than a reflection of the changing times in which we live. Far from representing a barrier to communication, it could be interpreted as a clear sign of the desire of many academics to maintain an open and flexible approach to our object of study; one that can assimilate and acknowledge the new realities emerging in the translation world. Fortunately enough, one of the terms, audiovisual translation (AVT), has been gaining ground in recent years and is fast becoming the standard referent. (Díaz Cintas & Remael 2007: 12)

In diesem Sinne wird die Bezeichnung „audiovisuelle Translation“ und analog dazu „audiovisuelle Texte“ auch im Kontext dieser Arbeit verstanden und eingesetzt.

3.1 Verortung der AVT

Im Rahmen der Translationswissenschaft war, wie bereits oben erörtert (s. 2.1, S. 23), Katharina Reiß eine der ersten, die in Zusammenhang mit ihrer Texttypologie die Besonderheiten der von ihr zunächst „audio-medial“ genannten Texte erkannte (vgl. Reiß 1982[4]). Sie stellte fest, dass technische Gegebenheiten, die Erfordernisse des jeweiligen Mediums und das Zusammenspiel mit anderen, nicht-sprachlichen Elementen bei diesen Texten „für das Übersetzen [...] relevante zusätzliche methodische Überlegungen“ mit sich bringen und somit „eine methodische Differenzierung des Texttyps unerlässlich“ machen (vgl. Reiß 1976: 32/Anmerkung 64). Sie ernannte diese Texte zu einem eigenen Texttyp, was aber in der Fachliteratur eine heftige Debatte auslöste. Einerseits ging es um die Bezeichnung „audio-medial“, die bildliche Darstellung nicht einschloss, und andererseits um die Tatsache, dass diese Texte nach Reiß’ eigener Definition der Texttypen nicht als eine eigenständige Gruppe bezeichnet werden konnten, da bei audio-medialen Texten „Elemente der Darstellung, des Ausdrucks und des Appells nebeneinander vorhanden sein [können], so dass eine Abgrenzung kaum relevant oder möglich wäre“ (Snell-Hornby 1993: 336). So änderte Katharina Reiß die Bezeichnung in „multi-medial“ und hielt fest, dass es sich dabei doch um einen eigenen Texttyp handelte, der die drei anderen Grundtypen überlagert (vgl. Reiß & Vermeer 1991[2]).

3.1.1 Multimedia

Der Terminus „Multimedia“ ist inzwischen Teil des allgemeinen Sprachgebrauchs und wird mit durchaus unterschiedlichen Bedeutungen eingesetzt. Heute wird der Begriff sehr häufig in Zusammenhang mit digitaler Datenverarbeitung und -vermittlung verwendet. So schreibt Duden „Multimedia“ dem

Bereich der EDV zu und definiert den Begriff dann als „Zusammenwirken von verschiedenen Medientypen wie Texten, Bildern, Grafiken, Ton, Animationen, Videoclips“. Analog dazu wird „multimedial“ wie folgt definiert: „viele Medien betreffend, berücksichtigend; für viele Medien bestimmt“ (Duden 2006[24]: 707).

In der Literatur zu AVT wird auf die Problematik, diesen Begriff klar abzugrenzen, hingewiesen und folglich werden diverse Definitionsversuche unternommen. Yves Gambier & Henrik Gottlieb etwa merken im Vorwort des von ihnen herausgegebenen Bandes *(Multi)Media Translation* Folgendes an:

> [M]ultimedia communication is ubiquitous in daily life. We exploit multiple sensory systems or modes of communication including vision, audition, and touch. Aren't all "texts" such polysemiotic multi-signs? (Gambier & Gottlieb 2000: xi)

Der letzte Satz, der als provokante Frage formuliert ist, könnte als Verweis auf Katharina Reiß' Texttypologie gelesen werden, auch wenn keine Referenz im Text zu finden ist. Im selben Band bezieht sich auch Aline Remael in ihrem Beitrag auf die Ambiguität dieses Begriffs:

> **Multimedia** has become somewhat of a catch-all phrase for a large array of new communication technologies. On the one hand, it is used to refer to an array of hi-tech features of our times such as interactive television, virtual reality, digital video discs and the like, on the other, audiovisual translation for film or television, i.e. subtitling, dubbing, voice-over etc. could also be seen to involve multimedia activities. (Remael 2001: 13, Hervorhebung i. O.)

Sie verwendet in ihrem hier zitierten Artikel den Begriff in diesem weitgefassten Verständnis und setzt „multimedia translation“ und „audiovisual translation“ als Synonyme ein. Wie problematisch eine klare und scharf umrissene Definition von „Multimedia“ sein kann, beschreibt auch Patrick Cattrysse:

> Multimedia has become a buzzword that is used in so many senses and contexts that its meaning has started to wear away. Multimedia can be defined in a very wide sense as the processing and presentation of information in two or more media simultaneously. (Cattrysse 2001: 1)

In diesem weit gefassten, an die Reiß'sche Texttypologie angelehnten Sinn wird „Multimedia“ bzw. „multimedial“ im Kontext dieser Arbeit verstanden.

3.1.2 Text

Wir greifen noch einmal die Reiß'sche Texttypologie auf und betrachten den Textbegriff in diesem Zusammenhang. Katharina Reiß geht von der Prämisse aus, dass „jeder Text nur mit dem Mittel der Sprache zustande kommt" (Reiß 1982[4]: 32) und dass audio- bzw. multimediale Texte als ein schriftlich fixiertes Element eines größeren Ganzen zu betrachten sind. Es wird zwar auf die Interdependenzen der verschiedenen Medien hingewiesen, der Textbegriff ist dennoch auf die verbal-sprachliche, schriftliche Manifestation der kommunikativen Einheit beschränkt. Bei audiovisueller Translation und somit auch im Rahmen dieser Arbeit wird aber ein weitgefasster Textbegriff vorausgesetzt:

> Unter funktionalistischen Gesichtspunkten ist es [...] nicht sinnvoll, den Textbegriff auf rein sprachliche Komplexe einzuschränken. Oftmals liefern Bilder nämlich Komplementärinformationen zum rein verbal Vermittelten, so dass ihre Ausgrenzung aus dem Textbegriff zu mangelnder Kohärenz des rein verbalen Restes führen und damit dessen Textstatus gefährden würde. (Göpferich 1999: 61)

Bei audiovisuellen Texten sind es nicht nur Bilder, die den Informationsgehalt vervollständigen, sondern auch andere nichtsprachliche Ausdrucksformen wie Mimik, Gestik, Kostüme, Make-up, Stimme, Tonfall, Sprechpausen, Geräusche und Musik, literarische Konventionen (z.B. in Bezug auf die Dramaturgie und die Dialoge) sowie auch cineastische Konventionen (z.B. gängige Techniken und Genres) etc. (vgl. Delabastita 1989: 196).

Ein audiovisueller Text ist somit ein multisemiotischer Komplex, „comprising several signifying codes that operate simultaneously in the production of meaning" (Chaume 2004: 16). Diese Codes, die auf der semiotischen Ebene den Inhalt des audiovisuellen Textes bestimmen, sind nicht mit den verschiedenen Kanälen zu verwechseln, über die der Inhalt das Publikum erreicht. Beim Film etwa, der bei Dirk Delabastita als ein *Multi-channel*-Text definiert wird, werden der visuelle und der akustische Kanal gleichzeitig eingesetzt, um den Inhalt zu vermitteln (vgl. Delabastita 1989: 196). Auch Gottlieb betrachtet Filme und andere „multi-channel text types" als polysemiotische Gefüge und beschreibt sogar vier Kanäle, über die der Inhalt vermittelt wird: Dialog, Musik und

Effekte, Bilder und zu einem geringen Anteil schriftlicher Text (vgl. Gottlieb 2004: 86). Somit haben wir es bei AVT mit einem komplexen, multisemiotischen und *Multi-channel*-Text zu tun.

In ihrer Texttypologie räumt Reiß weiter ein, dass „sich bei der Übersetzung der dem audio-medialen Typ zugeordneten so heterogenen Textarten jeweils recht unterschiedliche Probleme ergeben“ (Reiß 1982[4]: 51). Audiovisuelle Texte sind in der Tat sehr heterogen und unterschiedlich in ihren Eigenschaften und erfordern unter anderem auch ein hohes Maß an Flexibilität und Kreativität im Translationsprozess. Trotz aller Heterogenität haben audiovisuelle Texte jedoch eines gemeinsam, nämlich ihren, bereits erwähnten, multisemiotischen Charakter, was allerdings nicht bedeutet, dass wir es hier mit einer intersemiotischen Übersetzung zu tun haben:

> [I]n multimedia translation, we are not really dealing with intersemiotic translation, i.e. translation from one semiotic system to another, but with the translation of texts and intertextuality. These texts can, however, involve the use of signs from different semiotic systems […]. (Remael 2001: 13 f.)

Nicht zuletzt daraus ergeben sich die besonderen Herausforderungen bei der Übersetzung von audiovisuellen Texten, wo auch alle nonverbalen Codes mitberücksichtigt werden müssen. Ganz besonders ausgeprägt sind die Herausforderungen bei Filmen als komplexe Zeichensysteme, da hier die Zusammensetzung der Zeichen und die materielle Gestalt in der Regel im Nachhinein nicht mehr verändern werden können, im Gegensatz zu Theatertexten z.B., die je nach Inszenierung den neuen Bedingungen angepasst und entsprechend geändert werden können (vgl. Delabastita 1989: 197).

Der audiovisuelle Text wird im Kontext dieser Arbeit im Sinne von Zoë Pettit verstanden:

> The “audiovisual text” is a complex medium. The translator encounters verbal and non-verbal information, meanings openly expressed and others inferred by more subtle forms of communication; a rise in intonation, a gesture accompanying the utterance. (Pettit 2004: 25)

Und weiter unten führt sie fort:

> Sound and image converge to create meaning. Sounds, vocal intonation, visual signs, gestures, postures, editing techniques all combine to create a message for the viewer to interpret. In other words, what is said is only part of the message. The way it is said, together with visual and auditory markers, form an integral part of the message. (Pettit 2004: 26)

All diese Charakteristika machen audiovisuelle Texte zu einem einzigartigen Phänomen in der translatorischen Forschung und Praxis und stellen besondere Herausforderungen an die Translatoren/Translatorinnen.

3.2 Forschungsansätze im Bereich der AVT

Der oben erwähnte multisemiotische Charakter von audiovisuellen Texten (s. 3.1.2, S. 62) ist ein Merkmal, das im Grunde gegen einen rein linguistischen Ansatz bei der Erforschung dieses Bereiches spricht, wie auch Yves Gambier in seiner Rede anlässlich der Konferenz *Between Text and Image – Updating Research in Screen Translation* (27.-29.Oktober 2005, Forlí)[30] hervorhob:

> It is [...] paradoxical that the dominant research perspective is linguistic, though AVT is actually a multisemiotic blend of many different parts such as images, sounds, language (oral and written), colours, proxemics and gestures – all incorporated into various audiovisual codes to fulfil creative needs […]. (Gambier 2005, übersetzt von: Peter Mead)

Seitdem hat sich einiges verändert, und obwohl die linguistische Perspektive immer noch sehr präsent ist, hat sich die wissenschaftliche Forschung im Bereich der AVT stark weiterentwickelt. Die verschiedenen methodologischen und theoretischen Ansätze, die (meist mit einer interdisziplinären Perspektive) für die AVT vorgeschlagen bzw. ausgearbeitet wurden, können bei Frederic Chaume (2004), Jorge Díaz Cintas (2004[a]), Aline Remael (2003), Patrick Cattrysse (1998) etc. nachgelesen werden.

[30] Der Vortrag wurde in französischer Sprache abgehalten und ein Manuskript mit der englischen Übersetzung den Teilnehmern/-innen der Konferenz zur Verfügung gestellt. Hier wird aus diesem unveröffentlichten Manuskript zitiert. Das Manuskript liegt der Autorin dieser Arbeit vor.

Audiovisuelle Translation gehört heute nicht zuletzt aufgrund der technologischen Entwicklungen zu den dynamischsten Bereichen der Translationswissenschaft. Die Bedeutung der audiovisuellen Medien und damit auch der Bedarf an und der Konsum von audiovisuellen Inhalten nehmen täglich zu – eine Tatsache, die sich auch im wachsenden Bedarf an spezialisierten Translatoren/Translatorinnen und zunehmenden Interesse der Wissenschaftler/-innen für diesen Bereich manifestiert. Im Zusammenhang mit Forschung im Bereich der AVT schreibt Díaz Cintas:

> Most of the films analysed tend to be rather similar. They are highly considered socially, are aimed at a particular audience and have been directed by acclaimed filmmakers. This attitude can be blamed to some extent on insecurity, or an inferiority complex, on the part of the researchers themselves. We believe that our area of study is marginal, and we try to rectify this by resorting to prestigious, highly respected cineastes and programmes. (Díaz Cintas 2004[a])

So sehr dieser Einschätzung zur damaligen Zeit und noch heute zuzustimmen ist, so zählt audiovisuelle Translation mittlerweile zu den am schnellsten wachsenden Bereichen sowohl der beruflichen Praxis als auch der wissenschaftlichen Forschung, nicht zuletzt weil immer mehr fremdsprachige audiovisuelle Inhalte im Fernsehen (Digital- und Satelliten-TV sowie TV on demand) und im Kino eingesetzt werden (vgl. Orero 2004: VIII). Zudem haben EU-Richtlinien zur barrierefreien Mediennutzung[31] ebenfalls zu diesem Aufschwung sowohl im akademischen als auch im professionellen Bereich beigetragen. Dennoch gibt es einige Herausforderungen, die die AVT-Forschung erschweren (können). Der multisemiotische und *Multi-channel*-Charakter audiovisueller Texte führt dazu, dass viele Modelle und Theorien der Translationswissenschaft hier nicht ohne Weiteres angewendet werden bzw. nicht alle Aspekte abdecken können. Aus diesem Grund ist hier ein interdisziplinärer Ansatz unabdingbar, da ohne Berücksichtigung der Bild- und (nonverbalen) Tonebene des audiovisuellen Materials keine ernsthaften Untersuchungen durchgeführt werden können, die dem untersuchten Gegenstand gerecht werden. Ein Beispiel dafür ist die Vielzahl

[31] Die erste Erklärung zu diesem Thema „The European Declaration on Media and Disability" stammt aus dem Jahr 2003 (vgl. http://www.edf-feph.org) – wie auch von Pilar Orero zitiert (Orero 2004: IX). Eine konkrete EU-Richtlinie dazu wurde 2007 veröffentlicht (vgl. http://barrierefrei-rhein-neckar.de).

empirischer Studien, die sich ausschließlich mit linguistischen Aspekten und den Übersetzungslösungen auseinandersetzen und weder den Gesamtkontext des audiovisuellen Materials berücksichtigen noch das Praxisfeld, in dem diese translatorische Handlung stattgefunden hat:

> There are too many studies in which a source text and target text are compared, with the sole apparent objective of criticising the bad solutions reached in the translation and to propose alternatives which are indisputably better in the eyes of the scholar. […] On more than a few occasions, the translator is accused of a badly translated subtitle when in fact he is not responsible for what we read on the screen. The study of the discrepancies between the translation supplied by the translator and the adjusted subtitles is an area of research which could shed light on the power struggles taking place during the decision-making process. (Díaz Cintas 2004[a])

Genau diese Entscheidungsprozesse und die darin involvierten Faktoren und Akteure/Akteurinnen sollen auch im empirischen Teil dieser Arbeit untersucht werden, wobei die Rolle der Translatoren/Translatorinnen in diesem Kontext im Mittelpunkt der Analyse steht. Aus diesem Grund stehen auch nicht linguistische bzw. übersetzungstechnische Aspekte der Untertitelung im Zentrum dieser Arbeit, sondern vielmehr der professionelle Kontext bzw. das Praxisfeld, in dem Untertitel entstehen.

3.2.1 Der deskriptive Ansatz

Auch wenn der translationstheoretische Ansatz dieser Arbeit Holz-Mänttäris translatorisches Handeln ist, soll dennoch ein kurzer Exkurs Einblicke in das am häufigsten angewendete theoretische Modell für wissenschaftliche Untersuchungen im Rahmen der AVT geben: Descriptive Translation Studies (DTS). Das Thema Ideologie im Zusammenhang mit Übersetzen wurde in den postmodernen Strömungen der Translationswissenschaft behandelt. Mit einem deskriptiven Ansatz wurden dort „die äußeren Zwänge des Übersetzens, Machtfaktoren, Zensur usw. behandelt“ (Stolze 2008[5]: 195). Diese Strömung hatte sich aus den Untersuchungen zur literarischen Übersetzung heraus entwickelt.

> Die Situierung der literarischen Übersetzung in einem institutionellen Geflecht betrachtet ja die Produktionsbedingungen der Übersetzung: Was wird überhaupt übersetzt, zu welchem Zweck geschah dies, und was für Zwänge werden hier wirksam? Dieser Untersuchungsbereich hat sich in den 1990er Jahren im Gefolge sog. „postmoderner Strömungen" stark in den Vordergrund geschoben. Der Forschungsgegenstand ist v.a. die Reaktion von Autoren, Lesern und Übersetzern auf Texte aus ehemaligen europäischen Kolonialländern und der Umgang mit deren Sprache. (Stolze 2008[5]: 195)

In seiner Analyse zur Gültigkeit dieser Theorie für den Bereich der AVT betrachtet Díaz Cintas die Polysystemtheorie[32] als Teil der deskriptiven Translationswissenschaft (vgl. Díaz Cintas 2004[b]: 21). Auch wenn die DTS und die Polysystemtheorie beide hauptsächlich literarische Übersetzungen ins Zentrum ihres wissenschaftlichen Interesses stellen, können ihre Ansätze und Modelle für Untersuchungen zu Fragen der audiovisuellen Translation adaptiert und eingesetzt werden. Implizit von einer quantitativ empirischen Methodologie ausgehend, beschreibt Díaz Cintas die Nützlichkeit der übersetzerischen Normen nach Gideon Toury (1995):

> Norms are a very successful concept in the study of translation because they provide a clear objective to the research and direct the translation scholar to what needs to be found and analysed. Now the aim is to ascertain the norms that govern the translators' behaviour, bearing in mind that norms change and are not the same throughout history. (Díaz Cintas 2004[b]: 26)

Später geht er auf diesen letztgenannten, wesentlichen Nachteil der Normen ein, und zwar auf die Tatsache, dass Normen nur in einem bestimmten Kontext zu einer bestimmten Zeit gültig sind. Diese Eigenschaft erschwert es Wissenschaftler/-innen Normen der Gegenwart festzumachen und zu analysieren. Also scheint eine Untersuchung auf Basis von Normen nur rückblickend und mit einer gewissen (zeitlichen) Distanz sinnvoll und machbar.

---

[32] Díaz Cintas führt das Konzept des Polysystems auf Itamar Even-Zohar (1978) zurück. Tatsächlich wurde das Konzept einige Jahre zuvor von Vertretern des Prager Strukturalismus in den Bereich der Sprach- und Literaturwissenschaft eingeführt, wie bei Erich Prunč nachzulesen ist:

> Itamar Even-Zohar war mit den Schriften der Russischen Formalisten bestens vertraut. Der Gedanke von der Literatur als System von Systemen, den wir von Tynjanov und Jakobson über Mukařovský, Levý (1963) und Popovič verfolgen konnten, wurde von ihm weitergesponnen und Ende der 70er Jahre (Even-Zohar 1978 a, 1978 b, 1979, 1981) mit der griffigen Bezeichnung ***Polysystemtheorie*** versehen. (Prunč 2002[2]: 232 f., Hervorhebung i. O.)

Darin sieht Díaz Cintas aber die Gefahr, dass Wissenschaftler/-innen aktuelle Entwicklungen aus den Augen verlieren, wodurch die historische Perspektive der Forschung Oberhand gewinnt. Als Lösung dieses Problems schlägt er einen kontrastiven Ansatz in der Analyse vor (vgl. Díaz Cintas 2004[b]: 27).

Trotz einiger Kritik an die DTS ist Díaz Cintas der Überzeugung, dass dieser Ansatz den besten Rahmen für Forschung im Bereich der audiovisuellen Translation bietet, und plädiert für eine Einbettung der AVT-Forschung in diesen Kontext, um eine homogene Basis zu schaffen und den Austausch von Informationen und Wissen zu erleichtern und zu beschleunigen. Die Tatsache, dass Díaz Cintas DTS als den vorzuziehenden Ansatz betrachtet[33], mag auch an seiner Verankerung im englischsprachigen Wissenschaftsdiskurs liegen, wie auch Snell-Hornby in einem allgemeinem Sinne u.a. in einem Interview feststellt:

> It is […] very unfortunate that people tend to concentrate on their own school of thought and ignore other approaches, especially if they are debated in other languages and other countries. This applies particularly to DTS, which is the orthodox approach in the English-speaking community, and as English now virtually dominates the discipline, writings in English often make no reference to what is going on elsewhere. (Althoff & Leal & Snell-Hornby, 2011: 368)

Dieses Phänomen[34] charakterisiert den Verlauf der Entwicklung der DTS von Anbeginn an. Descriptive Translation Studies und die Skopostheorie entstanden

---

[33] Auch andere Wissenschaftler/-innen betrachten Descriptive Translation Studies als den richtigen Ansatz für wissenschaftliche Arbeiten im Bereich der AVT (vgl. Delabastita 1989 und 1990, Remael 2001, etc.)

[34] Die Vormachtstellung der im englischsprachigen Raum entstandenen wissenschaftlichen Diskurse wird auch im Kontext der Cultural Studies als Problem wahrgenommen und thematisiert. Lawrence Grossberg, einer der wichtigsten Vertreter der CS, schreibt in seinem Vorwort zu einem Sammelband zur „Werkzeugkiste der Cultural Studies“:

> [D]ie mythische Bedeutung der britischen Cultural Studies sowie der mehr allgemeine Einfluss der Cultural Studies aus den Vereinigten Staaten beruht sicherlich zu einem großen Teil auf der Hegemonie der englischsprachigen akademischen Welt und dem schieren Ausmaß ihres potenziellen Marktes. (Grossberg in Göttlich et al. 2001: 10, übersetzt von: Thomas Hartl)

Diese Anmerkung ist insofern bemerkenswert als sich Cultural Studies als ein interdisziplinäres und transnationales Projekt verstehen. Darüber hinaus stammt Lawrence Grossberg selbst aus den Vereinigten Staaten. „Mythische Bedeutung“ deshalb, weil seines Erachtens bereits andere Ausprägungen der CS existieren, die „als Antwort auf einzigartige historische und geografische Verhältnisse aus indigenen theoretischen und politischen Praktiken“ hervorgegangen sind. Als Beispiele zur Untermauerung dieser Feststellung nennt er die CS-Tradition in Lateinamerika, die „inter-asiatischen Cultural Studies“ und natürlich auch die europäische Spielart der CS. (Grossberg in Göttlich et al. 2001: 11, übersetzt von: Thomas Hartl)

beinahe zeitgleich, aber unabhängig voneinander, wie auch Gideon Toury festhält:

> Interestingly, the first formulations of the **Skopostheorie** by Vermeer (e.g. 1978) almost coincided with the beginnings of my own switch to target-orientedness (Toury 1977) – which sheds interesting light on how changes of scholarly climate occur, especially considering that for quite a while, the two of us were practically unaware of each other's work. (Toury 1995: 25, Hervorhebung i. O.)

Auch wenn beide Theorien einen zieltextorientierten, funktionalen Ansatz verfolgen, trennt sie seit jeher mehr als sie verbindet (vgl. dazu Snell-Hornby 2006: 63-67). Einer der großen Unterschiede, den Mary Snell-Hornby ausmacht, ist die Tatsache, dass DTS sich ursprünglich explizit und ausschließlich mit literarischen Übersetzungen befassten und in diesem Bereich ihre Gültigkeit hatten, wohingegen die Skopostheorie von Anbeginn an von Vermeer als eine allgemeine Translationstheorie angedacht war und entsprechend formuliert wurde (vgl. Snell-Hornby 2006: 64). Dies gemeinsam mit dem stark normativen Ansatz der DTS, der eine Distanzierung zum Objekt der Untersuchung voraussetzt, sind die Gründe, warum die Skopostheorie eines der Fundamente der Untersuchungen der vorliegenden Arbeit darstellt. Auch Anthony Pym tritt für einen zumindest kritischen Umgang mit DTS im Zusammenhang mit Forschung im Bereich der audiovisuellen Translation ein:

> In proclaiming the need for broadly systemic target-based descriptions, [DTS] has enabled us to accumulate knowledge about the diversity of translational behaviour and its role within cultures. In doing so, however, Descriptive Translation Studies has encouraged research in the humanities to look and sound like the work of lab-coated scientists somehow entirely disinterested in their object […]. [L]et me suggest that the research we do in this field is necessarily marked by our own position and potential agency, that the claim to neutrality is a double-edged professional fiction, and that our work may achieve greater importance if we unloosen the lab coats a little and grapple more directly with the issues involved. (Pym 1997: 276)

Bei der Erforschung der AVT haben wir es tatsächlich größtenteils mit Produkten der Populärkultur zu tun – einem Bereich, in dem es um Alltagspraktiken und „Fragen der soziokulturellen Macht" geht (vgl. Hepp 1999: 14). Als Translatoren/Translatorinnen, aber auch als Wissenschaftler/-innen beteiligen wir uns an diesen Praktiken und sind in die soziokulturellen Machtstrukturen integriert.

Es erscheint also wie ein Widerspruch, wenn wir uns als Wissenschaftler/-innen hinter normativen Regeln und klinischen, quantitativen Studien verschanzen, statt in einen Dialog mit dem Gegenstand unserer Praxis bzw. Forschung zu treten. Der hier verfolgte Ansatz ist es, Dichotomien aufzulösen und die strenge Trennung zwischen deskriptiven und evaluativen Theorien hinter sich zu lassen. Somit ist der Ansatz streng genommen nicht deskriptiv, sondern funktional ausgerichtet und der Schwerpunkt der Überlegungen liegt nicht auf der postkolonialen kritischen Auseinandersetzung mit Machtverhältnissen und Fragen der *domestication* vs. *foreignization* (Venuti 1995/2004)[35], sondern auf der Verortung der Translatoren/Translatorinnen in ihrem professionellen Kontext und den hier herrschenden Verhältnissen. Ganz im Sinne von Mary Snell-Hornby lautet das hier gültige Motto: „abandoning the polarized dichotomy in favour of the spectrum with its areas of dynamic tension“ (Snell-Hornby 1995[2]/2006: 111).

3.2.2 Lefeveres Konzept der Patronage

Ein weiteres Konzept, das Jorge Díaz Cintas für die AVT-Forschung adaptiert haben möchte, ist das von André Lefevere geprägte Konzept der Patronage. Dabei geht Lefevere, der sich in erster Linie mit den „konstruktiven Prinzipien des literarischen Subsystems und seinen Kontrollmechanismen” (Prunč 2002[2]: 258) befasst, von einem Systembegriff aus, den er als eine Reihe von Elementen, die miteinander in einer Wechselbeziehung stehen, beschreibt. Diese Elemente haben bestimmte Eigenschaften gemeinsam und heben sich dadurch von anderen, dem System nicht zugehörigen Elementen ab (vgl. Lefevere 1992: 12). Dieser Systembegriff geht auf die russischen Formalisten zurück und in Anlehnung an eben diese Schule definiert Lefevere Kultur wie folgt:

[35] Anlässlich einer Rede zum Hieronymustag am 10.10.2013 am Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien, der unter dem Motto *Beyond Linguistic Barriers – A United World* stattfand, verortet Mary Snell-Hornby den Ursprung der Debatte um diese Dichotomie unter deutschsprachigen Gelehrten zur Zeit der napoleonischen Kriege, hauptsächlich bei Johann Heinrich Voss (1751-1826) und Christoph Martin Wieland (1733-1813). Vor Schleiermacher nahm etwa bereits Anfang 1813 Goethe Bezug auf dieses Thema. In der allgemeinen Lesart der Gegenwart gehen aber diese zwei alternativen Methoden auf Schleiermachers Abhandlung „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ (Schleiermacher 1838, hier zitiert n. Störig 1963) zurück, sind aber in der Interpretation Venutis durchaus umstritten, u.a. weil er aus einer „spezifisch angloamerikanischen Perspektive“ schreibt (vgl. Snell-Hornby 2004[b]: 338).

> Literature [...] is one of the systems that constitute the "complex 'system of systems'" known as culture. Alternatively, a culture, a society is the environment of a literary system. The literary system and the other systems belonging to the social system as such are open to each other: they influence each other. According to the Formalists, they interact in an "interplay among subsystems determined by the logic of the culture to which they belong." But who controls the "logic of the culture"? (Lefevere 1992: 14)

Eine Kultur bzw. Gesellschaft als übergeordnetes System schließt neben Literatur auch audiovisuelle Medien und Produkte als eines der sie konstituierenden Systeme mit ein. Somit gelten die hier besprochenen Beobachtungen und Ansätze von Lefevere auch für den Bereich von audiovisuellen Produkten.

Lefevere beschreibt weiter jene Kontrollmechanismen, die sowohl innerhalb als auch außerhalb des „Systems Literatur" auf das System wirken. Als Beispiel für so eine Kontrollinstanz innerhalb des Systems führt er die Selbstzensur an, die ein Übersetzer sich selbst bei der Übersetzung eines bestimmten Werkes auferlegt hat, um damit die Veröffentlichung des betroffenen Werkes zu erreichen. Patronage stellt die Kontrollinstanz außerhalb des Systems dar:

> [I]t will be understood to mean something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature. […] Patrons try to regulate the relationship between the literary system and the other systems, which, together, make up a society, a culture. (Lefevere 1992: 15)

Patronage ist auf drei Säulen aufgebaut: Ideologie, Ökonomie und Status. Die ideologische Kontrolle beeinflusst und bestimmt die Wahl sowie die Entwicklung und Förderung der Form und des Inhalts der Literatur (als System). Die ökonomische Komponente wird verkörpert durch Mäzene/Mäzeninnen oder Patrone/Patroninnen, die dafür sorgen, dass Akteure/Akteurinnen des literarischen Systems, also Autoren/Autorinnen, Übersetzer/-innen, Literaturkritiker/-innen, Wissenschaftler/-innen etc. ein Einkommen haben (vgl. Lefevere 1992: 16). „Es liegt nach Lefevere auch in der Macht der Patrone, den Akteuren Prestige und Anerkennung zukommen zu lassen und ihnen dadurch einen entsprechenden **Status** in der Gesellschaft zu sichern." (Prunč 2002[2]: 259, Hervorhebung i. O.).

Diese drei Komponenten arbeiten Hand in Hand und führen zu einer gegenseitigen Abhängigkeit, denn der Erfolg der Empfänger/-innen in dieser Patronage-Beziehung hat einen positiven Einfluss auf den ökonomischen (und sozialen) Status der Patrone/Patroninnen, die dann auf Grund dieses Erfolgs den Akteuren/Akteurinnen gegenüber positiv und wohlwollend gestimmt sind.

Darüber hinaus unterscheidet Lefevere zwischen zwei Typen von Patronage, *differentiated* und *undifferentiated*. Beim ersten Typ sind die drei Komponenten der Patronage relativ unabhängig voneinander, d.h. der wirtschaftliche Erfolg ist nicht von ideologischen Faktoren abhängig und hat dadurch auch kaum Einfluss auf den Status. Wenn aber die Patronage *undifferentiated* ist, werden alle drei Komponenten von ein und demselben Patron bzw. ein und derselben Patronin kontrolliert. Als Beispiel dafür führt Lefevere literarische Systeme der Vergangenheit unter absolutistischen Herrschern an, wobei er die Fortsetzung dieser Art von Patronage auch noch in der heutigen Zeit ausmacht, und zwar in Form von (staatlichen) Subventionen und „Künstlerpensionen". Derartige Fördersysteme existieren auch im „Filmsystem", sei es in Form von EU-Förderungen oder nationalen und regionalen Subventionen für Filmprojekte. Einerseits sind diese Subventionen absolut willkommen, denn ohne sie würde es viele Filmprojekte nicht geben und der kommerzielle Druck des Markts würde kleinere Filmindustrien, wie z.B. die österreichische, zerstören[36].

[36] Über die Situation der Filmförderung in der Europäischen Union und in Österreich gibt der Filmwirtschaftsbericht des Österreichischen Filminstituts Auskunft. Dazu heißt es im aktuellen Bericht:

> Audiovisuelle Werke und insbesondere der Film spielen eine wichtige identitätsstiftende Rolle für Europa. Sie spiegeln die kulturelle Vielfalt der Mitgliedsstaaten und Regionen der Europäischen Union mit ihren unterschiedlichen Traditionen und ihrer jeweiligen Geschichte wider. Audiovisuelle Werke sind sowohl Wirtschaftsgüter, die zum Wohlstand und der Beschäftigung beitragen können, als auch Kulturgüter, die die Gesellschaft abbilden und formen. Unter reinen Marktbedingungen würden viele europäische Filme nicht produziert werden, da die Produktion investitionsintensiv und das Publikum für europäische audiovisuelle Werke begrenzt ist. (Teichmann et al. 2013)

Andererseits schaffen Förderungen und Subventionen eine gewisse Abhängigkeit, die auch die künstlerische Arbeit beeinflusst. Denn, wie Lefevere das bereits formuliert hat, in Systemen mit einer *undifferentiated* Patronage dient die geförderte Literatur (bzw. der geförderte Film) den Interessen des Patrons/der Patronin (auch als Institutionen) und passt sich deren inhaltlichen, moralischen und ästhetischen Vorstellungen und Erwartungen an. Natürlich existiert auch eine Literatur (bzw. ein Filmschaffen) jenseits dieses Systems, die aber nicht als „Hochkultur" anerkannt ist, sondern einen „Außenseiter-Status" hat (vgl. Lefevere 1992: 17).

Undifferentiated Patronage muss sich nicht zwangsläufig immer über ideologische Inhalte manifestieren, sondern vielmehr über wirtschaftliche Motive, wie es Lefevere anhand des heutigen Literaturbetriebs aufzeigt: die Dominanz der großen Ketten im Buchhandel, der ewige Kampf zwischen Taschenbuch und gebundenen Ausgaben, der Einfluss von Massenmedien wie etwa TV-Talkshows, die den Autoren/-innen eine Plattform für die Präsentation ihrer Werke bieten, die Verlage und ihre jeweilige Politik etc. (vgl. Lefevere 1992: 19). Diese Liste lässt sich mit aktuelleren Entwicklungen wie Digitalisierung, E-Bücher, Internethandel etc. fortsetzen, die den Literaturbetrieb stärker den je beeinflussen. Diese Ausführungen können auch analog auf den Bereich der audiovisuellen Produkte angewendet werden, in dem einige internationale Medienkonzerne[37], wie Comcast/NBC, Google, Walt Disney, Time Warner, Bertelsmann etc. (IfM Mediendatenbank: http://www.mediadb.eu/datenbanken),

---

Damit wird die Notwendigkeit eines Fördersystems erklärt, das Filmschaffenden einen Freiraum schaffen soll, in dem sie ihre Werke realisieren und an das Publikum herantragen können. In Österreich etwa gibt es insgesamt 19 Förderstellen. Davon sind vier auf nationaler Ebene und 14 in den neun Bundesländern aktiv. Hinzu kommt noch die Filmfinanzierung des ORF. Unabhängig von der Filmförderung existiert auch eine separate Kinoförderung, die in Österreich „die Unterstützung der Kinos bei baulichen und infrastrukturellen Maßnahmen und die Förderung von Programminhalten" umfasst. Zu diesen Maßnahmen zählt etwa auch die Umstellung der Kinos auf digitale Projektionstechnik. (Teichmann et al. 2013)

[37] Siehe dazu auch Fußnote 101 (S. 144).

dominieren und die Digitalisierungswelle neue Vertriebsmöglichkeiten[38] eröffnet hat. Untertitler/-innen sind Teil des Systems, und auch dieses System wird von einer *undifferentiated* Patronage kontrolliert und beeinflusst: öffentliche Förderstellen und privat(wirtschaftliche) Sponsoren/-innen, Produktionsfirmen, nationale und internationale Vertriebsfirmen, DVD-/Blu-Ray-Verleihfirmen, Kinobetriebe, Filmfestivals, Journalisten/-innen, öffentlich-rechtliche und private Fernsehstationen, Massenmedien, diverse Internetplattformen etc. Wir haben es hier im Sinne von Holz-Mänttäri (1984) mit einem komplexen sozialen Gefüge in einer arbeitsteilig organisierten Gesellschaft zu tun. In diesem Zusammenhang schreibt Gambier der AVT eine sensible Rolle zu:

> Media power in the "global village" is wielded by a small number of players, while audiences are extremely varied. Lying on the middle ground between the two, translation of AV texts shifts with the sensitivity of a seismograph needle monitoring tensions, contradictions and developments within AV communication. (Gambier 2005, übersetzt von: Peter Mead)

Es kommt also nicht von ungefähr, dass Díaz Cintas eine Vielzahl an Fragestellungen im Zusammenhang mit AVT sieht, die, auf dem Konzept der Patronage aufbauend, untersucht werden können:

> In the case of AVT it opens the doors to the study of the state's interference through film censorship or cinema legislation (screen quotas, dubbing and subtitling licences, financial subsidies); the participation of higher bodies and authorities such as the European Union or more localised ones […]; the role of

[38] In der (europäischen) audiovisuellen Landschaft bilden elektronische Vertriebsmöglichkeiten heute die wichtigsten Absatzkanäle. Die Möglichkeiten für die private Nutzung von z.B. Filmen gegen Zahlung umfassen das Streamen und Downloaden (wobei das Material zeitlich beschränkt oder ungeschränkt genutzt werden kann) (Teichmann et al. 2013). VoD-Modelle (Video on Demand) haben sich ebenfalls rasch zu einem wichtigen Geschäftsfeld entwickelt und es gibt für alle Modelle bereits mehrere Anbieter. Als Beispiel sei hier Netflix genannt. Die 1997 gegründete Online-Fernsehstation zählt heute zu den größten und einflussreichsten Unternehmen in dieser Branche. Laut eigener Auskunft ist Netflix

> [...] the world's leading Internet television network with over 50 million members in more than 40 countries enjoying more than one billion hours of TV shows and movies per month, including original series. For a low monthly price, Netflix members can watch as much as they want, anytime, anywhere, on nearly any Internet-connected screen. Members can play, pause and resume watching, all without commercials or commitments.
> (https://pr.netflix.com/WebClient/loginPageSalesNetWorksAction.do?contentGroupId=10476&contentGroup=Company+Facts, Zugriff am 14.09.2014)

Im Herbst 2014 hat das Unternehmen seine Aktivitäten auch auf Deutschland und Österreich ausgeweitet mit weitreichenden Implikationen für die Untertitelungsbranche (s. dazu 3.3.1, S. 79).

> the different TV channels and the dubbing and subtitling laboratories; and the importance of educational centres like universities. It is also highly interesting to include the study of the decisive role played by the international distribution and production companies in any given country or linguistic region; the tension that arises between the needs and tastes of the audience and the commercial interests of the companies; the semi-accepted fallacy that what is translated is what the target spectator wants to consume and not what the companies want to sell. (Díaz Cintas 2004[b]: 28)

Diese Fragen sollen im Zuge dieser Arbeit angesprochen und zum Teil detaillierter diskutiert werden. Es soll auch aufgezeigt werden, dass Fragen zu Entscheidungsprozessen, Machtverhältnissen und technologischen und ökonomischen Faktoren im Zusammenhang mit AVT nicht nur im Rahmen der DTS diskutiert und analysiert werden können.

3.3 Praxisfeld AVT

Vorwegnehmend soll festgehalten werden, dass AVT ein weites Feld ist und mehr Bereiche umfasst als nur Filmübersetzung (s. 3.4, S. 83). Dennoch werden in der folgenden Diskussion hauptsächlich Daten, Fakten und Beispiele aus dem Bereich der Filmübersetzung bzw. Filmuntertitelung gebracht, da dies im Hinblick auf den Gegenstand dieser Arbeit naheliegend ist.

1967 befasste sich Georges Mounin in seiner Klassifizierung von Übersetzungstypen explizit mit Filmübersetzungen. Zunächst nennt er sieben Kategorien der Übersetzung: religiöse Übersetzung, literarische Übersetzung, Übersetzung von Gedichten, Übersetzung von Kinderbüchern, Übersetzung für die Bühne, Übersetzung und Film sowie technische Übersetzungen (vgl. Mounin 1967). Dies ist zwar ein recht umfassender Versuch, die unterschiedlichen Anforderungen und Herausforderungen der Übersetzung zu umreißen, für eine Klassifizierung fehlt es hier aber „an Einheitlichkeit der Konzeption“ (vgl. Reiß 1982[4]: 29). Für die Abgrenzung der einzelnen Gruppen zieht Mounin unterschiedliche Aspekte des Textes bzw. Prozesses heran: einmal ist es der Inhalt, einmal die Sprache, die Form, die Zielgruppe, einmal das Medium bzw. die technischen Besonderheiten (vgl. Reiß 1982[4]: 30 f.). Auch wenn seine Klassifizierung der wissenschaftlichen Debatte nicht standhalten konnte und seine

Ausführungen zu Filmübersetzungen nicht besonders tiefgreifend waren, müssen seine Ausführungen dennoch im Kontext seiner Zeit betrachtet werden, wo Filmübersetzung im Rahmen der Translationswissenschaft noch kein Thema war. Darüber hinaus bewies er in Bezug auf die Entwicklung des Arbeitsmarkts für Übersetzer/-innen Weitblick: „Denkt man [...] an die Masse der hergestellten Filme, begreift man, welchen Absatzmarkt die Filmindustrie für die Übersetzer darstellt." (Mounin 1967: 147). Der Absatzmarkt, den Mounin hier erwähnt, umfasst heute weitaus mehr Branchen als die Filmindustrie. Allein im Fernsehbereich gibt es zahlreiche neue Themen und Formate:

> While traditionally feature films, television series, cartoons, sitcoms, soap operas and documentaries have been ideal candidates for [the] intercultural journey, the current growth in the need to provide and supply more audiovisual material for new channels has made broadcasters re-examine and broaden the range of programmes suitable for interlingual transfer. Subjects ranging from cookery, travel, DIY, fashion, interviews, gardening and awards ceremonies to political speeches, have started to find their way, via translation, to television sets in the living rooms of other countries. (Díaz Cintas & Anderman, 2009: 3)

Durch diesen Austausch von Programmen und Formaten, der ursprünglich mit der Gründung der European Broadcasting Union (EBU)[39] ermöglicht und erleichtert wurde, erschloss sich von Anfang an, dank Europas Mehrsprachigkeit, ein größerer Markt für AVT. Gerade diese Mehrsprachigkeit (allein die Europäische Union hat aktuell 24 Amtssprachen[40]) wird aus der Sicht der europäischen Produktions- und Vertriebsfirmen zu einer Herausforderung, wenn nicht zu einem Nachteil, denn durch den Vormarsch der englischen Sprache als *Lingua franca* treffen audiovisuelle Produkte in englischer Sprache sozusagen ohne Hindernisse auf „the biggest coherent audiovisual sphere in the Western world" (Luyken et al. 1991: 179), während sich europäische Produktionen erst des

[39] Die European Broadcasting Union wurde 1950 gegründet und ist nach eigenen Angaben der weltweit wichtigste Zusammenschluss von öffentlich-rechtlichen Medien bzw. privaten Medien mit öffentlich-rechtlichem Auftrag (vgl. Eurovision, Zugriff am 02.05.2014). Um den Programmaustausch zu ermöglichen, war zunächst eines der wichtigsten Ziele die Standardisierung der Technologie. Über das EUROVISION Netzwerk haben Mitglieder Zugang zu diversen Programmen und Dienstleistungen: gemeinsamer Einkauf von Rechten für Live-Übertragungen, wie z.B. FIFA-Weltcupspiele, Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker, Opernaufführungen der New York Metropolitan etc.; Organisation und Übertragung von Live-Events, wie dem Eurovision Song Contest; Programmaustausch; Koproduktionen; technische und juristische Beratung; Marketing; Fortbildung etc. (vgl. European Broadcasting Union, Zugriff am 02.05.2014)

[40] Siehe dazu: http://ec.europa.eu/dgs/translation/translating/officiallanguages/index_en.htm (Zugriff am 08.06.2014).

Sprachtransfers bedienen müssen, was bei Georg-Michael Luyken et al. als ein Wettbewerbsnachteil beschrieben wird:

> The linguistic fragmentation of Europe leads to a triple market disadvantage for each film and television producer of non-English language programmes in Europe: firstly, domestic market sizes tend increasingly to be too small to sustain a self-sufficient audiovisual industry within the main linguistic regions of Europe; secondly, access to the single biggest audiovisual market[41] is made difficult by its self-sufficiency and the language barrier; and thirdly, access to all remaining 150 or so television markets of the world is impeded by the fact, that it is much easier for them (and they are accustomed to do so) to conduct their import business and Language Transfer from one single source language, English, than from other languages. (Luyken et al. 1991: 179)

Der erste Punkt kann insofern relativiert werden, als dass viele Staaten inzwischen verschiedene Fördersysteme für Produktionen im audiovisuellen Bereich haben, wie etwa in Österreich verkörpert durch das Film-/Fernseh-Abkommen des ORF, das Österreichische Filminstitut, Fernsehfonds Austria, Kunst und Kultur im Bundeskanzleramt etc. Die beiden letzten Punkte der Diagnose treffen heute vielleicht noch mehr zu als zu jener Zeit, als sie aufgestellt wurde, zumal Englisch mittlerweile eine noch größere Verbreitung genießt und einen stärkeren Einfluss auf politischer, wirtschaftlicher sowie kultureller Ebene hat[42]. In österreichischen Kinos betrug der Marktanteil US-amerikanischer Filme im Jahr 2012 67,9%. 2009 waren es sogar 75,8%. Im Vergleich dazu lag der Anteil europäischer filme bei 31,4% (2012) bzw. 24,1% (2009). Auch was die Besucherzahlen angeht, dominierten die US-amerikanischen Filme: Unter den Top 50 der erfolgreichsten Filme an den österreichischen Kinokassen „stammen 46 aus den USA oder sind mit US-Beteiligung produziert“ (vgl. Teichmann et al. 2013). Snell-Hornby analysiert die Dominanz der englischen Sprache wie folgt:

---

[41] Damit ist der englischsprachige Raum bzw. die „Gemeinschaft“ der englischsprachigen Menschen auf der ganzen Welt gemeint.

[42] Es ist hier interessant anzumerken, dass mit dem Aufkommen des Tonfilms Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre, einige große Persönlichkeiten des damaligen Hollywoods eine hegemoniale Vormachtstellung der englischen Sprache und Kultur durch den Vormarsch des US-amerikanischen Tonfilms vorhersagten. Abé Mark Nornes zitiert etwa William C. DeMille (Drehbuchautor und Regisseur), der 1928 in einem Interview sagte:

> In as much as the introduction of American films into Europe has resulted in Europeans wearing American hats and shoes and almost everything else, so we may be sure that in a couple of generations from now, all Europeans will be speaking English so that they may continue to see and understand American films. (DeMille zitiert in Nornes 2007: 129)

> [English] has assumed a hitherto unparalleled role as international lingua franca and world language. This is of course partly due to its former role as the dominant language of the British Empire […]. But it is also to the world-wide domination of American technology and culture and the adoption of English as the lingua franca of science and commerce; and it is furthermore due to the fact that [the basic grammar and core vocabulary of] English […] can be relatively easily acquired […]. All in all, English has long since left the ownership of the native speakers in England and has become, as one might say, 'world property'[43]. (Snell-Hornby 1997: 280 f.)

Ähnlich sieht das auch Henrik Gottlieb, der den Vormarsch der englischen Sprache im 20. Jahrhundert zum Teil auf die „Hollywood-based American media dominance" zurückführt (vgl. Gottlieb 2004: 84 f.). Kultur- und sprachpolitisch betrachtet, ist die Anglifizierung natürlich bedenklich. Dies zeigen auch die 2012 von der Europäischen Audiovisuellen Informationsstelle[44] veröffentlichten Zahlen: 2012 betrug der Marktanteil der US-Filme in europäischen Kinos 62,8%, während 33,6% der Filme aus EU-Ländern stammten. Dabei ist der Marktanteil der EU-Filme 2012 dank des großen Erfolgs des James-Bond-Films *Skyfall* ungewöhnlich hoch – noch ein Jahr zuvor betrug er nur 28,0% (Europäische Audiovisuelle Informationsstelle; Zugriff am 02.05.2014). Aus der Sicht der AVT-Branche betrachtet, sieht die Situation weniger bedrohlich aus. Solange es öffentlich-rechtliche oder ähnlich organisierte Rundfunkanstalten gibt, werden „importierte" audiovisuelle Produkte in die jeweilige Landessprache übersetzt. Und solange es nationale Fernseh- und Kinoproduktionen und internationale Koproduktionen[45] gibt, wird es auch Übersetzungen davon in andere Sprachen geben. Abé Mark Nornes macht überhaupt als eines der wichtigsten Merkmale für „the persistence of national cinema" die Sprache selbst aus (vgl. Nornes 2007: 7).

---

[43] Den Ausdruck „world property" zitiert Snell-Hornby nach Widdowson (Widdowson 1993: 5).

[44] Die Europäische Audiovisuelle Informationsstelle ist eine 1992 vom Europarat eingerichtete Plattform, „um Informationen über die europäische audiovisuelle Industrie zu erfassen und zu verbreiten. Durch die Bereitstellung dieser Informationen soll die Funktionsweise der Audiovisionsindustrie in Europa aus wirtschaftlicher und juristischer Sicht transparenter und klarer verständlich gemacht werden." (Europäische Audiovisuelle Informationsstelle; Zugriff am 02.05.2014)

[45] Koproduktionen sind vor allem innerhalb Europas von großer Bedeutung, wo die Filmindustrie kleinerer Länder mit unzureichenden Mitteln zur Herstellung von Filmen zu kämpfen hat: „Koproduktionen sind eine Möglichkeit, in Zeiten zurückgehender heimischer Investitionen und erheblicher Kürzungen bei der staatlichen Filmförderung die Finanzierung von Filmen zu sichern." (Europäische Audiovisuelle Informationsstelle; Zugriff am 02.05.2014)

Trotz der Hegemonie der englischen Sprache, unter anderem in der Filmbranche, und aller damit einhergehenden kulturellen und sozialen Konsequenzen („Hollywood stars and American visions of the good life may threaten to displace local cultures into McWorld.“ (Nornes 2007: 8)), hat AVT als Praxisfeld noch Raum für Wachstum.

Abschließend soll noch festgehalten sein, dass audiovisuelle Translation als Praxisfeld genauso wie jeder andere Wirtschaftszweig bestimmten kommerziellen Faktoren unterliegt, woran sie auch gemessen wird. AV-Translatoren/Translatorinnen sind Teil einer Industrie und unterliegen zum Teil ihren Diktaten, wobei hier nicht impliziert werden soll, dass sie nur „tools of the market“ sind, wie es Matthias Müntefering in einem Interview formuliert hat (Müntefering 2002: 15). Wir sind zwar sehr wohl Teil eines Markts, aber bei Weitem keine willenlosen Werkzeuge, die sozusagen ferngesteuert eine Aufgabe lösen. Translatoren/Translatorinnen sind Experten/Expertinnen, die aufgrund ihrer Kompetenz gewisse Entscheidungen im Verlauf ihrer translatorischen Handlung treffen und für diese auch die Verantwortung tragen. Das bedeutet wiederum, dass AV-Translatoren/Translatorinnen einen wesentlichen Beitrag zum ökonomischen Erfolg oder Misserfolg audiovisueller Produkte in der Zielkultur leisten.

3.3.1 AVT im Wandel der Zeit

Es können heute keine sicheren Aussagen über das Konsumverhalten der Menschen in Bezug auf audiovisuelle Inhalte gemacht werden, da es zahlreiche Formate gibt und die Verbreitungs- und Empfangsmöglichkeiten sehr vielfältig sind. Die Zeiten der Familienfernsehabende sind längst vorbei. Heute sieht es eher so aus, dass ein Teil der Familie z.B. vor dem Fernsehgerät sitzt und einen Film anschaut. Gleichzeitig sehen sich andere Familienmitglieder die Nachrichten online am PC oder Laptop an, während wieder andere Familienmitglieder am Tablet-PC eine Folge ihrer Lieblingsserie via Videostreaming ansehen oder am Mobiltelefon verschiedene Clips auf Youtube konsumieren. Dadurch ist eine statistische Datenerfassung beinahe unmöglich.

> Statistics available tend to be concerned with the number of films exported and imported for cinema release only, forgetting crucially any other films or audiovisual programmes (sitcoms, documentaries, TV series, musical concerts, cartoons, etc.) that are broadcast by private and public television channels and distributed on DVD and the Internet. (Díaz Cintas & Anderman, 2009: 2)

Das Publikum begnügt sich längst nicht mehr damit, sich den vorgegebenen Sendezeiten der Fernsehstationen anzupassen[46], es will nicht darauf warten, bis der neueste US-Serienhit in den von ihm via Satellit oder Kabel empfangenen Fernsehstationen läuft oder ein bestimmter Film in den heimischen Kinos gezeigt wird. Dank moderner Technologie, wie Digital-TV, Datenstreaming, Video-on-demand, Online-Angebote etc., kann jede/r individuell entscheiden, wann welche Inhalte in welchem Format (und manchmal auch in welcher Sprachfassung) angesehen werden (vgl. auch Fußnote 38, S. 74). Durch die Zunahme der Produktion und die Erweiterung der Verbreitungs- und Vertriebsmöglichkeiten werden immer mehr Übersetzungen für audiovisuelle Inhalte benötigt, damit der erweiterte Markt bedient werden kann. Jorge Díaz Cintas und Gunilla Anderman zählen die digitale Technologie und die Möglichkeiten, die sie eröffnet, sowie die Omnipräsenz von Internet und schließlich das Aufkommen

[46] Darauf reagieren die Fernsehanstalten, indem sie ihre Sendungen nach dem Sendetermin im TV für eine bestimmte Zeit auf ihren eigenen Internetportalen online zur Verfügung stellen. Eines dieser Portale ist z.B. die ORF-TVthek (http://tvthek.orf.at). Dennoch werden die klassischen Fernsehanstalten und Sender immer wieder von neuen Entwicklungen überholt, die ihnen ihren Platz im Alltagsleben der Menschen streitig machen, indem sie das Verhalten der Menschen beeinflussen. In einem Zeitungsartikel über den Start des Online-Anbieters von audiovisuellen Inhalten Netflix in Österreich verwenden die Journalistin Doris Prieschnig und der Journalist Markus Sulzbacher Formulierungen wie „die geplante totale Durchdringung aller Lebensräume“ oder „massiver Wille zur Marktführerschaft“, um die Firmenstrategie von Netflix zu beschreiben. Weiters zitieren sie den Netflix-Gründer Reed Hastings, der den Erfolg seines Unternehmens damit erklärt, dass Menschen „nicht länger Gefangene des Programmschemas sein wollen“ (vgl. Priesching & Sulzbacher 2014). Als Reaktion auf diese Entwicklungen versuchen sich deutschsprachige öffentlich-rechtliche Sender auch im Bereich von VoD-Diensten. Der ORF etwa ist seit 2014 beim, laut eigener Auskunft, einzigen österreichischen online VoD-Portal Flimmit beteiligt. 2015 übernimmt der ORF die Mehrheit an dem Abrufportal und nutzt diese Plattform, um neue Marktsegmente zu erschließen sowie für bessere Vermarktung eigener Produktionen (vgl. http://derstandard.at/2000012147642/Abrufportal-ORF-praesentiert-Flimmit-neu-am-16-Maerz, Zugriff am 27.02.2015 sowie flimmit.com).

des neuen Mediums DVD (bzw. Blu-Ray) zu den Meilensteinen dieser Entwicklung im 20. und 21. Jahrhundert[47] (vgl. Díaz Cintas & Anderman, 2009: 3).

> This has […] resulted in new working practices, had an impact on the design of dedicated software programs, facilitated the work of scholars researching the field, and altered the consumers' view of audiovisual products. […] Changes are happening at all levels – technological, working routines, audience reception, emergence of new translation modes and approaches […]. Also increasing in volume is the amount of translation required in the field of AVT. (Díaz Cintas & Anderman, 2009: 3)

Gambier fasst die Faktoren, die die „audiovisuelle Landschaft" prägen, in drei Gruppen zusammen: Vertrieb, Digitalisierung und Programmangebot. Beim Vertrieb geht es um neue Strategien und Geschäftsmodelle für die Vermarktung von audiovisuellen Inhalten (vor allem geht es hier um Film- und Fernsehproduktionen). Auch die Entstehung großer, internationaler Konzerne hat einen großen Einfluss auf audiovisuelle Produkte, die international vertrieben und vermarktet werden. Bei der Digitalisierung geht es um technologische Entwicklungen, die nicht nur die Produktion und Ausstrahlung von audiovisuellen Produkten verändern, sondern auch zu Synergien zwischen Bereichen wie Medien, Telekommunikation, Informations- und Kommunikationstechnologie führen. Beim Programmangebot stellt Gambier eine Zunahme von spezialisierten Fernsehsendungen und TV-Stationen fest, wodurch sich das Profil des Zielpublikums verändert und damit auch die sprachpolitischen Anforderungen und Ent-

[47] Es soll an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen werden, dass sich diese Beobachtungen auf die westlichen, wohlhabenden Länder beziehen und keine allgemeingültige Aussagekraft über die Situation in anderen Teilen der Welt haben. Dies rührt allerdings nicht von einer eurozentristischen Sichtweise her, sondern liegt vielmehr darin begründet, dass sich diese Arbeit mit der Situation in Europa bzw. in Österreich befasst. In diesem Zusammenhang sollen ein paar kritische Überlegungen von Díaz Cintas und Anderman zur Stellung der englischen Sprache als *Lingua franca* und der Dominanz der westlichen Kultur verkörpert durch die USA wiedergegeben werden, denen sich die Autorin dieser Arbeit gänzlich anschließt:

> In the audiovisual field, the global dominance of the English language in many spheres becomes even more of an issue. Production and distribution companies, run in most cases with the help of American capital, have US interests at their heart. Hollywood, the powerhouse of the western film industry, mirrors and exports cultural patterns that have an immediate impact on other languages and cultures. […] Given this situation, can we really talk of an 'exchange' of cultural products? Can the term 'intercultural' be used to describe this process? Or are we simply faced with a one-dimensional flow of information and ideas from the metropolis to the 'territories', as countries are known in the profession's jargon? (Díaz Cintas & Anderman, 2009: 8)

scheidungen (vgl. Gambier 2003[b]: 180 f.). Aus diesen Ausführungen schließt er auf ein aktuelles Bild der Marktsituation:

> The effects of the three factors […] (**distribution, digitization, volume of programmes**) are sufficient to reveal the tensions and contradictions operating in the audiovisual market, most importantly in terms of the challenge represented by linguistic and cultural diversity. We could add to these three factors the changes in working conditions of screen translators – changes connected with privatization of TV channels, relocation, development of subcontracting and the emergence of multinational companies in subtitling and dubbing. (Gambier 2003[b]: 182, Hervorhebung i. O.)

Auch wenn Gambier diese Bestandsaufnahme Anfang des 21. Jahrhunderts festhielt, entspricht sie dennoch der aktuellen Situation, vor allem im letzten Punkt, nämlich was die Arbeitsbedingungen bzw. die Marktsituation für Translatoren/Translatorinnen in der AVT betrifft: Internationale Medienkonzerne diktieren Tarife und Arbeitsbedingungen; durch die digitale Technologie sind Translatoren/Translatorinnen nicht mehr an den lokalen Arbeitsmarkt gebunden und können für internationale Firmen arbeiten, wodurch sich aber auch der Konkurrenzkampf auf dem Arbeitsmarkt verstärkt, da Mitbewerber/-innen aus Ländern mit niedrigeren Lohnniveaus auf dem heimischen Markt aktiv sein können; Lieferzeiten werden immer knapper etc. Ein weiterer Nachteil dieser Entwicklung hängt mit der hegemonialen Macht zusammen, die große, international agierende Konzerne ausüben können. Aufgrund ihrer großen Auftragsvolumen diktieren sie die Konditionen auf dem Arbeitsmarkt, die in der Regel zum Nachteil der in diesem Feld tätigen Translatoren/Translatorinnen ausfallen. Als Beispiel kann der Einstieg von Netflix in die deutsche und österreichische Medienlandschaft genannt werden (s. dazu auch Fußnote 38, S. 74). Mit seinen Großaufträgen über europäische Subunternehmen hat Neflix für noch massivere Lohnkürzungen und Preisdumping auf dem Untertitelungsmarkt gesorgt und die ohnehin prekäre Situation noch stärker aus dem Gleichgewicht gebracht.

Mit den neuen Entwicklungen verändern sich nicht nur die Arbeitsbedingungen, sondern es verändert sich auch das Berufsbild: Neben der Expertise als Translatoren/Translatorinnen ist technisches Know-how selbstverständlich sowie Branchenkenntnisse und vertrauter Umgang mit Datenformaten, Computerprogrammen und anderen technologischen Arbeitsmitteln.

Auch Projektmanagement und Qualitätskontrolle gehören mittlerweile zum Berufsprofil der AV-Translatoren/Translatorinnen. Durch die rasch voranschreitende technologische Entwicklung ist es erforderlich, am Puls der Zeit zu bleiben und den immer höheren Ansprüchen des Markts zu folgen. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass

> different forms of audiovisual translation and other translation modes are converging, creating new hybrid forms and sometimes catering for very different and well-defined audiences. The key word for successful audiovisual translation is insight and understanding of the product and its expected function, combined with desire to learn and willingness to adapt. (Díaz Cintas & Remael 2007: 13)

Dass dieses moderne Berufsprofil ganz im Sinne der funktionalen Theorie als eine translatorische Experten-/Expertinnenhandlung beschrieben wird, zeugt von der Relevanz und Aktualität dieser theoretischen Ansätze im Bereich der AVT.

3.4 Typen von AV-Translation und AV-Texten

Audiovisuelle Texte[48] sind keine homogene Gruppe von Texten mit klar definierbaren Charakteristika. In einer Zeit, in der die Entwicklung von Kommunikations- und Informationstechnologien rasant voranschreitet, haben wir es auch mit sich stets wandelnden Formen von Informationsangeboten (vgl. Reiß & Vermeer 1991[2]) oder – in Holz-Mänttäris Terminologie – Botschaftsträgern (s. 2.3.2, S. 46) und Kommunikationssituationen zu tun:

> Indeed, with audiovisual and multimedia texts, the borders are blurred between centre and periphery in terms of production and reception, between public and private sectors in terms of organization, between distance and proximity in terms of space, between live and pre-recorded in terms of broadcasting, between reality and fiction in terms of reference, between written and oral in terms of code, between verbal and non-verbal in terms of systems of signs. (Gambier & Gottlieb 2000: xi)

[48] Wie bereits erwähnt, wird hier von einer weitgefassten Definition des Textbegriffs ausgegangen, die über die rein verbal-schriftliche Form hinausreicht (vgl. 3.1.2, S. 62).

All diese verschwommenen Grenzen, die Gambier und Gottlieb aufzählen, sind unter anderem auf die Auswirkungen der Digitalisierung zurückzuführen, wodurch auch eine klare Differenzierung der verschiedenen Formen und Genres erschwert wird. Heute werden audiovisuelle Inhalte nicht nur digital produziert, sondern auch digital vertrieben. Die Digitalisierung hat zu einer gewissen Demokratisierung der Produktion geführt: Für Filmaufnahmen ist keine teure Ausrüstung (z.B. Kamera) mehr erforderlich, es wird auch kein Filmmaterial benötigt, das dann wiederum in zeitaufwändigen und kostspieligen Prozessen weiter be- und verarbeitet werden muss. Es reicht im Grunde eine Digitalkamera, mit der alle Aufnahmen gemacht werden können, die dann an einem Computer mit entsprechender Software bearbeitet werden. Es ist nicht einmal mehr eine wirkliche Expertise erforderlich. Und nachdem jede/r, die/der Zugang zum Internet hat, auch theoretisch die Möglichkeit besitzt, sich in der virtuellen Welt mitzuteilen und selbstgedrehte bzw. -hergestellte Filme und Videoclips über soziale Plattformen oder Videoportale zu veröffentlichen, sind die Grenzen zwischen Professionalität und Amateurhaftigkeit, Privatvergnügen und Geschäft, künstlerischem Ausdruck und amateurhaftem Experimentieren tatsächlich äußerst verschwommen. Audiovisuelle Texte können somit auch sehr unterschiedliche Gestalt annehmen. Umso wichtiger ist es für Translatoren/Translatorinnen im Bereich der AVT, über die Entwicklungen auf dem Laufenden zu bleiben, denn mit jeder neuen Entwicklung entstehen auch neue Herausforderungen:

> The multi-semiotic audiovisual and electronic media now characterized by ubiquity, portability, flexibility and interactivity compel us to review the limits between written and oral language and our concept of language norms. (Gambier 2003[b]: 178 f.)

Die Herausforderungen betreffen aber weitaus mehr als nur linguistische Aspekte, wie sie Gambier hier erwähnt. Die wichtigen Schlagwörter sind: Ubiquität, Unabhängigkeit von Zeit und Raum, Flexibilität und Interaktivität. Audiovisuelle Medien sind heute in der westlichen Gesellschaft zweifellos allgegenwärtig, sei es in Form von Fernsehbildschirmen, Computermonitoren, sogenannten Infoscreens oder Mobiltelefonen und Tablets – sie sind aus dem Alltag nicht wegzudenken. Viele dieser Geräte gibt es in tragbarer Form (z.B. Laptops) bzw. ihre Funktionen sind in einem einzigen Gerät vereint (z.B. Smartphones

und Tablets), womit audiovisuelle Texte jederzeit und überall konsumiert werden können. Dabei ist nicht die Rede von passiven Konsumenten/-innen, die vor dem Bildschirm audiovisuelle Inhalte rezipieren, sondern vielmehr von aktiven Benutzern/-innen, die den Inhalt und die Form der Botschaft (mit)gestalten können (vgl. Digital-TV, bei dem theoretisch jede/r individuell über die Sprachfassung des zu konsumierenden Programms entscheiden kann, aber auch Wikipedia, YouTube und ähnliche Plattformen, die von Benutzern/-innen inhaltlich mitgestaltet werden können).

Heute ist der Bereich der audiovisuellen Translation, wie bereits erwähnt, ein weites Feld und umfasst unterschiedliche Formen des translatorischen Handelns. Die prominenteste Form ist wahrscheinlich der Sprachtransfer im Film- und Fernsehbereich:

> Language Transfer describes the means by which a film or television programme is made understandable to target audiences who are unfamiliar with the source language in which the original was produced. Language Transfer can be either visual, in which case text is superimposed onto the picture in a process known as subtitling, or aural, in which case the original voice track of the film or programme is actually replaced by a new one. (Luyken et al. 1991: 11)

Ergänzend zu den von Luyken et al. genannten zwei Möglichkeiten, nämlich Untertitelung und Synchronisation[49], folgt hier eine Auflistung der verschiedenen Teilbereiche der AVT frei nach Yves Gambier (vgl. Gambier 2003[b]: 172-179):

- Untertitelung (interlingual, intralingual und bilingual): Auf interlinguale Untertitelung wird im folgenden Kapitel näher eingegangen (s. 3.6, S. 90). Intralinguale Untertitelung kommt am häufigsten als Untertitelung für Gehörlose und

[49] An anderer Stelle beschreiben Luyken et al. „oral Language Transfer“ und unterteilen ihn in zwei Untergruppen: „revoicing and dubbing“. Dabei machen sie folgende Unterscheidung:

> [Revoicing] may be either a “voice-over”, “narration” or “free commentary”. “Dubbing” is the colloquial term used to describe “lip-synchronized” or “lip-sync dubbing” which is the replacement of the original speech by a voice track […]. It is quite common, however, to use the term “revoicing” to refer generally to all methods of oral Language Transfer, including lip-sync dubbing. (Luyken et al. 1991: 31)

Diese Termini werden auch heute in diesem Sinne verwendet. Im obigen Zitat (s. Fließtext) ist aber mit „aural Language Transfer“ eindeutig Synchronisation gemeint, denn nur hier wird die Dialogspur des Films durch eine neue ersetzt.

Hörgeschädigte zum Einsatz. Intralinguale UT werden aber auch im Fremdsprachenunterricht als Lernhilfe eingesetzt oder etwa, um bei Interviews und Reportagen die schlechte Tonqualität in der Originalaufnahme zu kompensieren. Oft werden auch Dialekte, Sprachfehler oder idiolektale Eigenheiten des Sprechers/der Sprecherin in die jeweilige „Hochsprache“ intralingual untertitelt, damit die Äußerungen für ein breiteres Publikum verständlich sind. Bei bilingualer Untertitelung besteht jeder einzelne UT aus zwei Zeilen, wobei jeweils eine Zeile für eine Sprache bestimmt ist. Diese Art der Untertitelung wird in Ländern mit mehr als einer offiziellen Sprache eingesetzt, wie z.B. der Schweiz, Belgien und Finnland, oder bei internationalen Filmfestivals.

- Synchronisation: Dies ist die wohl bekannteste und am weitesten verbreitete Form der audiovisuellen Translation im deutschsprachigen Raum. Hier werden die ausgangssprachigen Dialoge durch eine Übersetzung ersetzt.
- Voice-over: Im deutschsprachigen Raum wird Voice-over am ehesten mit dem Off-Kommentar bei Reportagen und Dokumentationen assoziiert oder auch mit der Übersetzung bei Interviews mit fremdsprachigen Gesprächspartnern/-innen, wo die Originalstimme noch leise zu hören ist. Voice-over wurde und wird aber auch als eine Methode der Filmübersetzung eingesetzt, z.B. in Polen. Ähnlich wie bei den Interviews ist auch hier der ausgangssprachige Dialog leise im Hintergrund zu hören und die Übersetzung der Dialoge wird „darüber“ gesprochen, meist von einem Sprecher, oder zwei bis drei Sprechern/-innen.
- Dolmetschen (konsekutiv, simultan, sowie Gebärdensprachedolmetschung): z.B. bei Live-Interviews im Hörfunk oder Fernsehen, Live-Übertragungen von internationalen Ereignissen (z.B. Eröffnung der Olympischen Spiele, Trauerfeier für Nelson Mandela, Hochzeitsfeier des britischen Thronfolgers etc.), bei Diskussionsrunden, in denen die Teilnehmer/-innen unterschiedliche Sprachen sprechen, etc.
- Übertitelung: Bei Opern- oder internationalen Theateraufführungen wird die Übersetzung auf eine Leinwand oder einen Monitor oberhalb, unterhalb oder auch seitlich, links oder rechts von der Bühne projiziert. Manche Opernhäuser verfügen über sogenannte Rückenlehnesysteme – an der Rückenlehne

des Vordersitzes angebrachte, kleine Displays für die Übersetzung – wie etwa das Figaro-System an der Wiener Staatsoper. Die Übersetzung in Form von Übertiteln ist auch bei manchen Produktionen in das Bühnenbild integriert, sodass sie Teil des ästhetischen Gesamtbildes wird (vgl. Griesel, 2007).

- Übersetzung von Drehbüchern und Dialoglisten: etwa für eine Einreichung für EU-Förderungen oder als Vorlage für internationale Koproduktionen, Vorlagen für Voice-over oder Audiodeskription etc.
- Audiodeskription oder Hörfilmfassungen[50]: Hier geht es um die akustische Aufarbeitung von audiovisuellen Inhalten (Film, Theateraufführung etc.) für ein blindes und/oder sehbehindertes Publikum (vgl. Benecke, 2014).
- Übersetzung von Audioguides: Akustische Führungssysteme werden bei Ausstellungen und in Museen in den unterschiedlichsten Bereichen als Alternative zu herkömmlichen Museumsführungen eingesetzt. Audioguides oder Multimedia-Guides dienen auch dazu, den Besuchern/-innen zusätzliche (Hintergrund-)Informationen zu den Werken zu vermitteln und sie sowohl mit Überblicksinformationen als auch mit aktuellen Veranstaltungshinweisen zum aktuellen Museumsprogramm zu versorgen. (Eva Gebetsroither 2014, Dissertation in Bearbeitung an der Universität Wien).
- Video- und Computerspiele: Dieser Bereich ist die Schnittstelle zwischen Lokalisierung und AVT. Video- und Computerspiele enthalten oft narrative Elemente, die mittels Untertitelung oder Synchronisation übersetzt werden.

Während diese Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sollte sie doch darstellen, wie vielfältig dieser Bereich ist und wie verschwommen die Grenzen zu anderen Bereichen der Translation und Kommunikation sein können.

[50] Audiodeskription, Untertitelung für Gehörlose und Hörbeschädigte, sowie Gebärdensprachedolmetschung werden immer häufiger unter dem Schlagwort *accessibility* oder barrierefreie Mediennutzung zusammengefasst. Dies geht zum Teil auf sozio-politische Entwicklungen der letzten Jahrzehnte zurück, die ein größeres Bewusstsein für soziale Gerechtigkeit und einen gleichberechtigten Zugang zu Medieninhalten geschaffen haben (vgl. Díaz Cintas et al. 2007, Díaz Cintas et al. 2010).

3.5 Sprachtransfer beim Film – ein Problem?

In vielen Fällen wird der notwendige Sprachtransfer[51] bei audiovisuellen Produkten in erster Linie als ein Kostenfaktor wahrgenommen, der zu Buche schlägt. Das erklärt auch die weitverbreitete Ansicht, sprachliche Vielfalt und die daraus resultierende Notwendigkeit von AVT wären ein Problem, das es zu lösen gilt. So ist auch die Exposition der Publikation von Georg-Michael Luyken et al., mit der 1991 die Ergebnisse einer Studie zu Sprachtransfer im europäischen Fernsehen präsentiert wurde. So wertvoll der Beitrag dieser Publikation zum Thema audiovisuelle Translation in Europa war und nach wie vor ist, impliziert schon der Titel des Buchs eine Problematisierung des Sprachtransfers: *Overcoming Language Barriers in Television*, indem suggeriert wird, dass Sprachen Grenzen schaffen, die erst in mühevoller und kostspieliger Arbeit zu überwinden sind. In diesem Sinne geht es im Vorwort weiter, das von George Wedell, dem damaligen Direktor des *European Institute for the Media*[52], dem Auftraggeber der Studie, verfasst wurde:

> [...] language transfer for the audiovisual media has gained additional significance on two accounts: firstly, to make the ever growing number of Europe-wide television programmes broadcast by satellite understandable to an audience of some thirty different languages; and secondly to allow for adequate market sizes for the audiovisual industries of Europe, who find its linguistic fragmentation an increasingly severe obstacle in the competition with their American partners. (Wedell 1991: i)

Die Beschreibung der europäischen Vielsprachigkeit als „linguistic fragmentation" hat bereits eine negative Konnotation, und wird durch die Aussage, die Vielsprachigkeit sei ein grober Wettbewerbsnachteil für audiovisuelle Produktionen aus Europa gegenüber US-amerikanischen Produktionen, noch weiter verstärkt. Die durch die sprachliche Vielfalt entstehende kulturelle Diversität und die identitätsbildende Wirkung der Sprachen werden hier von rein ökonomischen Faktoren in den Hintergrund gedrängt. Auch die Autoren/-innen der Studie gehen von der Prämisse aus, dass „multilingualism in an increasingly unified

[51] Der Terminus „Sprachtransfer" hat in der Translationswissenschaft eine negative Konnotation. Zur Verwendung dieses Begriffs im Rahmen dieser Arbeit s. Fußnote 6, S. 16.

[52] Das European Institute for the Media, das 1983 an der Universität von Manchester gegründet wurde und später (1992) nach Düsseldorf übersiedelte, war der Auftraggeber dieser Studie und veröffentlichte auch die Publikation.

sociopolitical environment“ ein Problem für die audiovisuelle Industrie darstellt (vgl. Luyken et al. 1991: 5 f.). Mit diesen Ausführungen soll den Autoren/-innen der Studie keineswegs eine grundsätzlich negative Haltung zu Mehrsprachigkeit unterstellt werden. Vielmehr soll die Wahrnehmung von Übersetzung in einem pragmatisch-kommerziellen Kontext als ein „notwendiges Übel“ illustriert werden. Mit diesem Zitat soll jeder Zweifel über die Absichten der Studie beseitigt werden:

> Because of the linguistic and cultural diversity of Europe, Language Transfer can be an important means of access to life-styles, thoughts and creative productions of peoples from other regions in Europe and elsewhere. High-quality Language Transfer is, therefore, a vital key to better understanding between countries and people in Europe. (Luyken et al. 1991: 28)

Solche Aussagen gehen aber im allgemeinen Tenor des Berichts eher unter. Auch wenn die Mehrsprachigkeit auf einer politischen Ebene positiv besetzt ist, wird sie und mit ihr auch die AVT nach wie vor als Wettbewerbsnachteil für europäische Produktionen gesehen. (Für Näheres zur Auffassung der Mehrsprachigkeit und zur Debatte darüber im Kontext der Europäischen Union s. Leal 2013, Frost 2004, Ives 2004.)

Diese Ansicht wird in Zeiten von Finanzkrisen und Sparpaketen noch stärker wahrgenommen. Für Produktionsfirmen wird es immer schwieriger, in der Privatwirtschaft die notwendigen Finanzmittel für die Herstellung ihrer Projekte aufzubringen, wodurch sie immer stärker auf öffentliche Subventionen angewiesen sind. In diesen „Töpfen“ gibt es jedoch immer weniger zu holen: Wenn die Budgets für Filmförderung nicht direkt gekürzt werden, so stagnieren sie und werden kaum der Inflationsrate angepasst. Davon sind natürlich auch all jene Bereiche der AVT betroffen, in denen es um den Sprachtransfer beim Film geht, denn wirtschaftlich gesehen sind sie abhängig von der Filmindustrie.

3.6 Untertitelung

In der Fachliteratur wird Untertitelung oft als eine Kunst bezeichnet. Jan Ivarsson etwa schreibt in seinem Buch *Subtitling for the Media – A Handbook of an Art*[53]:

> [I]n my view subtitling, when it is done to high standards of excellence, includes so many of the elements essential to art and above all demands so much skill, imagination and creative talent that it **is** indeed an art. (Ivarsson 1992: 8, Hervorhebung i. O.)

So verlockend und schmeichelhaft es ist, den Beruf des Untertitlers/der Untertitlerin als eine Kunst zu bezeichnen, die offenbar mehr mit Berufung als mit erlernbaren Kompetenzen zu tun hat, können solche Vergleiche dazu führen, dass die Professionalisierung von Untertitelung als eine translatorische Handlung nicht stattfinden kann. Die Professionalisierung und die Schaffung eines öffentlichen Bewusstseins für Untertitelung als eine translatorische Experten-/Expertinnenhandlung kann als eine Fortsetzung der Debatte in Zusammenhang mit der öffentlichen Wahrnehmung des Berufsbilds der Übersetzer/-innen gesehen werden und ist vor allem in Ländern, wo Untertitelung nicht die primäre Methode des Sprachtransfers in Film und Fernsehen ist (wie z.B. Österreich), besonders wichtig und notwendig. Die Situation erinnert an die frühe Zeit der Filmgeschichte, als mit zunehmender Komplexität der Handlung bei Stummfilmen rudimentäre Zwischentitel langsam reicher an Information wurden und für das Publikum eine wichtige und notwendige Stütze darstellten. Filmkritiker bemängelten bald die schlechte Qualität der Titel und forderten Filmproduzenten auf, diesem Bereich genauso viel Sorgfalt und Aufmerksamkeit zu schenken wie dem Schauspiel oder der Kameraführung (vgl. Nornes 2007: 95). Nornes zitiert einen Filmkritiker des Fachblatts *Wid's Films and Film Folk*, der sich Gedanken über verschwendete Produktionskosten macht:

> They think that most any one can write 'titles' just because in the good old days they used to write them in their spare moments … Why spend thousands on a production and then allow some poor sad mutt to injure it? (Wid's Film and Film Folk, 7. Oktober 1915 zitiert in Nornes 2007: 95)

[53] Dieses Buch, das zu den Standardwerken der AVT gehört, war die erste Publikation, die sich ausschließlich mit Untertitelung befasste (vgl. Díaz Cintas 2004[a]).

Der Filmkritiker drückt sich hier salopp und polemisch aus[54], dennoch könnte sich diese Aussage auch auf heute und die häufig schlechte Qualität der Übersetzung bei so mancher Untertitelung beziehen, denn manchmal könnte der Eindruck entstehen, eine Person, die zufällig die Ausgangs- und Zielsprache beherrscht, habe „mal schnell" die Untertitel erstellt. Tatsächlich wird häufig die wichtige Rolle, die Untertitelung bei der Rezeption eines Films in der Zielkultur spielt, unterschätzt und es wird versucht, ausgerechnet hier Kosten (und auch Zeit) zu sparen. Umso wichtiger ist es also den Eindruck zu vermeiden, Untertitelung habe mehr mit Talent als mit handfesten Kompetenzen zu tun. Talent ist erforderlich, es muss aber geschult werden, um fachgerecht eingesetzt werden zu können. Auch Díaz Cintas findet Ivarssons und ähnliche, wohlgemeinte, für die damalige Zeit aber durchaus typische Sichtweisen problematisch:

> This conception of art serves only to distance subtitling from educational centres. It seems to transmit the romantic idea of an artistic talent that one has or does not have, but that can hardly be acquired. Some people are born with the gift to be a subtitler and others are not. (Díaz Cintas 2004[a])

Im Rahmen dieser Arbeit wird das Untertiteln als eine (hoch komplexe) Sonderform des Übersetzens betrachtet, wobei der Ausgangstext in audiovisueller Form vorliegt[55] (d.h. die Dialoge in gesprochener Form plus der Soundtrack und die Bilder des zu untertitelnden Films) und die Übersetzung bzw. das Translat in schriftlicher Form (Untertitel) dem Ausgangsmaterial (dem originalsprachigen[56] Film) hinzugefügt wird. Dieser Aspekt bringt auf der praktischen Ebene eigene Herausforderungen für diese Art der translatorischen Handlung mit sich:

---

[54] Es ist vielleicht interessant anzumerken, dass bereits wenige Jahre nach dieser Aussage die Urheberschaft der Autoren/-innen der Zwischentitel anerkannt wurde und diese ihren fixen Platz in den großen Filmstudios erhielten. Zwei Vertreter dieser Berufsgruppe, die später als Regisseure Weltruhm erlangten, waren Joseph Mankiewicz (bei der Universal Filmaktiengesellschaft – UFA in Berlin) und Alfred Hitchcock (in London). Abé Mark Nornes vermutet sogar, dass Joseph Mankiewicz, der Zwischentitel für die UFA übersetzte, der einzige namentlich bekannte Filmübersetzer aus der Stummfilmzeit ist (vgl. Nornes 2007: 96).

[55] Manchmal liegt der zu übersetzende Text auch in schriftlicher Form vor, z.B. als Drehbuch oder Dialogliste – wobei hier selten von einer „ausgangsprachigen Vorlage" gesprochen werden kann, zumal das Drehbuch oder die Dialogliste leicht bis sehr stark von den tatsächlichen Dialogen im Film abweichen kann.

[56] Im Sinne der Skopostheorie wird im Rahmen dieser Arbeit nicht vom „Originaltext" bzw. „dem Original" gesprochen, wenn es sich um den ausgangssprachigen Text in Zusammenhang mit dem Translationsprozesses handelt. Ausgenommen davon sind bestehende Konzepte der Filmbranche, wie „Originalfassung", „Original mit Untertitel – OmU" etc.

> [W]henever the modern translator of cinema or TV is facing a particular linguistic, cultural or aesthetic code-incompatibility between the source system and the target system, his range of possible action will necessarily be restricted by the […] stringent technical constraints of the film medium. (Delabastita 1989: 198)

Delabastita bezieht sich hier auf die Tatsache, dass bei Filmübersetzungen im Allgemeinen der Film als Ausgangstext eine unveränderbare Einheit aus einem komplexen Zeichensystem darstellt. Bei der Synchronisation ist noch eine gewisse Flexibilität gegeben, da hier die Tonspur, das heißt die Dialoge und bei Bedarf sogar Geräusche und Soundeffekte, ersetzt bzw. verändert werden können. Diese Option gibt es bei der Untertitelung nicht, vielmehr wird die Herausforderung dadurch noch verstärkt, dass, wie oben erwähnt, die Übersetzung der Dialoge dem Original hinzugefügt wird. Damit sind einige Eckpfeiler einer Definition von Untertitel(ung) genannt. Eine recht umfassende Definition für Untertitel bieten Luyken et al.:

> Subtitling grew out of the “intertitles” used to express dialogue in the silent movies. […] Subtitles are condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot of the screen. Subtitles appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity. (Luyken et al. 1991: 31)

Ein Aspekt, den Luyken et al. hier nicht berücksichtigen, sind sonstige diskursive Elemente, abgesehen vom gesprochenen Dialog, die bei der Untertitelung ebenfalls berücksichtigt werden müssen. Díaz Cintas & Remael gehen in ihrer Definition auch auf diesen Aspekt ein:

> Subtitling may be defined as a translation practice that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the soundtrack (songs, voices off). […] Subtitles must appear in synchrony with the image and dialogue, provide a semantically adequate account of the SL dialogue, and remain displayed on screen long enough for the viewers to be able to read them. (Díaz Cintas & Remael 2007: 8 f.)

Mit dem Zusatz, dass Untertitel zusätzliche, auf der Tonspur enthaltene Informationen ebenfalls berücksichtigen müssen, qualifiziert sich diese Definition als eine allgemeine, zumal sie auch z.B. für Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte gilt.

Das Translat als Endprodukt der Untertitelung als translatorisches Handeln besteht aus dem Ausgangsmaterial und dem Zieltext[57]. Bei den meisten Formen der Übersetzung ersetzt der Zieltext den Ausgangstext, d.h. die Rezipienten/-innen des Translats haben in der Regel nicht den direkten Vergleich mit dem Ausgangstext. Somit ist im Falle von Untertitelung das Translat für das Zielpublikum vielleicht nicht unbedingt korrigierbar, aber unter der Voraussetzung, dass das Zielpublikum oder Teile des Zielpublikums sowohl die Ausgangs- als auch die Zielsprache beherrschen, kontrollierbar.

3.6.1 Von der (Un-)Sichtbarkeit[58]

Die Sichtbarkeit der Translation bei Untertitelungen ist nicht mit der Sichtbarkeit der Untertitler/-innen gleichzusetzen, wie in den folgenden Ausführungen erörtert werden soll. Die Definition und Beschreibung von Untertitelung im vorangehenden Kapitel (s. 3.6, S. 90) lässt den Schluss zu, dass Untertitelung eine besonders sichtbare Form von Translation darstellt, die aber trotzdem eine gewisse Unsichtbarkeit oder Transparenz anstrebt. Sichtbar ist sie in dem Sinne, dass die Übersetzung eines gesprochenen Textes in schriftlicher Form dem Ausgangsmaterial hinzugefügt wird. Durch diese außergewöhnliche Situation,

[57] Im Kontext dieser Arbeit ist mit Ausgangsmaterial das gesamte ausgangssprachige audiovisuelle Material gemeint: das heißt, der Film bzw. die Dialogliste in der Originalfassung, wenn ausgehend von der Originalfassung untertitelt werden soll/wurde, oder der Film bzw. die Dialogliste in einer anderen Sprache als der, in der der Film gedreht wurde, in den Fällen, in denen die Untertitelung ausgehend von einer Pivot-Sprache erstellt werden soll/wurde. Der Terminus „Zieltext" bezieht sich hier auf die zielsprachige Untertitelung (mitsamt der Zeitcodierung der einzelnen Untertitel), die dem Ausgangsmaterial hinzugefügt wird.

[58] Lawrence Venuti befasste sich auch mit dem Thema der Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit der Translatoren/-innen aus einer angloamerikanischen Perspektive und im Kontext einer postkolonialen Debatte. Er analysiert die Tendenz der Translatoren/-innen, ihre Übersetzungen derart zu gestalten, dass sie in der Zielsprache bzw. -kultur nicht als solche wahrgenommen werden, sondern als ein Original. Er greift das Konzept der *domestication* auf und beschreibt, wie Translatoren/-innen ihre Version des Originals reproduzieren, diese aber in der Zielsprache als das Werk der Autorin/des Autors rezipiert wird. (Venuti 1995/2004)

bei der Ausgangs- und Zieltext nebeneinander und zeitgleich rezipiert werden, ist das Zielpublikum sich stets der Tatsache bewusst, dass hier ein Translationsprozess stattgefunden hat. Die Unsichtbarkeit rührt von der sehr häufig aufgestellten Prämisse her, dass gute Untertitel nicht auffallen dürfen, denn wenn dies der Fall ist, lenken sie vom Gesamtkontext des Films ab. Jan Pedersen umschreibt diese Unsichtbarkeit der Untertitel als einen impliziten Vertrag zwischen Untertitlern/-innen und dem zielsprachigen Publikum[59]:

> There is a tacit agreement, a 'contract of illusion' if you will, between the subtitler and the viewers that the subtitles **are** the dialogue, that what you read is actually what people say. […] So, the viewers are willing to suspend their disbelief, and as part of their commitment to the contract of illusion, the subtitlers have traditionally tried to make their work as unobtrusive as possible […]. (Pedersen 2007: 40, Hervorhebung i. O.)

Pedersen zitiert weiter Ib Lindberg, den Gründer von *Dansk Video Tekst*, eines der führenden Untertitelungsunternehmen in Skandinavien, der in seinen Richtlinien für dänische Untertitler/-innen gute, gelungene Untertitel als solche definiert, die niemals auffallen (vgl. Pedersen 2007: 40 und Pedersen 2011: 22). Wenn diese Illusion der Unsichtbarkeit aber gebrochen wird, werden Untertitel durch das Zielpublikum als ein Störfaktor wahrgenommen:

> Spectators often find cinema's powerful sense of mimesis muddied by subtitles, even by skilful ones. And dubbing is simply beyond the pale[60]. The original, foreign, object – its sights and its sounds – is available to all, but it is easily obscured by the graphic text or disconnected speech through which we necessarily approach it. (Nornes 2007: 1)

Wie Nornes bereits festhält, ist das einzige Resultat dieser „Sichtbarkeit" der Eindruck beim Publikum, dass der/die Untertitler/-in etwas am Film „verbrochen" hat. Die Maßstäbe des Publikums für die Einschätzung der Qualität der Untertitelung sind natürlich sehr subjektiv und basieren in den meisten Fällen nicht auf Kenntnissen über die medienspezifischen Faktoren, wie die begrenzte Lesezeit

[59] Bezug nehmend auf Literaturübersetzungen spricht Umberto Eco hier von einem Pakt, der „gemäß einer tausendjährigen Übereinkunft die **Suspendierung der Ungläubigkeit**" voraussetzt. (Eco 2006: 21, Hervorhebung i. O.)

[60] Die Aussage von Nornes, die Synchronisation wäre eine inakzeptable Option für den Sprachtransfer in Filmen bezieht sich auf den US-amerikanischen bzw. den englischsprachigen Raum. In Europa gibt es viele Märkte, in denen die Synchronisation die gängige und bevorzugte Methode ist.

und die begrenzte Anzahl der Zeichen, die pro Untertitel zur Verfügung stehen. Auch die Herausforderungen, die diese Einschränkungen für die Untertitler/-innen in Bezug auf die Translation darstellen, sind dem bereiten Publikum nicht bewusst. Die tatsächliche Leistung der Untertitler/-innen wird also kaum wahrgenommen, geschweige denn gewürdigt. Bei Filmbesprechungen und Kritiken wird das Thema des Sprachtransfers so gut wie nie behandelt[61].

Auch aus der Perspektive der Filmwissenschaften wird Filmübersetzung kaum thematisiert. Die Metapher von Film als Sprache bzw. der filmischen Sprache wurde von Filmsemiotikern wie Christian Metz oder Jean Mitry[62] in den 1970er Jahren eingeführt und dient seither als eine der wichtigsten Analysemodelle für Filme (vgl. Nornes 2007: 18). Dabei wird Film trotzdem vordergründig als ein visuelles Medium behandelt und die Sprache im Film und ihre Rolle in der Konstitution der Filmwelt und deren Rezeption werden selten als zentrale Faktoren erachtet. Somit ist auch das Thema der Filmübersetzung nicht Teil dieser Analysen. Nornes zählt noch weitere Filmtheoretiker/-innen auf, die die Sprach- bzw. Übersetzungsmetapher in ihren Ausführungen einsetzen, ohne wirklich auf die Übersetzungspraktiken einzugehen:

> There is a vast and enormously exciting literature in film studies built on the metaphor "cultural translation" – what Hamid Naficy has called "accented cinema"[63]. All these authors recognize the centrality of actual translation practices, yet for some reason few give it sustained and nuanced attention. (Nornes 2007: 19)

[61] Wie die Ausnahme, die die Regel bestätigen soll, erschien am 16.05.2014 auf orf.at eine Kritik zur Hollywood-Neuverfilmung des japanischen Genreklassikers *Godzilla*. Bezug nehmend auf die zahlreichen, misslungenen Remakes schreibt der Filmkritiker:

> Legendär sind die grottenschlechten deutschen Synchronisationen. Nachdem die Filme auf Postern mit anderen in Deutschland populären Monstern (etwa King Kong) beworben worden waren, wurden diese durch falsche Synchronisation in die Handlung integriert. (Hadler 2014)

Wie bereits erwähnt, wird der Sprachtransfer nur dann zum Thema, wenn es etwas daran auszusetzen gibt. Es wird nicht weiter darauf eingegangen, ob die schlechte Qualität der Synchronisation ideologisch, sprachpolitisch oder ökonomisch begründet war oder tatsächlich Zeugnis der mangelnden Kompetenz der Verantwortlichen für die Synchronfassung.

[62] Vgl. Metz (1974), Mitry (2000).

[63] Hier bezieht sich Nornes auf das Buch des iranischstämmigen, amerikanischen Film- und Kulturwissenschaftlers Hamid Naficy *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*.

In der Tat findet sich mit einigen wenigen Ausnahmen, wie das in der vorliegenden Arbeit zitierte Werk von Nornes, der selbst ein Filmwissenschaftler ist, und das Buch *Subtitles – On the foreignness of film*, herausgegeben von Atom Egoyan und Ian Balfour, kein einziger Eintrag zum Thema Filmübersetzung in einigen exemplarisch herangezogenen Standardwerken der Filmwissenschaft (vgl. Albersmeier 2001[4], Bordwell & Thompson 1997[5], Hayward 2000[2], Monaco 2000[3], Sikov 2010, Turner 2002).

Auch innerhalb der Translationswissenschaft gab es bis vor relativ kurzer Zeit kaum eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Thema Filmübersetzung – bis Anfang der 1990er Jahre, als sich der Bereich der audiovisuellen Translation herauskristallisierte (vgl. Díaz Cintas 2004[a]). In seiner Klassifizierung von Übersetzungsarten definiert Mounin bereits 1967 die Filmübersetzung als eine eigene Gruppe. In einem kurzen Absatz geht er auch auf die „Technik der Untertitel" ein. Er beschreibt sehr kurz die technischen und mediumbedingten Einschränkungen, die die Erstellung von Untertiteln zu einer besonders herausfordernden und schwierigen Tätigkeit machen, einer „ganz im Verborgenen und im Anonymen bleibenden Tätigkeit" (Mounin 1967: 146). Diese Einschätzung bleibt nach wie vor gültig: Die Tätigkeit ist aufgrund der technischen Gegebenheiten des Mediums eine besondere Herausforderung, obgleich sich durch die technologische Entwicklung (PCs, Digitalisierung, Untertitelungssoftware etc.) der Arbeitsalltag angenehmer gestalten lässt. Und dass es sich um eine „im Anonymen bleibende Tätigkeit" handelt, ist auch noch beinahe fünf Jahrzehnte später unverändert. Manchmal steht nur der Name einer Untertitelungsfirma als Urheberin der Untertitelung am Ende des Filmes, viel zu oft werden aber die Übersetzer/-innen bzw. Untertitler/-innen im Abspann namentlich nicht genannt.

In diesem Zusammenhang spricht Michèle Cooke (2015) von einer Wandlung der gesellschaftlichen Wahrnehmung vom Translation als Beruf in den letzten Jahren, mitunter dank der medialen Beschäftigung mit dieser beruflichen Praxis, sprich die Darstellung von Übersetzern/-innen und Dolmetschern/-innen in fiktionalen Werken (Buch und Film). Um beim Beispiel von

Filmen zu bleiben, gab es im Laufe der Filmgeschichte immer wieder Werke, in denen Übersetzer/-innen und Dolmetscher/-innen eine mehr oder weniger zentrale Rolle gespielt haben. Das Image, das dabei vermittelt wurde/wird, sei an dieser Stelle dahingestellt (s. dazu Andres 2009, und zu Rollenbilder der Translatoren/Translatorinnen in literarischen Werken: Kurz & Kaindl 2005 sowie Kaindl & Kurz 2008). Dennoch bleiben diese Darstellungen eher eine Randerscheinung im Verhältnis zum Gesamtvolumen der produzierten Filme. Daraus eine bessere Sichtbarkeit von Translationsdienstleistungen als eine Experten-/Expertinnenhandlung zu schließen wäre voreilig, wenn nicht gar fehlgeleitet.

Ein weiteres Phänomen des 21. Jahrhunderts, das zur Sichtbarmachung von Translationsdienstleistungen bei(ge)tragen haben (soll), sind virtuelle soziale Netzwerke und Online-Plattformen, die es ermöglichen, Übersetzungen und auch Untertitelungen nach dem *crowdsourcing*-Prinzip erstellen zu lassen. Während diese Möglichkeit in bestimmten Bereichen (Sozialkritik, Menschenrechte, Kampf gegen Unterdrückung etc.) ein sehr wünschenswertes Instrument, auch im Sinne einer Gemeinschaftsbildung, sein kann (vgl. Cooke 2015), kann es für das Berufsbild mitunter fatale Folgen haben: abgesehen davon, dass dadurch wieder einmal ein verzerrtes Bild des Berufs vermittelt wird (Hobby), verschlechtert es auch die ohnehin prekäre Situation in Bezug auf die Bezahlung dieser Dienstleistungen.

Mit dieser Unsichtbarkeit der Untertitler/-innen trotz der Sichtbarkeit der von ihnen erzeugten Translate befasst sich auch Abé Mark Nornes in seinem Buch *Cinema Babel – Translating Global Cinema* (2007).[64] Er findet es merkwürdig, dass die Rolle der Translatoren/Translatorinnen in der Filmbranche fast zur Gänze unbemerkt bleibt. Umso merkwürdiger ist diese Situation angesichts der Tatsache, dass sie in allen Bereichen der Filmindustrie eine Rolle spielen und maßgeblich an der Produktion, dem Vertrieb, der Vermarktung und Promotion der Filme beteiligt sind, nicht zu vergessen ihr Beitrag zur Ermöglichung der

[64] In der Translationswissenschaft ist dieses Thema nach wie vor aktuell und wird zum Teil auch in ganz spezifischen Kontexten behandelt. Michèle Kaiser-Cooke etwa befasst sich in ihrem Artikel „Sehen und gesehen werden“ mit der Notwendigkeit einer feministischen Übersetzungstheorie, um die „professionelle Realität der Übersetzerinnen sichtbar zu machen“. (Kaiser-Cooke 2001: 153-159)

transkulturellen bzw. interlingualen Rezeption. Untertitelung und Übersetzungen für Synchronfassungen sind die offensichtlichsten Manifestationen dieses Beitrags. Translatoren/Translatorinnen übersetzen aber auch Verträge, Anträge für Drehgenehmigungen oder Förderungen, Drehbücher und Dialoglisten für internationale Koproduktionen und ermöglichen die Kommunikation am Set solcher Projekte. Sie übersetzen Presseaussendungen, Pressemappen, Webseiten und Promotionsmaterial für die internationale Vermarktung des Films, sie dolmetschen bei Interviews, internationalen Pressekonferenzen oder Press-Junkets etc. (vgl. Nornes 2007: 3). Auch darüber hinaus spielen Translatoren/ Translatorinnen eine wichtige Rolle:

> Outside of film production and distribution, ideas and theories about film circulate the globe in translation, alighting in a certain place to be rejected, rearticulated, or assimilated. Furthermore, we must not neglect the role translation plays in canon formation, and the establishment, development, and maintenance of an academic discipline like film studies, especially in its national cinema subfields. (Nornes 2007: 3 f.)

Trotz alldem bleiben Translatoren/Translatorinnen in dieser Branche, darunter eben auch Untertitler/-innen, weitgehend unsichtbar[65]. Auch das Ergebnis ihrer Arbeit, die Untertitelung, wird nur dann zum Thema, wenn es etwas daran auszusetzen gibt. Abhilfe kann nur geschaffen werden, indem eine Bewusstseinsbildung auf breiter Basis stattfindet – angefangen in der Filmbranche, also bei Filmschaffenden, Filmjournalisten/-innen oder auch bei Filmtheoretiker/-innen. Es gibt auch radikalere Ansätze, die auf der Meinung beruhen, dass Untertitler/-innen Sichtbarkeit für sich und ihre Arbeit schaffen, indem sie sich nicht den herrschenden Regeln und Konventionen der Untertitelung unterwerfen und somit den herrschenden Machtverhältnissen dienen – eine Praxis, die ansatzweise an Venutis *domestication* (1995/2004) erinnert und von Nornes „a corrupt practice“ genannt wird:

[65] Es gibt ganz wenige Ausnahmen in der Praxis, wie etwa Woody Allen, der bei jedem seiner Filme, der in Frankreich veröffentlicht wird, betont, der Erfolg des Filmes in Frankreich sei nur der Person zu verdanken, die die Untertitelung erstellt (Rosenberg 2007).

> [The translators] accept a vision of translation that violently appropriates the source text, and in the process of converting speech into writing within the time and space limits of the subtitle, they conform the original to the rules, regulations, idioms, and frame of reference of the target language and its culture. It is a practice of translation that smoothens over its textual violence and domesticates all otherness while it pretends to bring the audience to an experience of the foreign. (Nornes 2007: 155)

Nornes geht bei seinen Ausführungen von einem ausgangstextorientierten Konzept der Translation aus, d.h. er erachtet das ausgangsprachige Material als die gültige Referenz für die Translation. Es geht hier natürlich auch um ideologische Debatten über Machtverhältnisse („There are [...] places where capital does not enforce the rules and regulations of corruption." (Nornes 2007: 182)), um „difference" und die Darstellung von „otherness". Dennoch ist die These von Nornes kritisch zu hinterfragen, zumal er diese verallgemeinernde Darstellung von „corrupt translators" ausschließlich anhand einiger Beispiele aus der Untertitelungspraxis in Japan untermauert (vgl. Nornes 2007: 155 ff.). Diese Debatte hier fortzuführen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Worauf aber noch abschließend hingewiesen werden soll, ist Nornes' Aufruf nach „abusive subtitles", die er auf Philip Lewis' Konzept von „abusive translation" (Lewis 1985) aufbaut und als Lösung des Problems der korrumpierten Praxis sieht:

> There is a potential and emerging subtitling practice that accounts for the unavoidable limits in time and space of the subtitle, a practice that does not feign completeness, that does not hide its presence through restrictive rules. We must reconsider our own historical moment and work toward a subtitling that engages today's sensibilities with a violence that is not corrupt, but abusive. (Nornes 2007: 176)

Damit meint er etwa, dass sich Untertitler/-innen trauen, auf der inhaltlichen Ebene von der gängigen Praxis abzuweichen und dort, wo es notwendig erscheint, Zusatzinformationen, in der Funktion ähnlich einer Fuß- oder Endnote bei literarischen und essayistischen Übersetzungen, einzufügen, um Konzepte der „fremden Kultur" dem zielsprachigen Publikum näherzubringen. Nornes schlägt eine „experimentation with language and its grammatical, morphological, and visual qualities" vor. (Nornes 2007: 176 f.) Auf der visuellen Ebene sollte mit Schriftfarbe und -größe experimentiert, grafische Elemente eingesetzt und die Platzierung der Untertitel der Mise en Scène des Films angepasst

werden. Ähnliche Forderungen nach kreativen Untertitelungen gibt es auch aus den Reihen der AVT-Forscher/-innen, die eine ästhetische Neubewertung der Untertitelungsnormen vorschlagen und Anleihen aus den semi-professionellen Bereichen des Fansubbing[66] nehmen (vgl. neben Nornes 2007 auch Foerster 2010 und McClarty 2013).

Diese Forderung von Nornes entspricht dem zielpublikumorientierten, funktionalen Ansatz der Translationswissenschaft (vgl. 2.2, S. 30 und 2.3, S. 42) und ist ein absolut willkommener Ansatz. Was er aber dabei außer Acht lässt, ist die Tatsache, dass derartige Entscheidungen nicht allein vom Untertitler/von der Untertitlerin getroffen werden können, sondern nur gemeinsam mit den Verantwortlichen für den Film bzw. für die Produktion der untertitelten Fassung. In ihrem Artikel erwähnt McClarty diesen Aspekt sowie die Tatsache, dass „kreative Untertitel" ein Mehraufwand an Zeit und Kosten bedeuten (McClarty 2013: 4), die in der Regel im Budget bzw. Zeitplan für die Erstellung der untertitelten Fassung nicht vorgesehen sind. Diese pragmatischen Fragen sind schlussendlich entscheidend für die Gestaltung der Untertitel.

3.6.2 Praxisfeld Untertitelung

Die Untertitelung als Methode der Filmübersetzung kommt auf zwei Ebenen zum Einsatz:

> [...] to make imported films and television programmes accessible to a particular language group, or to facilitate the export of films and television programmes throughout the world. In the first case, language transfer is a post-production service of the programme provider or broadcaster to their respective constituencies, in the second it is a pre-sales marketing instrument designed to achieve wider distribution for productions. (Luyken et al. 1991: 11)

[66] Der Terminus „Fansubbing" ist eine Zusammensetzung aus den englischen Wörtern „fan" (im Sinne von „Anhänger/-in") und „subtitling" (Untertiteln und Untertitelung) und bezeichnet die semi-professionelle oder amateurhafte Untertitelung von Filmen oder Fernsehserien von Fans in Eigenregie für nichtkommerzielle Nutzung.

Die von Luyken et al. durchgeführte Studie bezieht sich auf Untertitelung und Synchronisation für Fernsehproduktionen. Dennoch ist diese Studie eine der wenigen, in der diese Zweiteilung des Markts explizit erwähnt wird. Diese Zweiteilung des Marktes ist im Kontext dieser Arbeit deshalb von zentraler Bedeutung, zumal sie die Marktsituation bzw. das Praxisfeld für Untertitler/-innen in Österreich definiert: Die meisten „importierten" Medieninhalte werden bereits in Deutschland für den gesamten deutschsprachigen Raum übersetzt (sei es als Synchronisation oder Untertitelung) und bilden für österreichische Untertitler/-innen einen eher kleinen Markt, wohingegen eine Untertitelung für den Export von österreichischen Filmen und Serien unabdingbar ist (s. 5.5.3, S. 222). Die Zweiteilung des Marktes bedeutet auch, dass hier für zwei sehr unterschiedliche Märkte und Zielgruppen untertitelt wird.

Zu den für die vorliegende Arbeit relevanten Aspekten zählt zunächst die Tatsache, dass Untertitelung (so wie auch Synchronisation) erst in der Phase der Postproduktion relevant wird und als Marketinginstrument zur Verbesserung und Ermöglichung des Vertriebs auf dem internationalen Markt in Betracht gezogen wird. Zu einem ähnlichen Schluss ist auch eine von der Europäischen Kommission in Auftrag gegebene Studie gekommen: Agenturen, die den internationalen Vertrieb von Filmen übernehmen, verlangen oder erstellen eine (meist englische) Untertitelung für die jeweiligen Filme, um den Verkauf auf dem internationalen Markt zu erleichtern bzw. überhaupt erst zu ermöglichen. Sobald der Film aber verkauft ist, sieht sich der Weltvertrieb nicht mehr für Fragen des Sprachtransfers zuständig:

> Once the film has been sold, it would seem that sales agents no longer really consider themselves concerned by language-transfer issues; they consider that the local distributor is the best informed party to arbitrate between subtitling and dubbing, depending on local practices. (Modot et al. 2007: 6)

Diese Einschätzung entspricht durchaus der Realität, wobei neben „local practices" auch ökonomische Faktoren ausschlaggebend sind für die Wahl der Methode des Sprachtransfers. Es muss hervorgehoben werden, dass jeder in Österreich produzierte Film – egal welches Genre oder ob Kino- oder Fernsehfilm – der auf dem internationalen Markt angeboten werden oder an einem

internationalen Filmfestival teilnehmen soll, untertitelt werden muss (wie bereits oben von Luyken et al. festgestellt). Daher wäre es ein Irrtum anzunehmen, dass es in einem Synchronisationsland keinen Bedarf oder Arbeitsmarkt für Untertitler/-innen gibt. Außerdem ist die Untertitelung für den Weltvertrieb und die Festivalteilnahmen nur ein Teilbereich des Arbeitsmarkts. Neben intralingualer Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte wird z.B. auch für die sekundäre Verwertung von Filmen (DVD, Blu-Ray, VoD etc.) Untertitelung benötigt.

An dieser Stelle soll eine Praxis erwähnt werden, die bei der Erstellung von mehrsprachigen Untertitelfassungen desselben audiovisuellen Produkts eingesetzt wird und immer mehr an Bedeutung gewinnt, und zwar der Einsatz von Templates oder sogenannten „genesis files“. Wenn eine Untertitelungsfirma mehrere Sprachversionen für die Untertitelung eines bestimmten audiovisuellen Produkts erstellen soll, wird bei englischsprachigem Ausgangsmaterial eine intralinguale und bei „exotischen Sprachen“ eine interlinguale englische Untertitelliste vorbereitet. Diese sogenannten Templates werden an die jeweiligen Untertitler/-innen verschickt. Die Untertitler/-innen müssen sich in solchen Fällen an das vorgegebene Timing (d.h. Ein- und Ausblendzeiten der einzelnen UT im Film) und die vorgegebenen Parameter (z.B. bezüglich Anzahl der Zeichen pro Untertitel) halten und haben keinen Einfluss auf die Gestaltung der zielsprachigen Untertitel. Diese Praxis wird häufig kritisiert, weil sie den unterschiedlichen Rhythmus und die individuellen Beschaffenheiten der Grammatik und Syntax der verschiedenen Sprachen nicht berücksichtigt und darüber hinaus die Kreativität der Untertitler/-innen unterbindet. Nornes findet „genesis files“ auch ideologisch bedenklich: „[W]ith its overtly Judeo-Christian image of prelapsarian fertility, [genesis file is] perfectly named for a neo-imperial translation project positioning English as the source of all meaning“ (Nornes 2007: 235). Ungeachtet dessen gehören Templates heute zur Realität der Untertitelungspraxis und sind für neue Entwicklungen wie computerunterstützte Untertitelung unentbehrlich (vgl. The Sumat Project, ein EU-finanziertes Projekt zur Förderung maschineller Übersetzung bei der Untertitelung, http://www.sumat-project.eu).

Trotz alldem bleibt das Feld „Untertitelung“ in Synchronisationsländern ein Nischenmarkt. Und daher verwundert es auch nicht weiter, wenn es größtenteils eine terminologische Uneinigkeit über die Definition und Bezeichnung des Berufs Untertitler/-in herrscht. So ist es auch erforderlich, an dieser Stelle eine Differenzierung zwischen übersetzen (im Zusammenhang mit Filmuntertitelung) und untertiteln vorzunehmen, zumal die gängige Untertitelungspraxis in Österreich in den meisten Fällen nach wie vor so aussieht, dass Übersetzer/-innen als Arbeitsvorlage eine Dialogliste und (im Idealfall) eine Kopie des zu untertitelnden Films auf einer DVD oder sonstigen Datenträgern erhalten. Darüber hinaus bekommen die Übersetzer/-innen Anweisungen bezüglich der Anzahl der Zeichen (inkl. Leerzeichen) und der Anzahl der Zeilen (in der Regel maximal zwei Zeilen), die sie in der Zielsprache pro Untertitel zur Verfügung haben. Der/die Translator/-in liefert dann die Übersetzung in Form einer Textdatei mit den entsprechenden formalen Merkmalen und die übersetzte Dialogliste wird dann von einer weiteren Person „ge-spottet“[67], d.h. die Ein- und Ausblendzeiten der einzelnen Untertitel im Film werden festgelegt. Diese terminologische Uneinigkeit über die Berufsbezeichnung beschränkt sich allerdings nicht nur auf die Situation in Österreich. In Frankreich etwa befassen sich Untertitler/-innen in der Mehrzahl nicht mit dem Spotting, das als eine rein technische Tätigkeit betrachtet wird, wofür die Zeit der Untertitel-Übersetzer/-innen zu kostbar ist. Auch Gambier und Gottlieb stellen eine terminologische Uneinigkeit fest:

> [A]udiovisual and multimedia translation do not rule out terminological misunderstanding. As a case in point, even a simple term as ‘subtitler’ may be ambiguous. This is due to the different division of labour found at different subtitling companies and TV channels: the tasks of translating, editing and subtitle cueing might be done by two people (translator + technician) or by just one (translator = subtitler). (Gambier & Gottlieb 2000: ix)

[67] Wobei die Person, die den Film spottet, nicht unbedingt der Ausgangs- und/oder Zielsprache mächtig ist. In solchen Fällen findet meist nach der Fertigstellung der Untertitelung ein Kontrolldurchlauf mit einer weiteren Person, die die jeweilige Sprache beherrscht (aber nicht unbedingt ein/e Übersetzer/-in ist), statt. Dieser Prozess ist kompliziert, langwierig und relativ kostspielig, darüber hinaus auch fehleranfällig. Es soll hier dennoch festgehalten werden, dass diese Handhabung bis vor wenigen Jahren durchaus berechtigt und sogar notwendig war: Durch technologische Entwicklungen wie etwa das Internet, die Digitalisierung und die Entwicklung von benutzerfreundlichen und erschwinglichen Untertitelungsprogrammen wurde es erst möglich, dass Untertitler/-innen ihre Dienstleistungen auch auf freiberuflicher Basis anbieten können. Außerdem spielt auch die Professionalisierung von Untertitelung als eine translatorische Handlung eine wichtige Rolle.

Ein weiteres Charakteristikum, das Untertitelung zu einer Sonderform des translatorischen Handelns macht, geht aus dem multisemiotischen und *Multichannel*-Charakter der Untertitel hervor: Durch das Zusammenwirken unterschiedlicher Codes und Medien müssen auch im Translations- bzw. Untertitelungsprozess sehr unterschiedliche Aspekte berücksichtigt und behandelt werden, bei denen auch zum Teil unterschiedliche kognitive Prozesse gleichzeitig aktiviert werden müssen. In einer Gegenüberstellung der zwei Hauptmethoden der Filmübersetzung, nämlich Untertitelung und Synchronisation, stellen Luyken et al. auch eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden Methoden fest, und zwar dass in beiden Fällen Wissenschaft, Kunst, Technik, Sprachen, Dramaturgie und Ästhetik aufeinandertreffen und die Qualität der Resultate dieser Prozesse von einer stimmigen Verschmelzung dieser Teilbereiche abhängt (vgl. Luyken et al. 1991: 39).

Die oben genannten Bereiche kommen also im Untertitelungsprozess zusammen, beeinflussen die Arbeit der Untertitler/-innen und stellen sie vor besondere Herausforderungen. Einerseits geht es um inhaltliche Aspekte des audiovisuellen Textes als Botschaftsträger und die daraus resultierenden Problemstellungen und Lösungsansätze im Translationsprozess, wobei gleichzeitig filmspezifische Aspekte wie Schnitt, Ton und Rhythmus mitberücksichtigt werden müssen, ohne die narrative Struktur und die Dramaturgie der Handlung außer Acht zu lassen. Die beste Übersetzung und die schönste Formulierung nützen bei der Untertitelung nicht, wenn das Spotting oder Timing der Untertitel nicht gelungen ist. Aus diesem Grund sind die filmspezifischen Faktoren genau so wichtig wie die Qualität der Übersetzung. Henri Béhar, ein Untertitler, schreibt dazu:

> Subtitling is a form of cultural ventriloquism, and the focus must remain on the puppet, not the puppeteer. Our task as subtitlers is to create subliminal subtitles so in sync with the mood and rhythm of the movie that the audience isn't even aware it is reading.[68] We want **not** to be noticed. If a subtitle is inadequate, clumsy, or distracting, it makes everyone look bad, but first and foremost the actors and the filmmakers. It can impact the film's potential career. (Béhar 2004: 85, Hervorhebung i. O.)

[68] Zum Thema (Un-)Sichtbarkeit der Untertitel s. 3.6.1.

Andererseits müssen sich Translatoren/Translatorinnen auch mit Fragen zum Videoformat, technischen und formalen Parametern (z.B. Lesezeit und Anzahl der zur Verfügung stehenden Zeichen pro Zeile bzw. Untertitel), Datentransfer etc. auseinandersetzen. Darüber hinaus üben AV-Translatoren/Translatorinnen ihren Beruf in einem Kontext aus, in dem die technische Entwicklung rasant und in großen Schritten stattfindet. In seinem historischen Rückblick auf die Rolle von Translatoren/Translatorinnen im Verlauf der Filmgeschichte hält Nornes in Bezug auf die Stummfilmzeit fest: „As with modernity itself, change in the most modern of media was swift and uneven [...]." (Nornes 2007: 93). Dieser Verlauf setzt sich bis heute fort und fordert somit ein hohes Maß an Neugier, Anpassungsfähigkeit und Flexibilität von den Translatoren/Translatorinnen ein.

Zu diesem Berufsprofil kommen natürlich auch weitere Faktoren, mit denen sich auch Translatoren/Translatorinnen in anderen Bereichen auseinandersetzen müssen, hinzu: Verhandlungen mit dem/der Auftraggeber/-in über Tarife, Termine, Zahlungskonditionen und dergleichen sowie Beratung und Verhandlung über inhaltliche Fragen[69]. All diese Faktoren machen Untertitelung als translatorisches Handeln zu einer einzigartigen und herausfordernden Tätigkeit.

3.6.3 Untertitelung als ökonomischer Faktor

In seinem Buch *Cinema Babel – Translating Global Cinema* stellt Abé Mark Nornes die These auf, dass der Film bereits in seinen Anfängen als ein globales Medium konzipiert war:

> The conceptualization of a given film usually built in [the] reception by some foreign audiences somewhere, probably a somewhere that demanded both cultural and linguistic translation. This is to say that translation was written into the most monolingual of films. (Nornes 2007: 108)

Damit impliziert er, dass der Film nicht nur als ein Kunstwerk betrachtet wurde (und wird), sondern auch als ein kommerzielles Produkt, das es möglichst flächendeckend zu vermarkten galt (und gilt). Das heißt, die oft gepriesene uni-

[69] Dieser Aspekt kann bei Untertitelungsaufträgen, wo der/die Regisseur/-in direkt eingebunden ist, besonders intensiv ausfallen, eventuell vergleichbar mit literarischen Übersetzungen, wo sich Autoren/Autorinnen am Übersetzungsprozess beteiligen.

versale Sprache der Bilder in den Stummfilmen rührt nicht von einem die gesamte Menschheit verbindenden Grundverständnis her, sondern beruht auf reinem Kalkül oder in Nornes Worten: „[T]he internationalism of the silent film was partly a business strategy, not something inherent to the medium […].” (Nornes 2007: 108). Diese Strategie wurde in der bisherigen Entwicklung der Filmindustrie weiterverfolgt und ist mitunter verantwortlich für den internationalen Erfolg der Hollywood-Produktionen. Nornes' ernüchternde These soll uns nochmals vor Augen führen, dass Untertitelung als translatorische Handlung in einem ökonomischen Gefüge eingebettet ist, auf das einige äußere Faktoren Einfluss haben, die hier diskutiert werden sollen.

Entscheidend für die Wahl der Methode des Sprachtransfers bei Filmen sind neben Gewohnheiten und Erwartungen des zielsprachigen Publikums auch ökonomische Faktoren. Die Kosten für die Erstellung einer untertitelten Fassung eines Films sind im Verhältnis zu einer synchronisierten Fassung um das Vielfache niedriger. Dies ist allein schon dadurch zu erklären, dass für eine Untertitelung in der Regel eine Person, d.h. der/die Untertitler/-in, eine sozusagen druckreife Untertiteldatei erstellen kann, die dann für die Erstellung der untertitelten Filmkopie verwendet wird, während für die Synchronisation nicht nur mehrere Personen engagiert werden müssen (Übersetzer/-in, Aufnahmeregisseur/-in, Sprecher/-innen etc.), sondern auch ein Aufnahmestudio gebucht werden muss (für nähere Informationen zum Synchronisationsprozess s. Koloszar-Koo 2011 und Brons 2012). Darüber hinaus sind durch die Digitalisierung[70] der Filmkopien die Kosten für die Untertitelung bei Weitem niedriger, als sie noch zu Zeiten von Laseruntertitelung[71] von Filmkopien waren.

[70] Die Digitalisierung betrifft einerseits die Produktion von Filmen, die immer häufiger auf digitale Datenträger aufgenommen werden, und andererseits die Erstellung der Filmkopien und die Projektion der Filme. Durch die Digitalisierung werden Filme nicht mehr z.B. als 35mm-Kopien auf Filmrolle vorgeführt, sondern als digitale Dateien oder Datenpakete, die verschlüsselt auf einer Festplatte oder über Satellit an das jeweilige Kino oder die betreffende Spielstätte geliefert werden. Dafür mussten auch Kinos umrüsten und auf digitale Projektion umstellen. Aktuell haben beinahe 80% der österreichischen Kinos auf digitale Projektion umgestellt, womit „Österreich eines der höchst digitalisierten Länder Europas“ ist. (Teichmann et al. 2013)

[71] Bei Laseruntertitelung wird jeder einzelne Untertitel Buchstabe für Buchstabe mit einem Laserstrahl auf die jeweiligen Einzelbilder des Filmstreifens gebrannt. Das war der höchste Kostenfaktor bei der Erstellung einer untertitelten Filmkopie.

Was die Bezahlung der von Untertitlern/-innen erbrachten Dienstleistungen angeht, ist die Situation prekär. Aufgrund von fehlenden Berufsverbänden und Interessenvertretungen[72] sind selbstständig tätige Untertitler/-innen oft nicht vernetzt bzw. nicht ausreichend über die gängigen Tarife informiert und akzeptieren zum Teil zu niedrige Sätze[73]. Die Globalisierung der Arbeitsmärkte trägt natürlich auch zu einem größeren und härteren Konkurrenzkampf bei, der einige dazu verleitet, auch schlechte Konditionen zu akzeptieren, um wettbewerbsfähig zu bleiben. Eine Situation, die Luyken et al. schon 1991 in ihrer Studie vorausgesehen haben:

> Working at home will make the work of subtitlers more cost-effective and may enable, or even induce, them to lower their charges. It also suits the modern trend towards working at home which terminals, telephone computer links and fax machines are all tending to encourage. This prospect can be a very attractive one for employees however, it can also conjure up fears of a cottage industry ('Heimarbeit') with sweat shop wages. (Luyken et al. 1991: 93)

So altertümlich die bei Luyken et al. aufgezählten technologischen Möglichkeiten aus heutiger Sicht auch erscheinen mögen, umso erschreckender zeigt sich, wie aktuell die Prognose über die Entwicklung des Arbeitsmarkts in Richtung Mindestlöhne heute ist. Dies könnte mitunter darin begründet liegen, dass die Tätigkeit der Untertitler/-innen (vor allem in Synchronisationsländern) nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen wird, die bestimmte Kompetenzen voraussetzt. Das Problem ist das fehlende Bewusstsein. Sehr häufig werden keine professionellen Untertitler/-innen mit Untertitelprojekten beauftragt, sondern unqualifizierte „Übersetzer/-innen".

---

[72] Dies trifft vor allem auf den deutschsprachigen Raum zu, wo es außer der Interessengemeinschaft Untertitelforum (http://www.untertitelforum.de) keinen Verband bzw. keine Berufsorganisation für Untertitler/-innen gibt. In anderen Teilen Europas gibt es bereits einige Verbände und Organisationen, die sich (fast) ausschließlich den Interessen der Untertitler/-innen widmen: SUBTLE in Großbritannien, ASIF in Frankreich, AIDAC in Italien, DHAP in Kroatien, STAW in Polen, NAVIO in Norwegen, Forum for Finnish Subtitlers etc. (vgl. ESIST.org, Zugriff am 14.05.2014).

[73] Eine rühmliche Ausnahme bildet hier die Vereinigung französischer Untertitler/-innen ASIF (Anglo Subtitlers in France, http://anglosubtitlers.wordpress.com), die nach einer drastischen Lohnreduktion durch eine französische Untertitelungsfirma eine Protestaktion startete, mit der sie führende Medien (theguardian.com, hollywoodreporter.com, lepoint.fr etc.) erreichten. Ihre Online-Petition wurde von namhaften Regisseuren wie Roman Polanski, Jean-Claude Carriere, Danny Boon, Dominik Moll etc. unterzeichnet (vgl. Hollywoodreporter.com, Zugriff am 14.05.2014).

Und wie diese „Übersetzer/-innen“ rekrutiert und engagiert werden, beschreiben Luyken et al. in ihrer Studie wie folgt:

> Translators/Writers for both subtitling and dubbing are, in the main, recruited from two sources:
>
> - free-lance translators who choose audiovisual Language Transfer as their specialisation;
> - programme makers who themselves include foreign material in their productions or who ask someone who has been working on the programme to undertake this for them.
>
> This second recruitment pattern reflects the widely held assumption that subtitling can be casually assigned to anyone who happens to have been working on a given programme and who has knowledge of the languages concerned. (Luyken et al. 1991: 168)

Diese Ansicht scheint sich bis heute größtenteils durchgesetzt zu haben, vor allem in Ländern, in denen Untertitelung nicht die primäre Methode des Sprachtransfers für audiovisuelle Produkte ist. Diese Einstellung mag auch daran liegen, dass der Beruf und die Ausbildung der Translatoren/Translatorinnen im AV-Bereich kaum institutionalisiert sind und kein öffentliches Bewusstsein vorhanden ist. Damit soll nicht impliziert werden, dass eine „institutionalisierte Ausbildung“ automatisch zur Professionalisierung führt und dies wiederum die Gültigkeit eines Gütesiegels hat. Nornes bringt die Situation etwas polemisch auf den Punkt:

> [I]t is the nature of the medium [film], being so capital intensive, that corners will be cut. The bare minimum will be spent. This goes for films with staggering budgets as well; Hollywood filmmakers spend more on catering than on translation. (Nornes 2007: 229 f.)

3.6.4 Untertitelung in Europa

Laut zwei groß angelegten Studien, die im Auftrag der Europäischen Kommission in 31 bzw. 33 europäischen Staaten, die teilweise Mitglieder des MEDIA Programms der Europäischen Kommission[74] sind, durchgeführt wurden, gibt es in Europa im Zusammenhang mit Sprachtransfer bei Film und Fernsehen vorwiegend drei Methoden: Synchronisation, Untertitelung und Voice-over[75].

> These techniques are used to translate foreign audiovisual works (films, documentaries, fiction and animation) into the national language. Language transfer practices vary not only from one country to the next, but sometimes vary within the same country depending on the broadcast medium (cinema or television) or the target public (general public, cinema-enthusiast public, young people, public with accessibility problems). (Safar et al. 2011: 6)

Obwohl in beiden Studien eingeräumt wird, dass die Situation heute eher komplex ist, wird Europa in Bezug auf Sprachtransfer bei audiovisuellen Produkten grob in zwei Lager aufgeteilt. Dabei wurde festgestellt, dass die meisten europäischen Länder zur Gruppe der Untertitelungsländer gehören (26 Länder und zwei Regionen innerhalb zweier Länder: flämischsprachiger Teil Belgiens und deutschsprachiger Teil der Schweiz), wohingegen Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien, Spanien, der französischsprachige Teil Belgiens und die italienisch- und französischsprachigen Teile der Schweiz hauptsächlich und größtenteils auf die Synchronisation zurückgreifen. Tschechien wurde in der Studie aus dem Jahr 2007 noch zu den Synchronisationsländern gezählt, in der Studie aus 2011 wird aber dort eine zunehmende Tendenz Richtung Untertitelung festgestellt. Diese Angaben beziehen sich hauptsächlich auf die Praxis im Bereich des Kinos. Die Aufteilung im Zusammenhang mit AVT für das Fernsehen sieht ähnlich aus, wobei hier die Zahl der sogenannten Synchronisationsländer etwas größer ist. In elf Ländern werden audiovisuelle Produkte, die im Fernsehen ausgestrahlt werden, synchronisiert: französischsprachiger Teil Belgiens,

[74] MEDIA ist das Förderprogramm der Europäischen Kommission für die audiovisuelle Branche: „MEDIA, the EU's support programme for the European audiovisual industry, makes it easier for independent European filmmakers to develop new films, and to find partners and audiences beyond national borders." (http://ec.europa.eu/culture/media/about/index_en.htm). Seit 2014 ist MEDIA in das neue Dachprogramm der Europäischen Kommission zur Förderung von Kultur und Medien, CREATIVE EUROPE, eingegliedert (Teichmann et al. 2013).

[75] Für nähere Informationen zur Methodologie der Studien siehe Modot et al. (2007: 3 f.) bzw. Safar et al. (2011: 4 f.).

Deutschland, Frankreich, Italien, Österreich, Schweiz, Slowakei, Spanien, Tschechien, Türkei und Ungarn. In vier Ländern ist Voice-over die gängigste Methode des Sprachtransfers: Bulgarien, Lettland, Litauen und Polen. In den übrigen Staaten wird Untertitelung bevorzugt. Zwei Länder bilden dabei eine Ausnahme: In Luxemburg und Malta werden fremdsprachige Programme ausschließlich in der Originalfassung gesendet/gezeigt (vgl. Safar et al. 2011: 6 f.).

Sprachlich gesehen gibt es ebenfalls Gruppierungen, wobei der Einkauf, Vertrieb und die Entscheidung über die Methode des Sprachtransfers meist im jeweils größten Land der Gruppe für den gesamten Sprachraum getroffen wird:

> - French-speaking countries: France (leader country), French-speaking Belgium, Luxembourg, French-speaking Switzerland.
> - German-speaking countries: Germany (leader country), Austria, Liechtenstein and German-speaking part of Switzerland.
> - English-speaking countries: United Kingdom (leader country), Ireland, Malta.
> - Italian-speaking countries: Italy (leader country), Italian-speaking Switzerland.
> - Greece (leader country) and Cyprus are also linked to each other.
>
> (Modot et al. 2007: 4)

In ihrer Untersuchung zum Sprachtransfer im Fernsehen im EU-Raum kamen Luyken et al. 1991 zu ähnlichen Ergebnissen, wobei hier zentral- und osteuropäische Länder nicht mitberücksichtigt waren (Luyken et al. 1991: 31 f.). Obwohl in den MEDIA-Studien eine größere Offenheit gegenüber Untertitelung in den Synchronisationsländern, ausgenommen Italien und Spanien, festgestellt wurde (Modot et al. 2007: 4), lassen die beinahe identischen Ergebnisse dieser drei Studien den Schluss zu, dass die Tendenz zu Synchronisation oder Untertitelung sich sehr langsam wandelt. Dennoch ist heute eine klare Trennung zwischen Synchronisations- und Untertitelungsländern kaum mehr möglich und auch nicht sinnvoll. Die Globalisierung, die Verbreitung der englischen Sprache als *Lingua franca*, die Digitalisierung und weitere technologische Entwicklungen haben zur Folge, dass sich Sehgewohnheiten und Präferenzen des Publikums verändern.

3.6.5 Untertitelung in Österreich

Ein wichtiger Faktor, der nicht Gegenstand der oben besprochenen Studien ist, betrifft die Zweiteilung des nationalen Markts für AVT (s. 3.3, S. 75). Die Zuordnung Österreichs zu den Synchronisationsländern basiert ausschließlich auf den importierten audiovisuellen Produkten, die das Zielpublikum größtenteils in der synchronisierten Fassung erreichen. Die audiovisuellen Produkte, die Österreich exportiert, werden hier nicht berücksichtigt. Obwohl im direkten Vergleich ein kleines Segment des Markts, ist dieser Bereich dennoch von Bedeutung – denn alle Filme, die international vermarktet und vertrieben oder bei internationalen Filmfestivals eingereicht werden, müssen zunächst untertitelt werden. Dieser Aspekt wird bei Luyken et al. in einem Nebensatz erwähnt:

> German Austria, which is entirely germanophone, has no significant dubbing industry of its own, but buys most of the foreign television programme material in an already dubbed version from the Federal Republic. However, for the purpose of exporting Austrian audiovisual productions, a limited number of voice-over/narration and subtitling transactions are also being affected in Austria by some smaller companies. (Luyken et al. 1991: 32)

Der hier erwähnte Einkauf der bereits synchronisierten Fassung von Fernsehprogrammen gilt auch größtenteils für den Kinobereich – auch bei Filmen, die in der untertitelten Fassung ins Kino kommen sollen. Falls ein Film, der für den österreichischen Markt gekauft wird, noch keinen deutschen Lizenzgeber hat und somit keine synchronisierte bzw. untertitelte Version vorhanden ist, wird dieser Film meist in Österreich untertitelt. Auch der zweite Teil des obigen Zitats bezüglich Untertitelung trifft heute noch zu, wobei die Zahl der österreichischen Produktionen, die „exportiert“ werden, seither deutlich zugenommen hat.

Das österreichische Filminstitut (ÖFI)[76] veröffentlicht seit 2004 jährlich Filmwirtschaftsberichte, in denen „die von den unterschiedlichen Organisationen zur Datenerfassung“ bereitgestellten Daten zusammengestellt, bearbeitet und statistisch analysiert werden (vgl. www.filmwirtschaftsbericht.at). Die ältesten Angaben zu österreichischen Filmen, die in Europa und den USA verwertet wurden, stammen aus dem Bericht für das Jahr 2004 (2006 veröffentlicht und ältester öffentlich zugänglicher Filmwirtschaftsbericht, in dem die Zahlen für den Zeitraum 1996-2004 enthalten sind). An dieser Stelle eine Aufstellung der Gesamtzahl der österreichischen Filme, die im Ausland verwertet wurden, im Vergleich (vgl. Teichmann et al. 2006, Teichmann et al. 2007, Teichmann et al. 2009, Teichmann et al. 2013):

Geschäftsjahr (= Kalenderjahr)	Gesamtzahl Ö-Filme im Ausland
1996	13
2000	10
2004	13
2008	20
2012	31

Tabelle 2: Österreichische Filme im Ausland

Diese Zahlen beziehen sich auf jene Filme, die im regulären Kinobetrieb zum Einsatz gekommen sind, und zeigen eine stetig zunehmende Tendenz, mit Ausnahme des Jahres 2000. Im Zusammenhang mit Aufträgen für Untertitler/-innen in Österreich sind hier jene Filme hinzuzurechnen, die für Festivalteilnahmen oder den Weltvertrieb untertitelt werden, aber keine reguläre Verwertung in den Kinos finden. Es liegen darüber keine detaillierten Informationen vor, dennoch bildet dieser spezifische Sektor den Hauptabsatzmarkt für interlinguale Untertitelung in Österreich.

[76] Das österreichische Filminstitut wurde 1981 im Rahmen des österreichischen Film-/Fernseh-Abkommens gegründet und dient der Förderung der österreichischen Filmkultur:

> Das Österreichische Filminstitut fördert als bundesweite Filmförderungseinrichtung das österreichische Filmwesen nach kulturellen und wirtschaftlichen Aspekten, insbesondere die Stärkung der österreichischen Filmwirtschaft und die kreativ-künstlerische Qualität des österreichischen Films als Voraussetzung für seinen Erfolg im Inland und im Ausland. (http://www.filminstitut.at/de/aufgaben-und-ziele/)

3.6.6 Ausbildung

Ganz allgemein zum Thema Ausbildung von Translatoren/Translatorinnen kann zustimmend mit Snell-Hornby Folgendes festgestellt werden:

> Die Ausbildung von Übersetzern und Dolmetschern wird im besonderen Maße von äußeren Umständen und wechselnden, fachexternen Kriterien bestimmt, sei es die geografische Lage oder Sprachenstruktur des betreffenden Landes, die politische Konstellation, die wechselnde Marktsituation oder die jeweilige nationale Gesetzgebung. (Snell-Hornby 1999: 31)

Konkret auf die Ausbildungssituation von AV-Translatoren/Translatorinnen bezogen, fällt unter den fachexternen Kriterien die Marktsituation ganz besonders ins Gewicht. Die finanzielle Situation der jeweiligen (universitären) Einrichtung ist ebenfalls von Bedeutung. Dem voraus geht jedoch die Anerkennung von AVT als eine translatorische Experten-/Expertinnenhandlung, die eine formal universitäre Ausbildung erfordert. Bis Mitte der 1980er Jahre wurde aber die AVT von der Translationswissenschaft eher vernachlässigt und nicht als ein eigener Bereich, der ganz spezifische Kompetenzen voraussetzt, anerkannt. Bis dahin wurden Filmübersetzer/-innen von den Untertitelungsfirmen oder Fernsehanstalten selbst ausgebildet. Eine einschlägige Ausbildung zum/zur Übersetzer/-in war nicht erforderlich (vgl. Ivarsson & Carroll 1998: 2 f.) – wichtig war allein die Kenntnis von Fremdsprachen. Somit hatten diejenigen, die als Filmübersetzer/-innen arbeiteten, eine rein praxisbezogene Ausbildung, ohne jegliche theoretische Grundlage. Die Notwendigkeit einer theoretisch-wissenschaftlichen Basis wurde nicht erkannt, vielmehr herrschte eine gewisse Skepsis gegenüber der „Theoretisierung der Praxis“[77].

Es konnte keine Professionalisierung im Sinne von Holz-Mänttäri stattfinden (s. 2.3.5, S. 50) und auch die dazu notwendige Ausbildungsgrundlage fehlte, denn, um es mit Holz-Mänttäris Worten zu sagen: Es ist die Aufgabe von Ausbildungsinstitutionen

[77] Diese Lagerbildung begleitete ja schon in den vorangegangenen Jahrzehnten die Entwicklung der Translationswissenschaft (vgl. Reiß 1989[b], Vermeer 1994[2]).

> durch Forschung die Bedingungen für eine theoretische Basis und eine methodologische Organisation zu erarbeiten und durch didaktische Umsetzung von relevanten Forschungsresultaten funktionsgerechte Experten mit sachtheoretischer Kompetenz und pragmatischer Qualifikation auszubilden. (Holz-Mänttäri 1984: 164)

Die Skepsis der Filmübersetzer/-innen der damaligen Zeit gegenüber einer auf theoretisch-wissenschaftlichen Grundlagen aufbauenden Ausbildung könnte darin begründet sein, dass Hochschulen und universitäre Einrichtungen lange Zeit in Bezug auf Filmübersetzung eine elitäre Haltung eingenommen hatten, da der Gegenstand der AVT-Praxis in erster Linie Phänomene der Populärkultur waren/sind und AVT daher für eine ernstzunehmende wissenschaftliche Auseinandersetzung als nicht geeignet befunden wurde. Die Situation hat sich geändert und es gibt mittlerweile an einigen europäischen Universitäten die Möglichkeit, entweder ein ganzes Modul in AVT abzulegen oder Teilmodule bzw. einzelne Lehrveranstaltungen zu absolvieren. Auch Online-MA-Programme für AVT werden inzwischen angeboten (vgl. Díaz Cintas & Orero 2003: 371 f.).

Inhaltlich sind diese Lehrgänge und Kurse unterschiedlich aufgebaut, die Kompetenzen eines Untertitlers/einer Untertitlerin sollten jedoch unter anderem folgende Punkte umfassen, die Snell-Hornby für angehende Translatoren/Translatorinnen im Allgemeinen vorsieht:

> [...] proficiency in the language(s) concerned, basic knowledge of the relevant theoretical approaches in Translation Studies, subject area expertise, and cultural competence (cf. Snell-Hornby 1992[78]). (Snell-Hornby 2006: 134)

Die relevanten Ansätze wären im konkreten Fall jene der Skopostheorie, des translatorischen Handelns, der DTS und die Modelle der audiovisuellen Translation. Neben den theoretischen Ansätzen der Translationswissenschaft sind Grundlagen der Filmwissenschaft, der Kultur- und Medienwissenschaften und der Cultural Studies von großem Nutzen. In der Beschreibung eines AVT-Aufbaustudiums an der Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) heben Jorge Díaz Cintas und Pilar Orero ebenfalls die Notwendigkeit einer theoretischen

[78] Hier zitiert Snell-Hornby ihren 1992 erschienenen Artikel „The professional translator of tomorrow: language specialist or all-round expert?“ der in *Teaching Translation and Interpreting* (herausgegeben von Cay Dollerup und Anne Loddegaard) erschienen ist.

Basis in der Ausbildung angehender Translatoren/Translatorinnen für den Bereich der AVT hervor:

> In order to contextualize the hands-on tasks and activities carried out in the […] practical modules, it was felt that students would benefit from following other modules of a more theoretical nature. The main objective of these overarching modules is to equip students with detailed and substantial knowledge of AVT principles and concepts in order to allow them to develop a framework of reference and to stimulate their interest in further research in this field. (Díaz Cintas & Orero 2003: 380)

Neben kognitiven Kompetenzen sind natürlich auch praktische Kompetenzen Voraussetzung für die Tätigkeit als Untertitler/-in, wie etwa „technologische Kompetenzen", d.h. die Kenntnis von und Umgang mit relevanten Computerprogrammen. Gambier zählt neben den Kompetenzen, die jeder Translator/jede Translatorin mitbringen bzw. in der Ausbildung mit auf den Weg bekommen sollte, weitere, speziell für Translatoren/Translatorinnen im audiovisuellen Bereich relevante Faktoren auf:

> [T]hey also have to be able to work under intense time pressure and cope with stress; they have to develop special competence in writing for the media (sense of timing and rhythm); they have to be competent in analysis, rewriting, condensing, post-editing (within time and space constraints); they must be able to work with other experts and negotiate with them (journalists, sound engineers, producers, specialists in marketing, programme managers, actors, computer experts etc.); they have to adapt to new technology and, finally, they have to have a strong capacity for self-evaluation in order to make fast decisions and to take responsibility for the quality of their output. (Gambier 2003[b]: 184)

Einige dieser Aspekte sind nicht nur für den AVT-Bereich relevant, wie etwa das Arbeiten unter Zeitdruck und Stressmanagement, was z.B. bei Dolmetschern/-innen ein absolut zentraler Aspekt ist. Dennoch werden einige sehr wichtige Faktoren genannt, wie etwa das Gefühl für das Timing und den Rhythmus der Sprache im Film und der Filmsprache, Grundkenntnisse über die diversen Techniken des Films (Schnitt, Tondesign bzw. Tongestaltung, Dramaturgie und narrative Strukturen etc.), um im Bedarfsfall imstande zu sein, mit den jeweiligen Fachleuten auf Augenhöhe zu sprechen und etwaige Probleme zu lösen.

Ein sicherer Umgang mit und Offenheit gegenüber neuen Technologien sind ebenfalls wichtige Anforderungen. Das Berufsprofil der heutigen Untertitler/-innen umfasst translatorische Expertise, Kenntnisse über Filmdramaturgie, Filmschnitt und den Aufbau des Filmdialogs, Projektmanagement, Zeitmanagement, Qualitätskontrolle, Kommunikation mit Klienten/-innen (einschließlich Verhandlungsführung und Beratung) und anderen Experten/Expertinnen, die im Produktionsprozess involviert sind, Handhabung von verschiedenen Film-/Video- und (UT-)Dateiformaten. Darüber hinaus sind Eigenschaften wie Flexibilität, Belastbarkeit, Kreativität, Zuverlässigkeit, Genauigkeit und Multitaskingfähigkeit von Vorteil. Auch wenn all diese Kompetenzen und die individuellen Eigenschaften im Rahmen einer spezialisierten universitären Ausbildung nicht vermittelt werden können, ist es im Sinne einer wissenschaftlich fundierten und praxisorientierten Ausbildung, den Studierenden ein möglichst umfassendes und vollständiges Bild zu vermitteln und sie auf die Anforderungen des Markts vorzubereiten.[79]

[79] Für eine ausführliche Abhandlung über die Verbindung von Theorie, Praxis und Lehre s. Kaiser-Cooke 2000, 2003 und 2004.

3.7 Kapitelzusammenfassung

Audiovisuelle Translation gehört heute nicht zuletzt aufgrund der technologischen Entwicklungen zu den dynamischsten Bereichen der Translationswissenschaft. Die Omnipräsenz und die Bedeutung audiovisueller Medien in allen Bereichen des privaten und öffentlichen Lebens lassen den Bedarf an und den Konsum von audiovisuellen Inhalten täglich zunehmen – eine Tatsache, die sich auch im wachsenden Bedarf an spezialisierten Translatoren/Translatorinnen und zunehmenden Interesse der Wissenschaftler/-innen für diesen Bereich manifestiert. Dennoch hat Gambier mit folgender Beobachtung heute leider noch immer recht:

> [T]he role and power of the cultural mediators who provide AVT are still not properly recognised, though on-screen communication has an increasingly conspicuous role in our daily lives. In the current media scenario, there is a transfer of power – from the media owners to the distributors and professionals who manipulate the multiple codes. Translators are part of this new group but cannot yet realise what this implies or recognise its full effects. In a way, they tend to freeze in reaction to technological innovations, dismissing them with the usual arguments about culture, quality and language. Their reluctance to embrace change, understandable though it may be, is certainly not the best way […] to ensure that the importance of linguistic transfer in AV is fully acknowledged. (Gambier 2005, übersetzt von: Peter Mead)

Damit spricht Gambier auch einen wichtigen Aspekt an, der mit dem Selbstverständnis und Selbstvertrauen von Translatoren/Translatorinnen zusammenhängt. Um im beruflichen Umfeld als professionelle Experten/Expertinnen wahrgenommen zu werden, müssen sie die damit einhergehende Verantwortung annehmen und gegenüber Veränderungen und technischen Innovationen offen sein. Darüber hinaus und wie auch in diesem Kapitel dargelegt wurde, sind Translatoren/Translatorinnen im Allgemeinen und somit auch im audiovisuellen Bereich Experten/Expertinnen in einer sensiblen, verantwortungsvollen Rolle innerhalb eines Systems, in dem verschiedene Akteure/Akteurinnen ihren Einfluss ausüben, um die jeweils eigenen Interessen zu verfolgen. Solange Translatoren/Translatorinnen ihre eigene Rolle in diesem Kontext nicht kennen, sich ihrer eigenen Einbindung in diesem System, ihrer Verantwortung und ihrer Beeinflussung des Systems nicht bewusst sind, können sie auch nicht als gleichberechtigte Mitglieder des Systems wahrgenommen werden.

Bei näherer Betrachtung der Filmindustrie und den vielen Bereichen, in denen AV-Translatoren/Translatorinnen eine vitale Rolle spielen (s. 3.6.1, S. 93), scheint es auf dem ersten Blick verwunderlich, dass Translatoren/Translatorinnen in dieser Branche, darunter eben auch Untertitler/-innen weitgehend unsichtbar bleiben. Auch das Ergebnis ihrer Arbeit, die Untertitelung, scheint nur dann zum Thema zu werden, wenn es etwas daran auszusetzen gibt. Tatsache ist aber, dass die „Bringschuld" hier nicht (ausschließlich) bei den Bedarfsträgern/-innen der AV-Branche liegt, sondern auch zu einem nicht unbeträchtlichen Grad bei den Translatoren/Translatorinnen selbst. Abhilfe kann nur geschaffen werden, indem eine Bewusstseinsbildung auf breiter Basis stattfindet – angefangen bei den Translatoren/Translatorinnen selbst sowie innerhalb der Filmbranche, sei es bei Filmschaffenden, Filmjournalisten/-innen oder auch bei Filmtheoretiker/-innen. Es wird hier auch Cooke zugestimmt:

> Es ist wichtig, die Allgegenwärtigkeit von Translation zu erkennen, wenn wir uns die Frage stellen, wo translatorische Expertise gebraucht werden könnte. Und auch, wie wir diese Expertise als Produkt auf den Arbeitsmarkt bringen können. Die vorläufige Antwort lautet: Translation wird überall dort gebraucht, wo Menschen etwas verstehen oder sich verständlich machen wollen. Die Ubiquität des Translationsprozesses impliziert also einen ubiquitären Translationsbedarf, oder zumindest einen latenten. Wenn wir neue Tätigkeitsbereiche erschließen wollen, gilt es, wie beim Launchen von jedem neuen Produkt, diesen Bedarf zu wecken. (Cooke 2015)

Dieses Kapitel soll mit den Worten von Nornes abschließen – ein Plädoyer an Filmschaffende, die sich der Bedeutung der Translation für ihre Werke bewusst werden und entsprechend agieren sollen. Dieses Plädoyer kann in Richtung all jener ausgedehnt werden, die für den internationalen Auftritt von Filmen verantwortlich sind, seien es staatliche Förderstellen, Fernsehstationen, Produktions- und Vertriebsfirmen etc.:

> Filmmakers must involve themselves in translation because the contribution of the translator is every bit as profound as that of the screenwriter, actor, or director. The translators are creating a new text from their original films, and there are myriad cultural, industrial, and ideological pressures exerting themselves on that act of creation. Thus, it behooves artists to understand the process and get involved if they care at all about their work. […] After all, in an age when no film is complete until it crosses the frontier of language, it is the translator who has the last word. Global cinema is the translator's cinema. (Nornes 2007: 243)

[Cultural Studies is]
a certain kind of intellectual practice,
a certain style of doing intellectual work,
a certain way of embodying the belief
that what we do can actually matter.
[It is] a way of politicizing theory
and theorizing politics.
(Grossberg 1997: 253)

4 Cultural Studies

Cultural Studies sind keine akademische Disziplin. Sie als einen theoretischen Ansatz zu bezeichnen, käme auch zu kurz:

> Cultural Studies sind nicht nur ein theoretischer Ansatz, sondern auch ein intellektuelles Projekt mit einem politischen Anspruch. Sie sind transdisziplinär, manchmal auch gegendisziplinär, transnational orientiert. (Göttlich et al. 2001: 7)

Cultural Studies verstehen sich also als ein Projekt, das sich mit der Definition des alltäglichen Lebens mit und durch Kultur auseinandersetzt und das „Strategien für eine Bewältigung seiner Veränderungen anbietet" (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 13). Diesem Projekt wohnt eine Dynamik inne, die es festen Definitionen entzieht. Folglich grenzen sich die CS von anderen Disziplinen nicht ab – sie sind transdisziplinär, indem sie einerseits auf Zusammenarbeit über Disziplinengrenzen hinweg bauen und andererseits „eine kritische Perspektive auf Kultur und kulturelle Bedeutungsproduktion" jenseits dieser Grenzen entwickeln (vgl. Hepp 2001: 260). In diesem Sinne sind sie gegendisziplinär, wohl aber auch, weil sie lange Zeit und vielerorts nach wie vor im außeruniversitären Bereich angesiedelt waren/sind, denn von Anbeginn ihrer Entstehung war es ihr Ziel, gesellschaftliche und historische Entwicklungen und Debatten, die im akademisch-universitären Kontext keinen Platz hatten/fanden, aufzugreifen und zu erforschen[80]. Zusammenfassend können die Cultural Studies wie folgt definiert werden:

[80] Roger Bromley nennt drei Schlüsseltexte der CS als Gründungstexte dieser Praxis: Richard Hoggarts *The Uses of Literacy* (1957), Raymond Williams' *Culture and Society* (1958) und *The Long Revolution* (1961) sowie E. P. Thompsons Rezension des letztgenannten Buchs von Williams und sein *The Making of the English Working Class* (1963). (Bromley 1999: 9)

> Cultural Studies [stellen] zum einen bestehende Grenzen zwischen und von Disziplinen in Frage, um Institutionen, Diskurse und Praktiken in ihrer gesellschaftlichen Verankerung untersuchen zu können. Zum anderen kann dieses Feld aber auch selbst als eine eigene „Disziplin" betrachtet werden, die [...] in engagierter Weise zwischen Theorie und materieller Kultur sowie zwischen intellektueller Arbeit und politischem Kampf vermittelt. (Winter 2011: 7)

Das Projekt CS wird somit von Wissenschaftler/-innen vorangetrieben, die „an der Schnittstelle von Disziplinen, Kulturen, Wissenschaft und Politik" operieren (vgl. Göttlich et al. 2001: 8). Die zentralen Konzepte dabei sind Kultur, Macht und Identität: Die kulturelle Konstruktion von sozialen Identitäten wird unter Berücksichtigung der Machtverhältnisse, „denen sie eingeschrieben sind", analysiert (vgl. Marchart 2008: 33 f.).

4.1 Eine kurze Geschichte der CS[81]

Der Ursprung der Cultural Studies geht in gewisser Hinsicht auf Frank R. und Queenie D. Leavis zurück, die in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts Populärkultur erstmals zum Gegenstand von analytischen Untersuchungen machten, auch wenn dies noch aus einer elitären Perspektive geschah und auf eine ästhetische und moralische Wertung der populärkulturellen Phänomene ausgerichtet war. Es ging ihnen in erster Linie darum, die ihrer Meinung nach schädlichen Einflüsse der kommerziellen Massenkultur sichtbar zu machen und dagegen zu mobilisieren (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 22 f.). Darüber hinaus entsprang ihr Kulturbegriff der konservativen Tradition der damaligen Zeit, die Kultur „im Kanon klassischer Werte von Kunst und Philosophie verkörpert" sah (vgl. Göttlich & Winter 1999: 27). Knappe drei Jahrzehnte später erweiterte Richard Hoggart, der selbst aus der britischen Arbeiterklasse stammte und in der Erwachsenenbildung tätig war, dieses Modell und

> analysierte vor allem die Zusammenhänge zwischen kulturellen Formen und Praktiken, die die eigentliche, kollektive Sinnstiftung der Kultur einer Bevölkerungsgruppe – ihre **community** – bewirken. (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 26, Hervorhebung i. O.)

[81] Der in diesem Kapitel kurz umrissene historische Überblick über die Entwicklung der Cultural Studies dient der allgemeinen Information und ist eine geraffte Zusammenfassung. Für eine detaillierte Lektüre siehe Christina Lutter & Markus Reisenleitner (2008[6]) und Oliver Marchart (2008).

Mit seinem Buch *The Uses of Literacy* (1957), in dem er die englische Arbeiterkultur als Ausdruck einer gemeinschaftlichen Erfahrung beschreibt, die den Alltag durch „Lebens-, Arbeits- und Freizeitrituale“ (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 26) bestimmt, gelang es Hoggart die Diskussion über Massenkultur und Massenmedien stark zu beeinflussen. 1964 gründete er schließlich das *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, das über die folgenden Jahre zu einem der wichtigsten Zentren für CS-Arbeiten mit weitreichendem Einfluss wurde. Es gab zwar keine methodische oder theoretische Unterscheidung und Distanzierung von Leavis' Ansatz, dennoch wurde „mit einem klaren soziologisch-politischen Auftrag [...] der Schwerpunkt der Untersuchungsgegenstände bewusst auf die proletarische (Alltags-)Kultur verschoben“ (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 232 f.). Es war Raymond Williams, der sich in seinem Werk *Culture and Society 1780-1950* (1958) dezidiert gegen „eine grundsätzliche Geringschätzung populärkultureller Formen und einen vermeintlichen Kulturverfall durch Massenkommunikation“ aussprach. Dieser Bruch mit der „literarisch-moralischen Tradition der Kulturkritik“ bildete die Grundlage für die Entwicklung der Cultural Studies (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 28).

Der wichtigste Ankerpunkt der britischen CS wurde, wie bereits erwähnt, das *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*[82] mit einem klaren politischen Ansatz, der auf dem Marxismus[83] und der Neuen Linken fußte. Dies bedeutete auch eine Abkehr von Hoggarts und Williams' „romantisch-sentimentaler Verklärung einer organischen Arbeiterkultur“ und die Hinwendung zu konkreten kulturpolitischen Fragen und philosophischen Konzepten, wie dem „marxistischen Strukturalismus um den französischen Philosophen Louis Althusser“ (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 34). Es gibt auch Stimmen, die den wahren Ursprung der CS mit dem Einzug der strukturalistischen Theorien in dieses Feld verbanden, etwa Andrew Tudor, der etwas launisch festhält:

---

[82] Das CCCS wurde 2002 nach einer negativen Bewertung der britischen *Research Assessment Exercise*, einer alle fünf Jahre stattfindenden Evaluierung der Einrichtungen für höhere Bildung, trotz massiver Proteste aus der internationalen akademischen Gemeinschaft ausgeschlossen (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 38 f.).

[83] Die Gründungsväter der CS hatten alle eine Affinität zum Marxismus, wobei nur Edward P. Thompson ein bekennender Marxist war. Einige zentrale Begriffe und Konzepte der CS beruhen auf dem Marxismus, vor allem in der Lesart von Louis Althusser und Antonio Gramsci (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 29).

> It was structuralism that offered a flag under which an otherwise motley collection of inter-disciplinary mercenaries could unite, however precariously. And it was through the terms of structuralist theories that, at least for a time, diverse inputs could be synthesized into a larger endeavour. There is a real sense in which cultural studies is a child – a bastard child, perhaps – of structuralism. (Tudor 1999: 8)

Ging es den Gründungsvätern der CS ursprünglich darum, die Alltagskultur der Proletarier zu untersuchen, verlagerte sich nun das Interesse auf die Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsbedingungen der populärkulturellen Inhalte. Maßgeblich für die Entwicklung war Stuart Hall, der von 1968 bis 1979 die Leitung des CCCS innehatte und in der Zeit eine fundamentale theoretische Wende herbeiführte. Es war vor allem „der Einfluss kontinentaleuropäischer Philosophien", der „besonders die Beziehung zwischen Ideologie und Medien in den Mittelpunkt des Interesses treten" ließ (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 34 f.).

Mit „kontinentaleuropäische Philosophien" sind Strukturalismus und in der Folge Poststrukturalismus gemeint. Der auf Saussures (1931/2001) Semiotik aufbauende Strukturalismus wendete die Konzepte der Semiotik für eine komplexe Textanalyse an. Diese Ansätze fanden hauptsächlich über die Arbeiten von Claude Lévi-Strauss (1977 und 1992) Eingang in die CS und wurden in verschiedenen Bereichen der Analyse von kulturellen Formen der Kommunikation umgesetzt. Sprache war das zentrale Element dieser Analysen und obwohl Saussure in seiner Theorie den sozialen Kontext mit einbezog, wurde er in den frühen strukturalistischen Analysen der CS weitgehend außer Acht gelassen (vgl. Tudor 1999: 11 f.). Bald (in den 1970er Jahren) wurde diese einseitige Konzentration auf formale Textanalyse als Problem erkannt:

> Although [structuralism] had provided a method of analysis appropriate for cultural studies with ambitions to examine a wide range of forms of culture, that analysis was now in need of theoretical and empirical integration into a larger account of the contexts of communication. (Tudor 1999: 12)

Durch diese Wende wurden Ansätze des französischen Poststrukturalismus hauptsächlich über die Arbeiten von Michel Foucault (1970/2013), Roland Barthes (1983 und 1988), Jacques Lacan (2006) und Gilles Deleuze (1992) in die CS integriert. Die damit einhergehende kritische Analyse der historischen und sozialen Bedeutung von kulturellen Formen für die und in der Gesellschaft sollte

aufzeigen, „dass die Welt, wie wir sie wahrnehmen, nicht an sich und ‚natürlich' vorgegeben existiert, sondern sozial und kulturell konstruiert und daher auch veränderbar ist" (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 45). Mit der Integration des (Post-)Strukturalismus fand auch die interdisziplinäre Forschung, die eine der zentralen Forderungen von Hoggarts war, eine fundierte Grundlage.

> Angereichert durch die postfreudianischen Lehren von Jacques Lacan und Julia Kristeva erhielten die am CCCS betriebenen **Cultural Studies** somit ein theoretisches und methodisches Grundgerüst, das Semiotik, Psychoanalyse und (neo-)marxistische politische Theorie bei der Interpretation von kulturellen Phänomenen verband. (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 35, Hervorhebung i. O.)

Der methodische Ansatz der Cultural Studies ist von einer theoretischen Offenheit bestimmt und baut auf „Erfahrung [...] als Ausgangspunkt wissenschaftlicher Analyse" auf, wobei hier mit Erfahrung das Konzept von *lived experience* gemeint ist, also „Alltagserfahrungen im Sinne eines erweiterten Kulturbegriffs". Darüber hinaus wurde in den späten 1970er Jahren mit dem Einzug der feministischen Theorien in die CS, die bis dahin geltende gesellschaftspolitische Kategorie der Klasse als „dominantes Deutungsparadigma" abgelöst[84]. „Dadurch wurde die Frage der Identitätskonstruktion durch Kultur [...] zu einem bevorzugten Arbeitsgebiet" (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 26-37).

Eine für die weitere Entwicklung der CS entscheidende und bis heute relevante Wende ereignete sich in den 1970er Jahren: Auf zwei unterschiedlichen theoretischen Ansätzen aufbauend entstanden zwei Stränge der CS, und zwar die kulturalistische und die (post-)strukturalistische Perspektive. In seinem zentralen, 1980 erschienen Aufsatz *Cultural Studies: Two Paradigms* arbeitet Stuart Hall (1980[a]) die Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten dieser beiden Perspektiven aus. Die kulturalistische Perspektive geht von einem neuen Kulturbegriff im Sinne von Raymond Williams aus, der Kultur mit einer Neuformu-

[84] Dazu Tudor:

> On class, the [CCCS] itself was aware by the 1980s that it had over-emphasized the centrality of class and class cultural formations. This was seen to have led to a relative neglect of other important systems of domination and subjection, notably gender and race, analysis of which was quite properly thought to be essential to any critical cultural studies. (Tudor 1999: 134)

lierung des marxistischen Basis-Überbaumodells definiert[85]. Während diese kulturalistische Perspektive den Fokus auf Alltags- und Populärkultur richtet, befasst sich die strukturalistische Linie mehr mit übergeordneten, „gesellschaftlichen und kulturellen Wirklichkeitskonstruktionen". Hall kommt zu dem Schluss, dass die separate Führung dieser beiden Stränge nicht im Sinne der Cultural Studies sei, und fordert „eine Zusammenführung bzw. wechselseitige Ergänzung" der beiden Perspektiven (vgl. Göttlich 2008[4]: 94 f.), da er der Meinung ist, dass nur eine Synthese der beiden für die weitere Entwicklung der CS sinnvoll sei. Tudor fasst Halls Fazit wie folgt zusammen:

> [...] Culturalism must contribute to subsequent theorizing, its key strength lying in its emphasis on consciousness, struggle, active intervention and agency. It is in these respects that culturalism can compensate for structuralism's tendency to produce a somewhat mechanistic and over-deterministic model of human activity. (Tudor 1999: 119)

Hier ist mit Tudor Stuart Hall zuzustimmen, dass eine rein strukturalistische Perspektive dem eigentlichen Charakter der CS nicht gerecht wird, da die Untersuchungsobjekte, im konkreten Fall die Populärkultur und ihre Phänomene, nicht an und für sich genommen in ihrem historischen Kontext analysiert werden, sondern vielmehr die strukturellen Konstruktionen, die die Populärkultur hervorbringen. Aus diesem Grund schlägt Hall eine Forschungsperspektive vor, die beide Seiten berücksichtigt und deren zentrale Frage die „Bedeutungskonstruktion von Rezipienten im Umgang mit Medienangeboten" ist, wobei auch die Produktionsseite mitberücksichtigt werden soll (vgl. Göttlich 2008[4]: 94 f.). Hall selbst hat diesen Vorschlag in seinem *Encoding/decoding*-Modell umgesetzt (s. 4.6, S. 149). Dennoch ist festzustellen, dass dieses Modell und auch andere zentrale und innovative Ansätze der CS noch immer eine stark strukturalistische Perspektive aufweisen (vgl. Tudor 1999: 119).

---

[85] In einem Aufsatz unter dem Titel „Culture is Ordinary" beschreibt Raymond Williams Kultur wie folgt:

> [Culture] is always both traditional and creative; [...] it is both the most ordinary common meanings and the finest individual meanings. We use the word culture in these two senses: to mean a whole way of life – the common meanings; to mean the arts and learning – the special processes of discovery and creative effort. (Williams 1958: 93)

In den 1980er Jahren und danach gab es CS-Aktivitäten in weiten Teilen der Welt, wie etwa in den USA, Australien, Kanada, Lateinamerika, Kontinentaleuropa, Afrika und Südostasien, wobei die US-amerikanischen Cultural Studies nach den englischen CS am weitesten bekannt und am ehesten zugänglich waren, nicht zuletzt weil die CS in den USA recht bald „eine institutionelle Verankerung [...] an den Universitäten" fanden (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 40 und 46). Heute gibt es intensive Bemühungen einer angloamerikanischen Dominanz entgegenzuwirken, indem die internationale Ausrichtung und Verbreitung der CS hervorgehoben werden. 2002 etwa wurde die *Association for Cultural Studies* als eine internationale Plattform für die Praxis und Förderung der CS gegründet (www.cultstud.org; vlg. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 48 f.).

Zusammenfassend können Cultural Studies als eine Praxis beschrieben werden, in deren Zentrum das kritische Lesen „von sinnstiftenden kulturellen Praktiken" steht, wobei auch die Auseinandersetzung mit politischen und ökonomischen Fragestellungen von Bedeutung ist (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 49). Tudor fasst das fundamentale Kernthema der CS, das jede Stufe der Entwicklung der CS bestimmt hat und nach wie vor von zentraler Bedeutung ist, wie folgt zusammen:

> […] the tension between the structuring capacity of cultural forms and the activity of human agency, and the problem that it raises is that of establishing concepts and methods which will allow analysts to capture the interrelation of those two mutually determining features. (Tudor 1999: 17)

Mit anderen Worten geht es nach wie vor um die Zusammenführung der beiden Stränge der CS, nämlich der kulturalistischen und strukturalistischen Perspektiven, was auch mit einer Verschiebung der politischen Ausrichtung der CS einhergeht – von auf Marxismus basierenden, sozialistischen Ansätzen hin zu einer „radikaldemokratischen" (Winter 2011: 9) Ausrichtung.

Cultural Studies werden zwar weiterhin vielerorts als ein Projekt, das außerhalb der institutionalisierten Disziplinen agiert und sich einer Akademisierung widersetzt, betrachtet, Tatsache ist aber, dass CS inzwischen „an vielen Universitäten, vor allem in den USA und Australien, [...] als Fach fest verankert"

sind. Darüber hinaus zeugen zahlreiche internationale Konferenzen[86] und Publikationen von der zentralen Bedeutung, die diese Schule der politischen und kritischen Kulturanalyse, die gleichzeitig „eine Intervention in gesellschaftliche Felder“ voraussetzt, inzwischen erlangt hat (vgl. Winter 2011: 8 f.).

Dass die Akademisierung im deutschsprachigen Raum kaum stattgefunden hat, mag wohl in der hiesigen Wissenschaftstradition begründet sein, die auf einer strengen, mitunter starren Abgrenzung von Disziplinen mit jeweils eigenen Methodologien und Theorien aufbaut. Die Interdisziplinarität, die Snell-Hornby einst für die Translationswissenschaft eingefordert hat (Snell-Hornby 1988), findet auch in den CS statt und wurde zum Programm erkoren. Die Kritik, die Snell-Hornbys Aufforderung zu einer interdisziplinären Perspektive ausgelöst hat[87], kann auch exemplarisch als Erklärung für die Skepsis gegenüber den CS gesehen werden. Fazit ist, dass Cultural Studies ein anschauliches Beispiel dafür liefern, dass wissenschaftliches Denken und Arbeiten aus dogmatischen Kategorisierungen ausbrechen kann und politisches Denken und Engagement nicht a priori ausschließen muss, ohne dabei „unwissenschaftlich“ zu sein.

4.2 Cultural Studies & Translation

Vertreter/-innen der CS haben sich bisher kaum mit der Frage der Translation befasst, und umgekehrt haben die Ansätze der CS kaum Eingang in translationswissenschaftliche Analysen gefunden. In Anbetracht der Tatsache, dass Gegenstand der CS die Auseinandersetzung mit kulturellen Praktiken ist und Sprache ein zentraler Bestandteil jeder Kultur ist, die sich wiederum durch die Sprache manifestiert, ist es doch erstaunlich, dass die logische Konsequenz, nämlich die Auseinandersetzung mit Translation als konstitutiver Teil dieser Praktiken, nicht mit berücksichtigt wird.

[86] Darunter die alle zwei Jahre stattfindende Konferenz *Crossroads in Cultural Studies*, deren 10. Ausgabe im Juli 2014 an der Universität von Tampere abgehalten wurde. (http://www.cultstud.org/wordpress/?page_id=16; Zugriff am 01.09.2014)

[87] Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Ruf nach Interdisziplinarität in der Translationswissenschaft siehe Kaindl (2004: 55-71) und Snell-Hornby (2006: 69-114).

Noch dazu in einer globalisierten Welt, in der Medienkommunikation über Kultur-, Landes- und Sprachgrenzen hinweg längst zum Alltag gehört.

Der erste Satz des vorangehenden Absatzes wurde bewusst relativ formuliert: Es gibt in der CS **kaum** eine Auseinandersetzung mit Fragen der Translation. Eine der Ausnahmen bildet Stuart Hall[88] (1997/2003) in der Darstellung seines Konzepts der Repräsentation. Repräsentation ist neben Produktion, Konsumtion, Regulation und Identität eines der Elemente im Kulturkreislauf[89] („circuit of culture“) nach Stuart Hall und Paul du Gay (du Gay et al. 1997: 3), der als ein Analyseinstrument für Texte und Artefakte als kulturelle Objekte vorgestellt wurde. Stuart Hall geht in dem von ihm herausgegebenen Band *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices* (1997/2003) detailliert auf das Konzept der Repräsentation ein. Dabei geht er von einer Definition der Kultur als ein Prozess der Produktion und des Austausches von Bedeutung („meaning“) aus. Demnach bedeutet einer Kultur anzugehören auch über gemeinsame Bedeutungen („shared meanings“) zu verfügen, um erfolgreich miteinander kommunizieren zu können. Die Artikulation dieser gemeinsamen Bedeutungen findet über das Medium der Sprache statt, in der wir Zeichen und Symbole einsetzen, um unsere Ideen, Emotionen und Gedanken in einer innerhalb der jeweiligen Kultur verständlichen Form darzustellen (vgl. Hall 1997/2003: 1 f.). Obwohl er in diesem semiotischen Modell Sprache für das wichtigste Medium zur Produktion und Zirkulation von Bedeutungen hält, zählt Hall weitere Instanzen auf, in denen Bedeutung hervorgebracht wird. Unter anderem im Kontext der (Massen-)Medien und der globalen Kommunikation:

---

[88] Stuart Hall (1932-2014) zählt zu den wichtigsten Vertretern der Cultural Studies. Er war einer der Gründungsmitglieder des CCCS und fungierte ein knappes Jahrzehnt als dessen Leiter. Er war ebenfalls einer der Begründer der New-Left-Bewegung in Großbritannien und prägte den Begriff *Thatcherismus*, womit er einer der ersten Intellektuellen war, der die wahre Tragweite von Margaret Thatchers Politik wahr- und ernst nahm (vgl. Grossberg 2014). Andrew Tudor schreibt über ihn:

> Hall in particular pushed cultural studies theory forward; and the series of papers that he published during [the late 1970s and early 1980s as the Director of the CCCS] are probably the most influential cultural studies writing to come from the pen of a single individual. (Tudor 1999: 14)

[89] Im Rahmen dieser Arbeit werden deutsche Entsprechungen für zentrale Begriffe und Konzepte der CS, die meist original auf Englisch sind, aus der deutschsprachigen Literatur übernommen.

> [Meaning] is also produced in a variety of different media; especially, these days, in the modern mass media, the means of global communication, by complex technologies, which circulate meanings between different cultures on a scale and with a speed hitherto unknown in history. (Hall 1997/2003: 3)

Für die Darstellung seines Konzepts verfolgt Hall zwei Ansätze innerhalb der strukturalistischen Theorie: einerseits den semiotischen Ansatz nach Ferdinand de Saussure (1931/2001) und Roland Barthes (1983 und 1988) und andererseits den diskursiven Ansatz nach Michel Foucault (1970/1993). Darauf aufbauend definiert er Repräsentation wie folgt:

> Representation is the process by which the members of a culture use language (broadly defined as any system which deploys signs, any signifying system) to produce meaning. […] It is us – in society, within human cultures – who make things mean, who signify. Meanings, consequently, will always change, from one culture or period to another. (Hall 1997/2003: 61)

Repräsentation als die Produktion von Bedeutung durch Sprache findet also in einem gemeinsamen kulturellen Raum statt und die Bedeutung wird in einem aktiven Prozess „gemacht". Es herrscht ein Dialog auf Basis von gemeinsamen kulturellen Codes:

> [...] the codes only work if they are to some degree shared, at least to the extent that they make effective 'translation' between 'speakers' possible. We should perhaps learn to think of meaning less in terms of 'accuracy' and 'truth' and more in terms of effective exchange – a process of **translation**, which facilitates cultural communication while always recognizing the persistence of difference and power between different 'speakers' within the same cultural circuit. (Hall 1997/2003: 11, Hervorhebung i. O.)

Hall verwendet „Translation" hier im Sinne von George Steiner (1998[3]), der in seinem Buch *After Babel* postuliert, Translation sei formal und pragmatisch in jedem Akt der Kommunikation enthalten[90]. Hier geht es also darum, dass Kom-

[90] Steiner sieht einen Translationsprozess bereits in jedem kommunikativen Akt innerhalb einer Sprache:

> [...] translation is formally and pragmatically implicit in **every** act of communication, in the emission and reception of each and every mode of meaning, be it in the widest semiotic sense or in more specifically verbal exchanges. To understand is to decipher. To hear significance is to translate. Thus the essential structural and executive means and problems of the act of translation are fully present in acts of speech, of writing, of pictorial encoding inside any given language. Translation between different languages is a particular application of a configuration and model fundamental to human speech even where it is monoglot. (Steiner 1998[3]: xii, Hervorhebung i. O.)

munikation innerhalb einer linguistischen Gemeinschaft zustande kommt. Translation wird als jener Akt verstanden, bei dem etwaige (kulturelle) Differenzen in der Formulierung sowie Auffassung und Interpretation von Bedeutungsinhalten überbrückt werden. Sie wird dem (individuellen) Bedeutungsbildungsprozess zugeordnet, sprich der Botschaftsformulierung auf Basis von bereits feststehenden, allgemein akzeptierten Zeichen innerhalb einer Kultur. Hall dazu:

> By arbitrarily fixing the relationships between our conceptual system and our linguistic systems ([…] 'linguistic' in a broad sense), codes make it possible for us to speak and to hear intelligibly, and establish the translatability between our concepts and our languages which enables meaning to pass from speaker to hearer and be effectively communicated within a culture. This translatability is not given by nature or fixed by the gods. It is the result of a set of social conventions. (Hall 1997/2003: 21 f.)

Translation wird hier also als verbindendes Element in einer Kommunikationssituation betrachtet, ohne das die Kommunikation nicht zustande kommen könnte. Die Übersetzbarkeit ist dann gewährleistet, wenn die Beteiligten das System und die Konventionen der Repräsentation als eine soziale Praxis beherrschen und mit den entsprechenden Codes der jeweiligen Kultur und Sprache umzugehen wissen. Mit diesem kulturellen Know-how werden wir zu „culturally competent subjects" (Hall 1997/2003: 22).

Hall formuliert Translation als einen notwendigen Schritt im Prozess der Bedeutungszuschreibung, wenn wir uns vom konzeptuellen Universum einer Kultur in eine andere bewegen möchten, auch wenn die Bewegung intralingual stattfindet. Ein zentrales Element dabei ist die Grundannahme, dass Codes soziale und kulturelle Konstruktionen sind und sich von Mensch zu Mensch, Kultur zu Kultur mitunter radikal unterscheiden können. Also impliziert die soziale Praxis der Repräsentation eine kulturrelativistische Perspektive, „a certain lack of equivalence, and hence the need for translation" (vgl. Hall 1997/2003: 61). Diese Auffassung der Translation, die einer ethnozentristischen Perspektive entgegenwirkt, entspricht durchaus dem im Rahmen dieser Arbeit vertretenen, funktionalistischen Verständnis von Translation (vgl. dazu 2.2, S. 30).

Halls Auseinandersetzung mit dem Konzept der Translation in Zusammenhang mit Repräsentation bleibt der einzige Berührungspunkt zwischen diesen beiden Feldern. Es findet kein wirklicher Austausch statt und keine interdisziplinäre Perspektive wird eröffnet. Die vorliegende Arbeit, geschrieben aus der Perspektive einer Translationswissenschaftlerin, Übersetzerin und Untertitlerin, ist eine vorsichtige Annäherung an die Cultural Studies, auf der Suche nach Möglichkeiten einer gegenseitigen, interdisziplinären Bereicherung.

Abschließend noch eine ergänzende Anmerkung zum Konzept der Repräsentation. Aus strukturalistischer Sicht beruht die Bedeutungszuschreibung auf der Herstellung einer Verbindung zwischen drei Sphären: der materiellen, der konzeptuellen und der bezeichnenden Welt der Dinge. Und dies gelingt mit den bereits oben erwähnten Codes, wobei diese Codes weder „fixed laws“ noch „unbreakable rules“ sind. Auf diese Codes baut Hall ein Analysemodell für Medienkommunikation auf:

> Producing meaning depends on the practice of interpretation, and interpretation is sustained by us actively using the code – **encoding**, putting things into the code – and by the person at the other end interpreting or **decoding** the meaning […]. (Hall 1997/2003: 62, Hervorhebung i. O.)

1973 hatte Hall das *Encoding/decoding*-Modell bereits präsentiert, auf das weiter unten noch detailliert eingegangen werden soll (s. 4.6, S. 149).

4.3 Einige Begriffsdefinitionen

Bevor die CS-Perspektive noch weiter im Detail vorgestellt wird, sollen hier noch einige der Schlüsselbegriffe der CS kurz umrissen und geklärt werden.

In Ergänzung zum im vorhergehenden Kapitel bereits diskutierten Textbegriff im Kontext der Translationswissenschaft bzw. AVT (s. 3.1.2, S. 62) soll hier die Perspektive der CS kurz umrissen werden. Wenn in Zusammenhang mit der Übersetzung und/oder Untertitelung die Rede von Ausgangs-/Zieltext bzw. -material ist, wird auf eine sprachliche Einheit mit einem inneren (inhaltli-

chen) Zusammenhang hingewiesen. Dabei ist es nicht von Relevanz, ob der Text schriftlich oder in einer anderen Form vorliegt. Es wird hier also so wie auch in der CS von einem weitgefassten Textbegriff ausgegangen,

> [...] nach dem nicht nur Gedrucktes als **Text** zu charakterisieren ist, sondern beispielsweise auch Fernsehsendungen einschließlich aller auditiven und visuellen Elemente, da auch sie konventionell als Einheit von unterschiedlichen, miteinander 'verwobenen' Elementen wahrgenommen werden. (Hepp 1999: 30, Hervorhebung i. O.)

Dieser weitgefasste Textbegriff geht auf die semiotischen Grundlagen der CS zurück und führt dazu, dass Begriffe wie „Medientext", „Medieninhalt" oder „Medienprodukte" als Synonym verwendet werden (können) (vgl. Hepp 1999: 109). Auch in der Translationswissenschaft wird der Begriff relativ definiert. Vermeer etwa hält fest: „‚Text' sei jede kommunikative [...] Interaktionseinheit". (Vermeer 1990[2]: 37) Darüber hinaus wird in dieser Arbeit in Zustimmung mit Katharina Reiß und Hans J. Vermeer davon ausgegangen, dass es einen bzw. „den" für alle Rezipienten/-innen gültigen Text an sich nicht gibt. Der Text entsteht erst in der jeweiligen Rezeptionssituation. „Etwas **ist** nicht schlechthin ein Text; ein Text wird in der Rezeption erst voll und ganz konstituiert – für diese Situation." (Reiß & Vermeer 1991[2]: 90, Hervorhebung i.O.) Dieser Ansatz ist auch, wie weiter unten in diesem Kapitel erläutert wird, in der semiotischen und diskurstheoretischen Tradition des Strukturalismus, die in den CS einen wichtigen Einfluss hat, wiederzufinden.

Ein weiterer zentraler Begriff der CS ist Kultur, den es zunächst aus seinen Fesseln zu befreien galt,

> [...] und das heißt, dass an die dominante Hochkultur nicht nur additiv diverse Teilkulturen (z.B. Subkultur, Gegenkultur, ja sogar Popular- und Massenkultur) hinzugefügt werden, die **auch** als „Kultur" gelten dürfen, sondern das bedeutet die Anerkennung der widersprüchlichen Effektivität kultureller Deutungsvarianten und Praxen [...]. (Horak 2002: 54 f., Hervorhebung i. O.)

Der Begriff kann auch je nach historischem und thematischem Kontext unterschiedliche Bedeutungen erfassen. Selbst im Rahmen und im Laufe der Geschichte der Cultural Studies gibt es unterschiedliche Definitionen für Kultur. Grundsätzlich wird Kultur aber nicht „im normativ-ästhetischen Sinn" (Lutter &

Reisenleitner 2008[6]: 20) bzw. als die Summe von fixen Elementen verstanden (Kunstwerke, Fernsehsendungen, Alltagsgegenstände etc.), sondern eher als ein Prozess, als die Summe von Handlungen und Erfahrungen. Kultur, im Sinne von „gemeinsamen Bedeutungen und geteilten Erfahrungen“, beschreibt die Produktion und den Austausch von Bedeutungen innerhalb einer Gesellschaft oder einer Gruppe. Sie ist somit auch immer ein Ergebnis der Interpretation dieser Bedeutungen und unterliegt kontextuellen und historischen Veränderungen (vgl. Hall 1997/2003: 2). Zusammenfassend kann Kultur im Kontext der CS wie folgt definiert werden:

> Culture […] is involved in all those practices which are not simply genetically programmed into us – like the jerk of the knee when tapped – but which carry meaning and value for us, which need to be **meaningfully interpreted** by others, or which **depend on meaning** for their effective operation. Culture [...] permeates all of society. It is what distinguishes the ‘human’ element in social life from what is simply biologically driven. Its study underlines the crucial role of the **symbolic** domain at the very heart of social life. (Hall 1997/2003: 3, Hervorhebung i. O.)

Dieses Kulturverständnis der CS gemeinsam mit ihrer disziplinären Ungebundenheit bilden die erforderliche Grundvoraussetzung für ihre Eignung zur „Erforschung kultureller Praxen und deren unterscheidbaren Kontexten“. (Göttlich & Winter 1999: 28)

Im folgenden Unterkapitel soll ein weiterer zentraler Begriff im Kontext der CS, der gleichzeitig der Gegenstand ihrer Untersuchungen ist, nämlich Populärkultur, eingehend erörtert werden.

4.3.1 Populärkultur[91]

Zunächst war die Populärkultur im Kontext der CS negativ besetzt und die bewertende Dichotomie zwischen Hochkultur, als Inbegriff des Schönen, ästhetisch und moralisch Wertvollen, und Populärkultur am anderen Ende des Spektrums war noch vorhanden (s. 4, S. 121). Die durch Massenmedien verbreitete Populärkultur wurde als ein nivellierendes und kommerzialisierendes Übel betrachtet. Erstmals trat Raymond Williams in seiner Abhandlung *Culture and Society* (1958) dieser Haltung entgegen. Er postulierte, dass die massenhafte Verbreitung allein nicht als Wertungskriterium für kulturelle Produkte herangezogen werden kann. Vielmehr sollte „deren inhärente Qualität" im Kontext der jeweiligen „kulturellen Gattung, wie Film oder Zeitung" bewertet werden (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008: 28).

Damit verlieh Williams der Debatte eine soziologisch-politische Ausrichtung, indem er die Populärkultur zum Gegenstand der Untersuchungen machte. Auch wenn die Beschäftigung mit populärkulturellen Phänomenen von Anbeginn ein zentrales Element der CS war, wurde erst in den 1970er Jahren allmählich erkannt, dass Populärkultur „nicht nur als Mittel des Transports dominanter Ideologien[92], sondern auch als Ort des Widerstandes und der produktiven Aneignung potenziell mehrdeutiger Inhalte" angesehen werden darf (vgl.

[91] In der deutschsprachigen Literatur zu Cultural Studies existieren zwei Schreibweisen, nämlich „Popularkultur" (etwa bei Roman Horak 2002, Christina Lutter & Markus Reisenleitner 2008) und „Populärkultur" (z.B. bei Andreas Hepp 1999, Thomas Hecken 2007 und Oliver Marchart 2008). Horak etwa erklärt seine Präferenz für den Neologismus „Popularkultur" damit, dass der Begriff „Populärkultur" implizit nahelegt, es handle sich um etwas, das von vielen Menschen gemocht wird, also etwas Populäres. Aus vielen Menschen wird bald eine Masse, so Horak weiter. Und daher ist „Populärkultur" zu nahe an „Massenkultur" zu verorten, was nicht im Sinne der Debatten im Rahmen der CS wäre (vgl. Horak 2002: 24). Dessen ungeachtet wird in dieser Arbeit die letztere Schreibweise, also „Populärkultur", gewählt (ausgenommen in Originalzitaten), zumal durch die Distanzierung von „Massenkultur" die wertende und elitäre Haltung gegenüber jene kulturelle Praktiken und Phänomene, die die Populärkultur konstituieren, fortgeführt wird, die CS stets aufzuheben versucht hat, um sich so unter anderem von der kritischen Theorie der Frankfurter Schule abzugrenzen. (Zu „Massenkultur" im Kontext der kritischen Theorie s. z.B. Horkheimer & Adorno 1944/2008: 128-176.)

[92] Ideologie ist ein Begriff, der in unterschiedlichen Kontexten mit einem jeweils unterschiedlichen Inhalt verwendet wird. Im Rahmen dieser Arbeit wird Ideologie im Sinne von Stuart Hall verwendet:

> The mental frameworks – the language, concepts, categories, imagery of thought and system of representation – which different classes and social groups deploy in order to make sense of, define, figure out and render intelligible the way society works. (Hall 1996: 26)

Lutter & Reisenleitner 2008: 37). Einer der Vertreter der CS, der sich eingehend mit Populärkultur und populärkulturellen Phänomen befasst, ist John Fiske, der Populärkultur in einer post-marxistischen Lesart als den Ausdruck der unterdrückten Klasse definiert. Demnach werden populärkulturelle Erzeugnisse mit den materiellen und diskursiven Ressourcen der herrschenden Klasse hervorgebracht. Das erklärt auch die widersprüchliche und konfliktbeladene Natur der Populärkultur, die die dominante Hegemonie[93] immer wieder herausfordert. Denn wenn die Ressourcen auch im Dienste der hegemonialen Macht stehen, kann diese ohne Widerstand nicht existieren. Das bedeutet, dass diese Ressourcen Aspekte beinhalten müssen, die von der unterdrückten Klasse angeeignet und nach ihren Bedürfnissen in ihrem jeweiligen sozialen Kontext interpretiert werden können. Wenn diese Aneignung nicht stattfinden kann, werden die Ressourcen nicht akzeptiert und können nicht Teil der Populärkultur werden. Fiske schreibt dazu:

> Popular culture is made by subordinated peoples in their own interests out of resources that also, contradictorily, serve the economic interests of the dominant. […] There is always an element of popular culture that lies outside social control, that escapes or opposes hegemonic forces. Popular culture is always a culture of conflict, it always involves the struggle to make social meanings that are in the interest of the subordinate and that are not those preferred by the dominant ideology. (Fiske 1989/2004: 2)

[93] Hegemonie wird im Kontext der CS und in dieser Arbeit im Sinne von Antonio Gramsci verstanden. Der italienische Marxist Gramsci hat in seinen legendären „Gefängnisheften“, die er zwischen 1929 und 1935 in der politischen Gefangenschaft verfasste, unter anderem die marxistische Gesellschaftstheorie weiterentwickelt und dabei das Konzept der Hegemonie geprägt (Klein 2013). Hegemonie spielt eine wichtige Rolle, etwa in Halls Formulierung seines *Encoding/decoding*-Modells (s. 4.6, S. 149). Er fasst das Konzept wie folgt zusammen:

> ‘[H]egemony’ exists when a ruling class (or, rather, an alliance of ruling class fractions, a ‘historical bloc’) is able not only to coerce a subordinate class to conform to its interests, but exerts a ‘total social authority’ over those classes and the social formation as a whole. ‘Hegemony’ is in operation when the dominant class fractions not only dominate but **direct** – lead: when they not only possess the power to coerce but actively organize so as to command and win the consent of the subordinated classes to their continuing sway. ‘Hegemony’ thus depends on a combination of force and consent. (Hall 1977: 332, Hervorhebung i. O.)

Die hier zentrale marxistische Definition von Klasse, die auch in die frühen CS-Arbeiten Eingang fand, wurde in späteren Arbeiten der CS erweitert, da gesellschaftliche Formationen von Geschlecht und ethnischer Zugehörigkeit darin keinen Platz fanden (s. dazu auch Fußnote 84, S. 125). Hall etwa verwendete bewusst die Formulierung „classes and social groups“ (vgl. Hall 1996).

Als Beispiel dazu nennt er etwa das Phänomen Madonna und ihre Fans, die sich mit diesem Gestus gegen patriarchalische Vorstellungen der weiblichen Sexualität zur Wehr setzen. Oder Surfer als Mitglieder einer Subkultur, die sich der sozialen Disziplin und der ideologischen Kontrolle der Mehrheitsgesellschaft entziehen (vgl. Fiske 1989/2004: 43-76 & 95-113). Fiske wurde aber „Vereinseitigung“ vorgeworfen, da er die „Produktionsseite des Medienangebots“ außer Acht ließ (vgl. Göttlich 2008[4]: 96) und seine Ausführungen zur Rolle des aktiven Publikums wurden als zu „romantisierend“ bemängelt,

> [...] weil das Populäre nun als eine autonome, positive Größe, als Quelle von Unabhängigkeit, Stärke und Kreativität, als Freiraum außerhalb des hegemonialen Kraftfeldes und als Ort des Widerstands erschien. (Ang 1999: 327)[94]

Dennoch macht Fiske mit seiner enthusiastischen Darstellung der Aneignungsprozesse des Populären durch das Publikum auf einen wichtigen Aspekt aufmerksam, und zwar dass die „Leute“ bzw. Konsumenten/-innen der hegemonialen Macht und deren ökonomischen Interessen nicht ohnmächtig gegenüberstehen, sondern über ein „eigenes Handlungspotenzial verfügen“, in dem Sinne, dass sie sich die ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen unter ihren eigenen Bedingungen aneignen und sie für sich nutzen (vgl. Hepp 1999: 69).

Abschließend soll noch festgehalten werden, dass das Interesse der CS an Populärkultur nicht ausschließlich auf Dichotomien wie Hoch- vs. Populärkultur bzw. Massenkultur zu reduzieren ist. Vielmehr versuchen die CS Populärkultur „als Teil eines größeren und widersprüchlicheren Terrains populärer Sprachen, Logiken, Bedeutungen, Affekte und Werte zu betrachten“, als den diskursiven Ausdruck des Alltagslebens, der nicht von vornherein auf bestimmte politische Positionen (z.B. Widerstand oder hegemoniale Vereinnahmung) festgelegt (vgl. Lawrence Grossberg in seinem Vorwort zu Horak 2002: 14 f., übersetzt von: Georg Spitaler) und auch nicht als eine fixe, Zeit und Raum überdauernde Größe definiert werden kann.

---

[94] Ien Angs Artikel „Kultur und Kommunikation. Auf dem Weg zu einer ethnographischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem“ wird hier in der Übersetzung von Gabriele Kreuzner & Bettina Suppelt & Michael Haupt zitiert.

Des Weiteren soll hier noch hervorgehoben werden, dass sich die CS nicht nur auf (medienwissenschaftliche) Analysen von populärkulturellen Phänomenen beschränkt sieht. Veranschaulicht wird dies durch das Konzept des radikalen Kontextualismus der CS, das von Lawrence Grossberg (1994) aufgestellt wurde[95]. Dabei geht er von der Prämisse aus, dass Ereignisse oder Praxen (z.B. Texte) nicht außerhalb des Kontexts existieren können, in dem sie manifestiert werden:

> Obviously, context is not merely background but the very conditions of possibility of something. […] It is precisely what one is trying to analyze and it is the most difficult thing to construct. It is both the beginning and the end of cultural studies, although the two are not the same point. The context of a particular research is not empirically given beforehand; it has to be defined by the project, by the political question that is at stake. […] To put it succinctly, for cultural studies context is everything and everything is contextual. (Grossberg 1994: 255)

Dieser tatsächlich etwas radikal formulierte Anspruch charakterisiert die CS als ein jenseits von (universitären) Disziplinen agierendes Projekt, das die unterschiedlichsten Artikulationen und Manifestationen von Kultur in ihrem jeweiligen Kontext zu erfassen und erforschen sucht[96]. Dies hat auch zur Folge, dass die verschiedenen CS-Forschungen, sei es im Kontext anderer Disziplinen wie die vorliegende Arbeit oder als eigenständige Arbeiten, zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten zu sehr unterschiedlichen theoretischen Perspektiven und Formationen gelangen können (vgl. Göttlich & Winter 1999: 29).

---

[95] Siehe dazu auch Ien Angs Aufsatz „Ethnography and Radical Contextualism in Audience Studies", der in ihrem Buch *Living Room Wars* erschienen ist (Ang 1996: 66-81).

[96] Darin liegt auch die Angreifbarkeit der CS im deutschsprachigen Raum begründet, zumal hier die wissenschaftliche und universitäre Tradition sehr stark auf klar definierten und differenzierten Disziplinen aufgebaut ist. In diesem Wissenschaftsverständnis haben „fachliche Spezialisierung und Vertiefung von Wissen" Priorität und stehen im Widerspruch zum „Versuch [der CS], unterschiedliche disziplinäre Perspektiven mit ihren theoretischen wie methodischen Zugängen zusammenzuführen" (Göttlich & Winter 1999: 30 f.). (s. dazu auch Fußnote 87, S. 128)

4.4 Media Studies

Bevor der medienwissenschaftliche Ansatz der Cultural Studies hier näher diskutiert wird, soll zunächst der Begriff „Medien“, wie er hier verstanden und verwendet wird, definiert werden. Im Sinne von Stuart Hall sind Medien „socially, economically and technically organized apparatuses, for the production of messages, signs arranged in complex discourses: symbolic ‘goods’“. Diese symbolhaften Botschaften werden mittels Sprache artikuliert und erhalten dadurch ihre Bedeutungen (Hall 1977: 343).

Im Mittelpunkt der CS-Analysen stehen oft (Massen-)Medien und Medieninhalte im Kontext, denn „im Gegensatz zur traditionellen Kommunikationswissenschaft, die dazu tendiert hat, die Medien als Forschungsobjekt von Gesellschaft und Kultur in ihrer Gesamtheit zu trennen“, befassen sich die Cultural Studies mit den komplexen Wechselbeziehungen der Gesellschaft mit „den Bildern und Produkten der sogenannten ‚Massenmedien’“ (vgl. Vorwort von Ien Ang in Hepp 1999: 11). In den letzten Jahrzehnten haben sich

> Cultural Studies zu einem theoretisch fundierten, interdisziplinären Ansatz der Kulturanalyse entwickelt […], der insbesondere auf eine Beschäftigung mit Alltagspraktiken, alltäglichen kulturellen Konflikten und Fragen der soziokulturellen Macht zielt. Indem diese Zusammenhänge in den gegenwärtigen Gesellschaften insbesondere in Medienprodukten und ihrer Aneignung greifbar werden, erhält die Beschäftigung mit Medien in den Cultural Studies einen zentralen Stellenwert. (Hepp 1999: 14)

Mit Media Studies wird die medienwissenschaftlich orientierte Praxis der Cultural Studies bezeichnet. Die Anfänge der Media Studies als der medienanalytische Ansatz der Cultural Studies können auf die Arbeiten der *Media Group* unter Stuart Hall am *Centre for Contemporary Cultural Studies* in den 1970er Jahren zurückverfolgt werden (vgl. Marchart 2008: 134 f.). Die politische Perspektive der Media Studies unterscheidet sich von derjenigen anderer Vertreter der Medienwissenschaften, wie etwa Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1944/2008), die vor der manipulativen Kraft der Massenmedien und der dadurch hervorgebrachten Massenkultur warnten, oder Walter Benjamin (1963/1977), der in der Reproduzierbarkeit der Kunstwerke durch moderne Technologien die Möglichkeit des emanzipatorischen Medieneinsatzes erkannte

(vgl. Marchart 2008: 131 ff.). Diese Ansätze fußen sehr stark auf der Technik bzw. den technischen Möglichkeiten, die den Medien innewohnen, womit auch eine ökonomische Komponente impliziert ist. Die Betonung liegt also auf der Apparatur und nicht so sehr auf der eigentlichen Funktion der Medien in der Konstruktion von Wissen.

Der medienwissenschaftliche Ansatz der CS stellt die zentrale Rolle der (Massen-)Medien in modernen, kapitalistischen Gesellschaften in der Produktion und Vermittlung von „social knowledge“ (Hall 1977: 340) in den Mittelpunkt. Stuart Hall schreibt den Medien drei wichtige kulturelle Funktionen zu. Die erste Funktion besteht in der selektiven Konstruktion und Bereitstellung von sozialem Wissen, einer sozialen Bildsprache, mit der wir die verschiedenen Welten und die „gelebten Realitäten“ der anderen wahrnehmen und mit unserer eigenen „gelebten Realität“ in Verbindung bringen. Das Resultat ist ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, einer „lived totality“. Ihre zweite Funktion besteht darin, „to reflect and reflect on” Pluralität, die dadurch entsteht, dass moderne Gesellschaften immer komplexer, pluralistischer und fragmentierter werden. Damit wir uns in dieser Welt zurechtfinden, bieten uns die Medien ein geordnetes, objektiviertes Inventar an Bildern und Wissen. Schließlich werden diese selektiv dargestellten und selektiv klassifizierten „Realitäten“ reorganisiert und es wird eine imaginäre Kohärenz und Einheit konstruiert, nicht ohne dabei Platz zu schaffen für Minoritäten und gegensätzliche Meinungen, die auch ein Teil der „allgemeinen“ Konsensfindung sind – dies ist die dritte Funktion (vgl. Hall 1977: 340 ff.). Somit schaffen Medien

> [...] a complex order, to be sure, in which the direct and naked intervention of the **real** unities (of class, power, exploitation and interest) are forever held somewhat at bay through the more neutral and integrative coherence of public opinion. (Hall 1977: 342, Hervorhebung i. O.)

Medien schaffen somit Konsens, sie „bestimmen, wie eine gegebene Situation definiert wird und welche Definition dieser Situation sich gegen andere durchsetzt“ (Marchart 2008: 165 f.). In den Media Studies wird genau dieser Aspekt in den Mittelpunkt des Diskurses gestellt und der Schwerpunkt weg von der Apparatur hin zur Politik verlagert:

> [Die Medien] produzieren soziales Wissen und schaffen ein Inventarium an Werten, Bildern, Klassifikationen und Lebensstilen, das es uns erlaubt, uns im sozialen Raum zurechtzufinden. Mit anderen Worten: sie wirken direkt auf den popularen Alltagsverstand ein. Zugleich sind diese Signifikationsapparate nicht etwa neutrale Vermittler von Ideologemen, sondern sie sind selbst das umkämpfte Terrain hegemonialer Auseinandersetzungen. Welche Funktion ein bestimmtes Medium also erfüllt, ist nie von vornherein ausgemacht. (Marchart 2008: 135)

Wenn diese Aussage im Sinne der Skopostheorie (Reiß & Vermeer 1991[2]) umschrieben werden soll, steht am Anfang die Intention, mithilfe der Medien Wissen zu produzieren, mit dem Ziel (Skopos), damit das allgemeine Bewusstsein der Gesellschaft zu erreichen und zu beeinflussen. Die intendierte Funktion aber kann nicht a priori festgelegt werden, da sie erst im situativen Kontext der Rezeption entsteht, die im Sinne des Strukturalismus als ein stetiger Prozess zu verstehen ist: „Da die Beziehungen der Zeichen zueinander sich durch jede Signifikation (Bedeutungsbildung) neu anordnen, entstehen ständig neue Bedeutungsmöglichkeiten“ (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 71). Das bedeutet, es gibt die eine, dem Text inhärente Bedeutung nicht – Bedeutungen entstehen vielmehr im Prozess der jeweiligen Bedeutungsbildung.

Dieser Zugang ist auch der Ausgangspunkt für Jacques Derridas Konzept von Dekonstruktion (Derrida 1968/2004; 1972/2004): die Loslösung von der Idee einer einzigen, korrekten Lesart des Textes[97] und die Öffnung desselben „für Bedeutungen, die darin unterdrückt sind“ und somit die Relativierung von Bedeutungen[98]. Dieser Ansatz ist für die CS insofern zentral, als dass dadurch die Konzeption einer vereinheitlichenden Massenkultur mit einer einheitlichen, a priori festgelegten Botschaft aufgehoben ist und der Weg frei wird für eine offene Auseinandersetzung mit der Massenkultur und ihren Phänomenen, in all ihrer Komplexität, Widersprüchlichkeit und Vieldeutigkeit (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 72 f.).

---

[97] Auch hier, im Kontext der Dekonstruktion und CS, wird von einem weitgefassten Textbegriff ausgegangen (zum Textbegriff im Rahmen dieser Arbeit vgl. auch 3.1.2, S. 62 und 4.3, S. 132).

[98] Darin besteht auch einer der Unterschiede zwischen dekonstruktivistischen und hermeneutischen Ansätzen: Während die Hermeneutik von einer dem Text innewohnenden Botschaft ausgeht, die dann in der Rezeption interpretiert wird, stellt die Dekonstruktion den Sinn eines Textes als einen unabgeschlossenen Prozess dar. Für eine detaillierte Gegenüberstellung der Hermeneutik und der Dekonstruktion s. Georg W. Bertram (2002).

Neben der Ideologie als ein wichtiges Element in der Produktion von populärkulturellen Inhalten werden somit auch die Prozesse der Signifikation im Zuge einer aktiven Rezeption in den Mittelpunkt der Analyse geschoben. Signifikation wird hier im Sinne von Hall verstanden, der sie in Anknüpfung an strukturalistisch-semiotische Konzepte und in Anlehnung an die poststrukturelle Diskursanalyse definiert: Natürliche Objekte, gesellschaftliche Phänomene und soziale Beziehungen haben keine „naturgegebene", eindeutige und immer gleichbleibende Bedeutung. Dieselbe soziale Beziehung kann etwa in einem anderen linguistischen und kulturellen Kontext so organisiert sein, dass ihr eine völlig andere Bedeutung zugeschrieben wird. Durch die jeweilige Sprache als Teil eines kulturellen Systems werden diese Bedeutungen erzeugt. Dieser Prozess wird als Signifikation bezeichnet (vgl. Hall 1977: 328 f.). Durch die Einbeziehung der Signifikation wird die (politische) Funktion der Medien und ihrer Inhalte über den Medien selbst (als technische Apparate im weitesten Sinne) gestellt. Im Zentrum steht nun die Frage nach „Zusammenhängen zwischen Produktionsbedingungen, Inhalten und Formen und Art der Aneignung" (Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 76).

Mit diesem Ansatz brachen die Media Studies mit den damals dominanten Paradigmen der Kommunikations- und Medienwissenschaften. Nun wurden im Rahmen der CS „die Analysen der Massenmedien und ihrer Botschaften deutlich von der amerikanischen, behavioristischen Mediensoziologie" abgegrenzt (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008: 36), wonach das Publikum direkt beeinflussbar und die „Botschaft ein transparenter Träger von Bedeutung" ist. Darüber hinaus wurde die Auffassung von Publikum als eine passive Masse durch das Konzept eines aktiven Publikums ersetzt, „das sich die Bedeutung der Botschaften qua Decodierung selbst erarbeitet, womit auch oppositionelle oder von Seiten des Senders ungewollte Bedeutungen produziert werden können" (vgl. Marchart 2008: 136). Während also die behavioristisch-orientierte Medienanalyse „von einem simplen, linearen Kommunikationsmodell ausging, das Bedeutung als transparent und das Publikum als passiven, leicht manipulierbaren

Empfänger von Inhalten beschreibt“, setzen die CS die „prinzipielle Vieldeutigkeit kultureller Botschaften“ voraus (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008: 36).[99]

4.4.1 Exkurs: Global Media

Die Darstellung dieses medienanalytischen Ansatzes wird umso komplexer, wenn dieser auch einen Translationsprozess mit einschließen muss. In Zusammenhang mit dem internationalen Transfer oder, bis zu einem gewissen Grad, Austausch von Medieninhalten stellt Andreas Hepp eine „Globalisierung der Medienkommunikation“ fest, womit er eine Zunahme von weltweiten Beziehungen zwischen „verschiedenen Kulturen und Lokalitäten“ dank der elektronischen Medien meint. Dabei hat diese Entwicklung nicht so sehr die „Auflösung von Nationalkulturen und lokalen Sinnwelten“ zur Folge, sondern vielmehr einen Wandlungsprozess herbeigeführt. Dieser Wandlungsprozess besteht darin, dass auch in der National-/Lokalkultur eingebettete und produzierte Medieninhalte in einem globalen Diskurs stehen, „indem beispielweise bei einzelnen Medienprodukten Narrationen und thematisierte Lebensstile als Teil einer (fiktiven) kosmopolitischen (Konsum-)Welt inszeniert werden“ (vgl. Hepp 2001: 244).[100]

Die Globalisierung im Kontext der Medienkultur kann aber auch in dem Sinne verstanden werden, dass einige wenige internationale Konzerne die Medienprodukte hervorbringen, die den internationalen Markt beherrschen, wie etwa Comcast/NBC, Google, Walt Disney, Time Warner, Bertelsmann etc. (vgl.

[99] Eine der zentralen Fragen der Cultural Studies ist die Hinterfragung der tradierten Kommunikationsmodelle, die auf dem Konzept der Transmission oder des Transfers aufbauen (z.B. das Lasswell’sche Modell, 1948/1964). Einige Vertreter der CS, darunter Raymond Williams (1976[3]), Stuart Hall (1980) und James W. Carey (1988/1992), befassten sich mit der Entwicklung neuer, nicht linearer Kommunikationsmodelle, die Kommunikation als einen Prozess betrachten, der Realität nicht abbildet, sondern Realität(en) produziert, beibehält und verändert. Dies eröffnet auch ein spannendes Feld für eine Rekapitulation der translationswissenschaftlichen Ansätze, die auf klassischen kommunikationswissenschaftlichen Modellen basieren (vgl. Vermeers Skopostheorie in 2.2, S. 30).

[100] Michèle Kaiser-Cooke befasst sich ebenfalls mit Globalisierung in Zusammenhang mit der Vormachtstellung der englischen Sprache und en Folgen für das translatorische Handeln (vgl. Kaiser-Cooke 2004: 235-276 und 2003: 91-99).

IfM Mediendatenbank: http://www.mediadb.eu/datenbanken/)[101]. Für Ien Ang sind diese internationalen Medienkonzerne „Stützpfeiler der hegemonialen Kräfte“, die im Dienste des expandierenden kapitalistischen Systems in einem Prozess der Globalisierung stehen.

> Erkennbar wird dieser Prozess an dem Aufkommen wirklich globaler und dezentrierter Unternehmen, die verschiedenste Medienprodukte (Film und Fernsehen, Presse und Bücher, Musik und Videos) kombinieren und in Kommunikationsimperien wie Bertelsmann, Murdoch, Berlusconi und Time-Warner integrieren. (Ang 1999: 330)

Ang attestiert diesem Prozess tiefgreifende politische, ökonomische und kulturelle Auswirkungen, ohne dabei einem kulturpessimistischen, fatalistischen Gestus im Sinne der Kulturimperialismustheorie zu verfallen. Sie schließt aus, dass es im Voraus feststellbar wäre, „welche Strategien und Taktiken die Leute weltweit finden und entwickeln werden, um mit dem Eindringen der globalen Kräfte in ihr Leben umzugehen“ (Ang 1999: 331).

Detailliert auf die Globalisierung und die mit ihr einhergehenden Entwicklungen einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, so viel sei aber festgehalten: Diese Entwicklungen haben weitreichende Auswirkungen sowohl auf die Praxis als auch auf die theoretische Auseinandersetzung mit AVT, die es noch zu untersuchen gilt. Dabei kann die Perspektive der CS spannende Möglichkeiten eröffnen und den Horizont der Analysen in der Translationswissenschaft bzw. der theoretischen Auseinandersetzung mit AVT erweitern[102].

Umgekehrt kann und müsste der medienanalytische Ansatz der CS vor allem, aber nicht nur, in Zusammenhang mit der Globalisierung um die Fragen der translatorischen Handlungsmomente ergänzt werden. Denn eine globale

---

[101] Laut der Mediendatenbank des Instituts für Medien- und Kommunikationspolitik verfügen einige dieser Konzerne über Budgets, die jene von Nationalstaaten entsprechen und ihnen eine wirtschaftliche und meinungsbildende Macht verleihen. Sie gelten als Motoren und Katalysatoren der Globalisierung (vgl. http://www.mediadb.eu/datenbanken/internationale-medienkonzerne.html, Zugriff am 01.09.2014). Time Warner etwa besitzt in den USA, aber auch auf der internationalen Ebene einige Online-Dienste, Buch- und Zeitschriftenverlage, Kabel-TV-Sender, Film- und Fernsehproduktionsfirmen, Verleih- und Vertriebsfirmen, Musikverlage etc. (vgl. Grossberg et al. 2006[2]: 128-132).

[102] Vgl. dazu die verschiedenen Beiträge im Band *Die Zukunft der Cultural Studies – Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Rainer Winter (2011).

Vermarktung und Verwertung von Medieninhalten wäre ohne die Brücken, die durch Translatoren/Translatorinnen geschlagen werden, nicht möglich. Dabei geht es auch um die Untersuchung der Einflussnahme auf den Inhalt und die Rezeption der Medienprodukte, die unweigerlich im Zuge des Translationsprozesses stattfindet. Dieser Aspekt wirft einige brennende Fragen auf, die in zukünftigen Forschungsarbeiten bzw. Projekten erörtert werden könnten. Die Ansätze der CS, speziell jene der Rezeptionsforschung, bilden ebenfalls eine hervorragende Grundlage für Untersuchungen im Bereich der AVT und können zu fruchtbaren Symbiosen führen.

4.5 Media Studies & Audiovisuelle Translation

Im Zentrum dieser Arbeit stehen u.a. die Produktions- und Distributionsbedingungen der Produkte der AVT (am konkreten Beispiel der Untertitelung). Das Ausgangsmaterial und die Produkte der audiovisuellen Translation, die Kanäle und Methoden ihrer Verbreitung und ihre Wirkung und Auswirkungen in der Gesellschaft sind dem Bereich der Populärkultur zuzuordnen. Populärkulturelle Phänomene sind der Gegenstand der Cultural Studies, die, wie bereits besprochen, eine Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur ablehnen. In diesem Sinne gibt es kein „hierarchisierbares, nach medialer Form, Genre, Publikum und Funktion einteilbares System ‚Kultur' [...], sondern eine Vielfalt diskursiver Praktiken" (vgl. Lutter & Reisenleitner 2008[6]: 59-63). Im Zentrum der Untersuchung stehen in erster Linie diese Praktiken und weniger die Inhalte bzw. Produkte. Es wird eher die (ideologische) Motivation hinterfragt als die praktische Umsetzung.

Übertragen auf die funktionsorientierte Translationstheorie bedeutet dies, dass es für die Untersuchung von Untertitelung als translatorisches Handeln (kulturelle Praxis) eher unerheblich ist, wie die Untertitel als Translat (bzw. kulturelles Produkt) entstanden sind, sondern in welchem Kontext und wozu. Die Handlung wird also durch ihre Funktion-in-Situation beschreibbar (vgl. Holz-Mänttäri 1984: 17; s. auch 2.3, S. 42 und 2.3.1, S. 45). Der Kontext der Untertitelung als eine translatorische Handlung schließt audiovisuelle Medien und In-

halte ein, die wiederum in der Alltags- bzw. Populärkultur verankert sind. Mit dieser translatorischen Handlung soll das immanente Ziel der audiovisuellen Medien/Produkte, nämlich ein möglichst großes Publikum zu erreichen, erfüllt werden. Denn dieses Ziel impliziert auch ein Publikum jenseits der kulturellen und linguistischen Grenzen, in der die audiovisuellen Inhalte entstanden sind. Das war bereits mit der Entstehung der ersten Stummfilme ein relevantes Thema und hat heute durch die weltweite Vernetzung und Globalisierung dazu geführt, dass ein wesentlicher Anteil der Medienprodukte überhaupt erst durch den Übersetzungsprozess sein Zielpublikum erreicht.[103]

Translatoren/Translatorinnen im Bereich der AVT sind am Entstehungs- und Verbreitungsprozess sowie an der Ermöglichung der kultur- und sprachübergreifenden Rezeption der audiovisuellen Medienprodukte beteiligt. Im medienwissenschaftlichen Sinne sind sie ein Glied in der komplexen Struktur von Medienorganisationen[104] (im vorliegenden Fall Fernsehanstalten, Filmproduktionsfirmen, Filmfestivals etc.) und tragen dazu bei, ein Medienprodukt (z.B. die untertitelte Fassung eines Films) zu schaffen. Das bedeutet aber auch:

> When products [...] are the creatures of organizations, “authorship” becomes more complicated, and interesting questions about creativity, control, and coordination of production can be asked. (Grossberg et al. 2006^{2}: 67)

Jeder einzelne der hier angeführten Punkte ist für Untertitler/-innen von großer Relevanz und birgt mitunter auch viel Konfliktpotenzial, zumal diese Fragen meist im Kontext der Produktion im Detail nicht geklärt sind und wenn doch, dann können sie sogar Einschränkungen für die Arbeit der Untertitler/-innen bedeuten. Allein die Frage um die Urheberrechte bei Untertiteln sowie die Handhabung der Verwertungsrechte und -tantiemen ist für Laien schwer zu durch-

[103] Laut der zurzeit der Entstehung dieser Arbeit aktuellen Auskunft der Statistik Austria (http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/index.html) betrug der Marktanteil der nichtdeutschsprachigen Filme in den österreichischen Kinos 2012 knapp über 90%, wobei 67,9% dieser Filme aus den USA stammen. Ähnlich verhält es sich auch mit Filmen und Serien im Fernsehen.

[104] Medienorganisation soll hier im Sinne von Grossberg et al. wie folgt definiert sein:

> An institution is any large-scale entity, embodying a range of social relationships and social functions, created by humans to perform an essential function for a society. An institution, then, is a specific social organisation where particular decisions are made and can be carried out. (Grossberg et al. 2006^{2}: 13)

schauen[105]. Dies mag auch daran liegen, dass urheberrechtliche Aspekte in der Ausbildung der Translatoren/Translatorinnen (zumindest an der Universität Wien) kaum behandelt werden[106]. Wenn es um die Frage der Kreativität geht, gibt es erhebliche Einschränkungen durch „branchenübliche Konventionen" (zum Thema Kreativität in der Untertitelung s. Foerster 2010 und McClarty 2013). Kontrolle und Koordination der Produktion sind Fragen, die stets mit der Frage der Macht zusammenhängen und weiter oben näher erörtert wurden (s. auch 3.2.2, S. 70).

Es sollte an dieser Stelle noch ergänzt werden, dass die oben erwähnten Organisationen selbst in einem größeren Gefüge integriert sind, nämlich der jeweiligen Industrie, z.B. der Filmindustrie/-branche, Fernsehbrache etc. Innerhalb einer Industrie gibt es bestimmte Aspekte, die einzelne Produkte charakterisieren und unabhängig von der jeweiligen Organisation gleich bleiben (vgl. Grossberg et al. 2006^2: 67 f.): Im Allgemeinen wird z.B. vorausgesetzt, dass ein Kinofilm aus bewegten Bildern und Ton besteht, in Farbe oder Schwarz-Weiß sein kann, in 3D gedreht sein kann etc. Der Inhalt, die Länge, die Montagetechnik etc. kann jedoch variieren sowie das jeweilige Genre. Es handelt sich also um ein äußerst vielschichtiges, komplexes System, auf das unterschiedliche Faktoren Einfluss haben. Folglich ist es für Translatoren/Translatorinnen unabdingbar, nicht nur die eigene Rolle in diesem Kontext klar zu kennen, sondern auch die geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze der jeweiligen Indu-

[105] In Österreich ist die Literar-Mechana für die Abgeltung der Verwertungsrechte für Untertitel zuständig. Allerdings muss die Meldung seitens der Untertitler/-innen selbst erfolgen. Die Literar-Mechana ist eine 1959 gegründete Verwertungsgesellschaft, die als Treuhänderin „Entgelte für die Verwertung urheberrechtlicher Nebenrechte" einhebt und diese an die Bezugsberechtigten (Autoren/-innen, Übersetzer/-innen etc.) weiterleitet. (Auskunft im Rahmen eines persönlichen Gesprächs mit Frau Mag. Daniela Fürst von der Rechtsabteilung der Literar Mechana; s. auch http://www.literar.at/home).

[106] Nach dem österreichischen Urheberrechtsgesetz genießt ein Werk als Ganzes oder in seinen Teilen urheberrechtlichen Schutz. Als Werk werden „eigentümliche geistige Schöpfungen auf den Gebieten der Literatur, der Tonkunst, der bildenden Künste und der Filmkunst" definiert (Abschnitt I, § 1). Des Weiteren wird im § 5 desselben Abschnitts unter der Überschrift „Bearbeitungen" Folgendes festgehalten: „Übersetzungen und andere Bearbeitungen werden, soweit sie eine eigentümliche geistige Schöpfung des Bearbeiters sind, unbeschadet des am bearbeiteten Werke bestehenden Urheberrechtes, wie Originalwerke geschützt." Diese Formulierung lässt einen gewissen Freiraum für Interpretationen, ob eine Übersetzung, d.h. auch im Zuge einer Untertitelung, als „eine eigentümliche geistige Schöpfung des Bearbeiters" gesehen wird oder nicht. Dennoch bedeutet dieses Gesetzt, dass das jeweilige Translat ein urheberrechtlich geschütztes Werk ist, mit dem in der Praxis der Untertitelung aber nicht entsprechend umgegangen wird.

strie/Branche. Wenn es etwa um audiovisuelle Produkte wie Spielfilme, Dokumentarfilme, Fernsehserien, Computerspiele, Werbespots, Werbefilme, eine Ausstellung begleitende Filme etc. oder auch um Corporate-, Training- und Lehrvideos geht, ist entsprechendes Hintergrundwissen über den jeweiligen Bezugsrahmen erforderlich und die Einbeziehung dieses Wissens in die Arbeit mehr als von Vorteil (Stichwort „Kontext“, vgl. 4.3.1, S. 135). Translatoren/Translatorinnen müssen sich stets vergegenwärtigen, dass all diese Produkte in einem bestimmten Kontext eingebettet sind und ihre Produktion soziokulturellen, politischen und ökonomischen Gegebenheiten der jeweiligen Medienorganisation bzw. der Umwelt, in der sie entstehen, unterliegt. Grossberg et al. bringen die Beschreibung dieses komplexen Gefüges der Medienproduktion auf den Punkt:

> Individuals and groups do creative production work, but that work is guided and shaped by the organizations they work in. The individuals and organizations, in turn, are shaped and guided by the industries they inhabit, and the individuals, organizations, and industries reside in a society that shapes and guides them as well. At each of these levels, different influences operate on the making of media. (Grossberg et al. 2006[2]: 72)

Nachdem es in dieser Arbeit um eine translatorische Handlung im Kontext der Medienorganisationen geht, kommt eine weitere Ebene hinzu, auf der das Individuum – in unserem Fall der/die Translator/-in – den Gesetzen und Normen der Medienorganisationen und -branchen zweier Gesellschaften unterliegt und sich in der Produktion der Translation linguistischen, soziokulturellen, politischen und ökonomischen Gegebenheiten der Zielgesellschaft (bis zu einem gewissen Grad[107]) anpassen muss. Letztlich bestimmen die Entscheidungen, die in den Medienorganisationen der Ausgangskultur getroffen werden, mitunter auch die Rezeption oder Aneignung der Medienprodukte in der jeweiligen Zielsprache bzw. -kultur.

[107] Zum Thema der ausgangs- oder zielkulturorientierten Perspektive der Translation s. 2.2.2, S. 32.

4.6 Das *Encoding/decoding*-Modell

Eine Möglichkeit, das oben beschriebene komplexe System der Medienproduktion und -rezeption im Kontext der Industrie analysieren zu können, bietet das *Encoding/decoding*-Modell von Stuart Hall (1980[b])[108]. Wie bereits erwähnt (4.4, S. 139), geht der medienanalytische Ansatz der CS von einem vielschichtigen, semiotischen Kommunikationsmodell aus, in dem auf allen Stationen des Prozesses Bedeutungsproduktion stattfindet. Dieses Modell basiert auf der strukturalistischen Grundannahme, dass „meaningful discourse is always coded" (Tudor 1999: 127). Der wichtigste Vertreter dieser Lesart der Kommunikation ist Stuart Hall, der mit seinem *Encoding/decoding*-Modell den theoretischen Grundstein für die Medienanalyse im Kontext der CS legte. Das Besondere an diesem Modell ist, dass Hall alle Stufen der Kommunikation in einem medialen Kontext gleichermaßen zentral behandelt: Produktion, Distribution, Rezeption, Re-Produktion.[109]

Nachdem Hall sich eingehend mit den damals (und auch noch heute) geltenden medienanalytischen Ansätzen auseinandergesetzt hatte, entwarf er dieses Modell in Ablehnung und Abgrenzung dazu und lieferte damit einen analytischen Rahmen für die Erforschung der Fernsehrezeption und der Frage, „wie (Fernseh-)Text und (Rezeptions-)Kontext" sinnvoll miteinander in Verbindung gebracht werden können (Wenzel 2000). Für ihn war etwa das Stimulus-Response-Modell, das von einer direkten Wirkung der Medieninhalte auf das Publikum ausging, zu vereinfachend. Und auch das *Uses-and-Gratification*-Modell, das nur die Rezeptionsseite im Blick hat, befand er für unzureichend. Hall hingegen entwarf ein Modell, das die verschiedenen Bereiche der medialen Kommunikation, wie etwa Produktion, Verbreitung/Vertrieb und Rezeption, ein-

[108] Das Modell wurde erstmals in einem Vortrag mit dem Titel *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973), der im Rahmen eines Kolloquiums zur kritischen Betrachtung der Fernsehsprache an der Universität von Leicester von Stuart Hall gehalten wurde, präsentiert (vgl. Hepp 1999: 110). Der hier zitierte Artikel ist die gekürzte, 1980 publizierte Fassung des Vortrags.

[109] Spätere Entwicklungen im Rahmen der Cultural Studies haben sich verstärkt auf die Rezeptionsforschung konzentriert, sodass die Umstände und Bedingungen der Produktion und Distribution zwischenzeitlich aus dem Blickfeld der Forschung gerieten (vgl. dazu Ang 1996, Morley 1980 und 1992).

schloss und strukturalistisch-semiotische mit sozialwissenschaftlichen Ansätzen verband (vgl. Hepp 1999: 110 f.).

Wie bereits erwähnt, wurde dieses Modell in erster Linie für Fernsehproduktionen aufgestellt. Es beschreibt, wie die institutionellen Strukturen von Rundfunk in einem diskursiven Prozess Programme produzieren. Das Resultat des Produktionsprozesses ist hier die Botschaft und kann als Ausgangspunkt des Codierung-/Decodierungskreislaufs[110] definiert werden. Dieser Produktionsprozess wird durch strukturelle Aspekte bestimmt, wie etwa das angewandte Wissen bezüglich der Produktionsmethoden, technische Fertigkeiten, professionelle Ideologien, institutionelles Wissen und Definitionen sowie Annahmen über das potenzielle Zielpublikum. Die Produktionsstrukturen stellen aber kein geschlossenes System dar. Vielmehr werden sie durch andere diskursive Formationen innerhalb der soziokulturellen und politischen Struktur, in der sie verankert sind, beeinflusst. Sie beziehen ihre Themen aus ihrem Umfeld. Somit ist das Publikum in gewisser Weise sowohl die Quelle als auch das Ziel der Produktionsresultate. Die Rezipierenden sind auch insofern keine passive Masse, als dass sie im Zuge des Decodierungsprozesses dem Medientext Bedeutungen zuweisen (vgl. Hall 1980[b]: 129 f.). Demnach ist die Decodierung auch als „Moment der medialen Produktion“ zu verstehen, „da dem medialen Diskurs erst in seiner Aneignung eine spezifische Bedeutung zukommt“ (Hepp 1999: 113).

Wie bereits ausgeführt, wird in diesem Kommunikationsprozess ein Ereignis bzw. eine Botschaft von einem medialen Apparat entsprechend den für diesen Apparat geltenden Regeln formuliert und unter Zuhilfenahme der im Rahmen des gesellschaftlichen Diskurses zur Verfügung stehenden Codes mit Bedeutung(en) versehen. Die verfügbaren Codes sind aber nicht unendlich und beliebig einsetzbar, sondern Teil des konsensuellen Repertoires der dominierenden Ideologie (vgl. 4.4, S. 139).

[110] Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal von Halls Modell ist, dass er Kommunikation nicht als einen linear ablaufenden Prozess beschreibt, sondern als „a structure produced and sustained through the articulation of linked but distinctive moments – production, circulation, distribution/consumption, reproduction“ (Hall 1980[b]: 128).

> That [codes] contain premises, that these premises embody the dominant definitions of the situation, and represent or refract the existing structures of power, wealth and domination, hence that they **structure** every event they signify, and **accent** them in a manner which reproduces the given ideological structures – this process has become unconscious, even for the encoders. (Hall 1977: 344, Hervorhebung i. O.)

Dieser Aspekt ist natürlich auch für Translatoren/Translatorinnen, die einerseits als Empfänger/-innen im Decodierungsprozess involviert sind und andererseits in gewisser Hinsicht den Codierungsprozess fortsetzen, von zentraler Bedeutung. Die Codierungsprozesse sind, wie im obigen Zitat ausgeführt, weitgehend bereits Teil der professionellen Routine der Translatoren/Translatorinnen geworden, sodass kaum eine Hinterfragung stattfindet. Dennoch enthebt diese Tatsache die Translatoren/Translatorinnen nicht der ethischen Verantwortung für ihre professionelle Handlung. Es sollte uns bewusst sein, dass Neutralität hier ein imaginäres Gebilde ist und wir uns tatsächlich in einem ideologischen Rahmen bewegen. Codierte Botschaften werden mit dem Ziel erstellt, dass sie einen möglichst breiten Konsens finden, um die Ausdehnung bzw. Grenzen des jeweiligen ideologischen Feldes zu legitimieren, deshalb ist die Art, wie diese Botschaften decodiert werden, ihnen bereits eingeschrieben. Die diskursiven Prozesse, im Rahmen derer wir uns als Untertitler/-innen bewegen, die (Be-)Deutungselemente, die uns zur Decodierung der „Ausgangsbotschaft“ sowie die Zeichen, die uns zur Codierung der „Zielbotschaft“ zur Verfügung stehen, sind alle im Rahmen der dominierenden kulturellen Ordnung der Gesellschaft, in bzw. aus der wir übersetzen, vorgegeben und sollen zu einem *preferred reading* im Sinne der hegemonialen Ideologie führen (vgl. Hall 1977: 344).

4.6.1 *Preferred reading* vs. Polysemie

Das Konzept des *preferred reading* ist zwar der Ankerpunkt des *Encoding/decoding*-Modells, wurde aber dennoch stark kritisiert. Demnach sind dem Text bereits bestimmte Bedeutungen im Einklang mit der dominierenden Hegemonie eingeschrieben und der Text als ein im semiotischen Sinne codiertes Element transportiert diese Bedeutungen, die wiederum eine bestimmte Interpretation des Textes gegenüber den anderen möglichen Interpretationen her-

vorheben und im Grunde auch vorgeben. Dies widerspricht eigentlich dem dekonstruktivistischen Ansatz, dem Text wohne keine fixe Bedeutung inne. Diese Diskrepanz hebt Hall jedoch auf, indem er postuliert, dass das Publikum im Decodierungsprozess unterschiedliche Positionen gegenüber diesen Bedeutungen einnehmen kann: Akzeptanz, Verhandlung oder auch Ablehnung. Dennoch wurde dieses Konzept mehrfach kritisiert: Die Idee einer vorgegebenen Interpretation durch den Text selbst widerspreche der Auffassung einer aktiven Leserschaft und dem polysemischen Charakter von komplexen Kommunikationssituationen (vgl. Tudor 1999: 131 f.). Aus dieser Kritik heraus formuliert Morley das Prinzip von *preferred reading* neu:

> If a notion such as a 'preferred reading' is to have any value, it is not as a means of abstracted 'fixing' of one interpretation over and above others, but as a means of accounting for how, under certain conditions, in particular contexts, a text will be read in a particular way by (at least some sections of) the audience. (Morley 1992: 87)

Damit hebt Morley unter anderem die Einbeziehung des Kontexts der Interpretation, sprich die situativen Bedingungen des Decodierungsprozesses, hervor. Bezogen auf die translatorische Handlung sollen diese Ausführungen keine fatalistische Feststellung der Macht- bzw. Willenlosigkeit der Untertitler/-innen sein. Vielmehr geht es um eine Sensibilisierung für die eigene Position und die Bewusstmachung der damit einhergehenden Grenzen und Möglichkeiten in diesem diskursiven Prozess.

Wenden wir uns noch einmal den verschiedenen Positionen zu, die das Publikum im Decodierungsprozess einnehmen kann: Mit seinem Konzept des *preferred reading* räumt Hall zwar ein, dass im Codierungsprozess nicht fix vorgegeben werden kann, wie die Botschaft decodiert wird, dennoch werden in diesem Prozess bereits bestimmte Grenzen und Parameter für die Decodierung festgelegt. Denn gäbe es diese Grenzen nicht, würde das Publikum jeden x-beliebigen Sinn aus der Botschaft herauslesen. Auch wenn es derartige „Missverständnisse" geben kann, wird ein gewisses Maß an Übereinstimmung zwischen der codierten Nachricht und der decodierten Botschaft vorausgesetzt, da es andernfalls kaum möglich wäre von einem gelungenen kommunikativen

Austausch zu sprechen (vgl. Hall 1980[b]: 135 f.). Also werden sich die codierte Nachricht und die decodierte Botschaft

> [...] in unterschiedlichem Ausmaß überlappen. Wenn sie das an keinem Punkt tun, wenn also gänzlich unterschiedliche Kodes in Anschlag gebracht werden, kann keinerlei Verständigung und Konsens bezüglich der Bedeutung der Botschaft hergestellt werden (was nicht heißt, dass Kommunikation als solche deshalb schon gescheitert wäre, denn auch Unverständnis oder Radikalopposition gegenüber der Botschaft ist eine Form von Kommunikation). (Marchart 2008: 145 f.)

Hall stellt fest, dass dieses Missverstehen oder Nicht-Verstehen der Botschaft seitens des Publikums den Produzenten/-innen bzw. Sendern/-innen der Botschaft Grund zur Sorge bereitet. Allerdings nicht etwa, weil das Publikum das dargestellte Konzept nicht verstanden hat, mit der verwendeten Terminologie nicht vertraut oder mit der Formulierung überfordert war und somit den Sinn nicht erfassen konnte, sondern vielmehr weil „[...] the audience has failed to take the meaning as [the producers] intended. What they really mean to say is that viewers are not operating within the 'dominant' or 'preferred' code" (Hall 1980[b]: 135). Die Sorge gilt also vielmehr dem Erfolg oder Misserfolg bei der Herstellung bzw. Erhaltung des allgemeinen Konsenses im Sinne der dominanten Hegemonie.

Dieses diskursanalytische Paradigma fußt auf den semiotischen Ansätzen, die Hall für die Beschreibung seines Modells heranzieht. Um seine Überlegungen zu unterstreichen, greift Hall in Anlehnung an Roland Barthes (1964/2012) die Unterscheidung zwischen der denotativen und konnotativen Ebene von Zeichen auf. Er stellt fest, dass die oben erwähnte Übereinstimmung zwischen der codierten Nachricht und der decodierten Botschaft keine „naturgegebene" Übereinstimmung ist, sondern eine konstruierte Realität. Dadurch wird auf der konnotativen Ebene klarer sichtbar, wie Ideologien Eingang in den Diskurs finden und die Bedeutungsbildung beeinflussen. Aber auch auf der denotativen Ebene spielen Ideologien eine Rolle: Hier sind sie wie ein fixer Bestandteil in die Zeichen eingeschrieben (vgl. Hall 1980[b]: 133).

Davon ausgehend, dass Medienprodukte aus Zeichen bestehen, die an sich keine eindeutig feststellbare Bedeutung haben, gelangt er zu dem Schluss, dass sie polysem sind, wobei er Polysemie nicht mit „Willkürlichkeit von Bedeutungskonstitution“ (Hepp 1999: 114) gleichsetzt:

> Polysemy must not, however, be confused with pluralism. Connotative codes are **not** equal among themselves. Any society/culture tends, with varying degrees of closure, to impose its classifications of the social and cultural and political world. These constitute a **dominant cultural order**, though it is neither univocal nor uncontested. (Hall 1980[b]: 134, Hervorhebung i. O.)

Um einer pluralistischen Interpretation entgegenzuwirken und dieser unterschiedlichen Gewichtung der konnotativen Bedeutungen gerecht zu werden, geht Hall von unterschiedlichen Decodierungspositionen aus, „die die Aneignung von Medientexten bestimmen“ (Hepp 1999: 114). In seinem medienanalytischen Kommunikationsmodell spricht Hall auch ideologische Fragen in Zusammenhang mit Dominanz und Hegemonie[111] im Codierungs-/Decodierungsprozess an, die von den „gesellschaftlichen Kräften, die hinter ihnen stehen und sie durchsetzen“ bestimmt werden. Dennoch wird das Zielpublikum, sei es als Gruppe oder als Summe der einzelnen Rezipienten/-innen, nicht als eine passive Masse betrachtet. Dabei kann eine Person oder das Publikum als eine hypothetische Gruppe beim Decodieren der Botschaft, wie bereits erwähnt, drei unterschiedliche Positionen einnehmen: dominant-hegemonial, d.h. der Medientext wird im Rahmen der dominanten institutionalisierten und hegemonialen Codes decodiert; ausgehandelt, d.h. „die Legitimität der hegemonialen Ereignisdefinitionen“ (Hepp 1999: 115), also das, worüber berichtet wird, wird zwar akzeptiert, die Bedeutungskonstitution findet aber den eigenen, situativen Verhältnissen entsprechend statt; und schließlich oppositionell, d.h. die Rezipierenden erkennen sowohl die denotativen als auch die konnotativen Bedeutungen des Medientextes und wählen bewusst eine radikal der hegemonialen Kultur entgegengesetzte Lesart (vgl. Hepp 1999: 114 ff. & Marchart 2008: 146 f.).

[111] Zur Definition des Hegemonie-Konzepts s. Fußnote 93, S. 136.

4.6.2 Ein umstrittenes Modell

Halls Modell wurde innerhalb der CS in mehrfacher Hinsicht auch Gegenstand der Kritik (s. dazu Morley 1992, Hepp 1999, Tudor 1999). Unter anderem wurde an seinem Modell, das von der Dominanz einer herrschenden Ideologie ausgehend eine strukturalistische Analyse von Signifikationsprozessen mit dem marxistischen Konzept von Hegemonie (nach Gramsci) zu vereinen suchte, bemängelt, dass mit seiner Auffassung von Codierung (*encoding*) eine Differenzierung zwischen „den einzelnen Bedeutungsebenen des Kommunikats und den Intentionen des Textproduzenten“ nicht möglich sei. Außerdem umfasste der Decodierungsprozess sowohl „eher unbewusst ablaufende Phänomene wie das ‚Verstehen’“, als auch kommunikative Handlungen. Trotz alledem war Stuart Halls *Encoding/decoding*-Modell ein wichtiger Ausgangspunkt für weitere medienanalytische Arbeiten der CS, da hier Medientexte „innerhalb eines umfassenden soziokulturellen Bezugsrahmens lokalisiert“ werden, wodurch die Analyse von Medienkommunikation ermöglicht wird (Hepp 1999: 117 f.).

Halls Modell trug auch wesentlich zur Kontextualisierung des Textbegriffs in medienanalytischen Untersuchungen bei: Medientexte wurden also immer auch im Hinblick auf ihren historischen und soziokulturellen Kontext analysiert. Diese Tendenz untermauerte auch das Bild des aktiven Publikums, das sich die Medientexte im Rezeptionsprozess aneignet (vgl. Hepp 1999: 139). Abschließend zu seiner Analyse von Halls Modell fasst Andrew Tudor wie folgt zusammen:

> Essentially, [...] Hall is here trying to tread a fine line between a position in which consent to relations of dominance and subordination is achieved via media constraint and one which recognizes the complexity and relative ‘freedom’ of audience reading practices. Compared to earlier ‘media manipulation’ theories, of whatever political persuasion, the encoding/decoding model does indeed free the audience from the absolute bonds of media determinism. (Tudor 1999: 129 f.)

Ausgehend von Halls *Encoding/decoding*-Modell entwickelte sich die Medienanalyse im Rahmen der CS in drei Richtungen weiter. Zum einen stellte John Fiske (1993) in Anlehnung an Michel Foucaults Überlegungen einen diskurstheoretischen Ansatz vor, bei dem nicht mehr „die Polysemie von Medientexten“ im Mittelpunkt der Analyse steht, „sondern der Diskurs in seiner wissensprodu-

zierenden und wirklichkeitsdefinierenden Funktion“ (Hepp 1999: 153). Die zweite, ebenfalls an Foucaults Diskursbegriff orientierte Tendenz ist eine historisierte Analyse der Medienprodukte, unter anderem eingeführt und praktiziert von Lynn Spigel (1992). Es geht dabei um „eine historische Analyse der Regeln von Diskursen über Medientechnologie“, innerhalb derer sich (neue) Medien lokalisieren, die sie gleichzeitig aber auch beeinflussen (Hepp 1999: 154). Der dritte Ansatz bei der Analyse von Medienprodukten ist im Grunde eine Rückbesinnung auf die Arbeiten von Raymond Williams und Stuart Hall, die den „umfassenden kulturellen Zusammenhang von Medienkommunikation“ zum Mittelpunkt ihrer Studien gemacht hatten (vgl. Hepp 1999: 158 f.).

4.6.3 Translationswissenschaft & das *Encoding/decoding*-Modell

Im Zusammenhang mit Halls *Encoding/decoding*-Modell ist zunächst anzumerken, wie nahe die Definition von hegemonialen Perspektiven jener der Kultur im soziologischen Sinne kommt, die auch in dieser Arbeit im Kontext der Translationswissenschaft verwendet wurde (vgl. Fußnote 8, S. **Error! Bookmark not defined.**). Halls Definition des hegemonialen Gesichtspunkts lautet:

> The definition of a hegemonic viewpoint is (a) that it defines within its terms the mental horizon, the universe, of possible meanings, of a whole sector of relations in a society or culture; and (b) that it carries with it the stamp of legitimacy – it appears coterminous with what is ‘natural’, ‘inevitable’, ‘taken for granted’ about the social order. (Hall 1980[b]: 137)

In diesem Sinne kann das, was im soziologischen Sinn als Kultur definiert wird, also die Summe aller gültigen Normen und Konventionen, die für ein erwartungskonformes (oder auch den Erwartungen entgegengesetztes) Verhalten beherrscht und befolgt werden müssen, mit dem dominierenden Hegemonialstandpunkt gleichgesetzt werden. Das untermauert abermals die oben aufgestellte These, dass sich Translatoren/Translatorinnen bzw. Untertitler/-innen in einem ideologischen Rahmen bewegen. Auf den ersten Blick scheint dies der weiter oben vorgestellten These von Holz-Mänttäri zur translatorischen Handlung (s. 2.3, S. 42) zu widersprechen, wonach Translatoren/Translatorinnen

mehr als bloß willenlose Mittler/-innen in einem Kommunikationsprozess sind, die nur auf Anweisungen hin handeln. Bei genauerer Betrachtung kann aber festgestellt werden, dass Translatoren/Translatorinnen im Codierungs-/Decodierungsprozess durchaus eigenverantwortlich und selbstständig handeln, ja handeln müssen. Denn ihre Position als Experten/Expertinnen erfordert es, dass sie zunächst einmal die Parameter für die „erwünschte“ Decodierung erkennen, die im Codierungsprozess in die Botschaft (Ausgangstext) eingeschrieben wurden. Des Weiteren sollte er/sie sich den verschiedenen Positionen, die im Decodierungsprozess eingenommen werden können, bewusst sein und auch die eigene Decodierung des Ausgangstextes hinterfragen, um dann im Codierungsprozess des Zieltextes entsprechende Strategien zu wählen. Die Mechanismen dieser Prozesse zu kennen und bewusst damit umzugehen, ermöglicht es den Translatoren/Translatorinnen tatsächlich, verantwortungsvoll und professionell als Experten/Expertinnen zu handeln.

Die verschiedenen Positionen, die das Zielpublikum im Zuge des Decodierungsprozesses einnehmen kann, und die Art, wie Translatoren/-Translatorinnen damit in ihrer Arbeit umgehen (sollen), können auch im Sinne der Skopostheorie und von Nords Konzept der Loyalität erörtert werden. Im Zuge der Translation als eine zielgerichtete und zweckorientierte Handlung wird die Funktion dem Text/Translat erst im Zuge der Rezeption bzw. des Decodierungsprozesses zugeschrieben. Wie auch Hall in seinem Modell festgestellt hat, kann der/die Produzent/-in eines Textes/Translats im Rahmen der Codierung durch den Einsatz bestimmter Mittel die Voraussetzung dafür schaffen, dass in der Rezeption bzw. Decodierung bestimmte Erwartungshaltungen ausgelöst werden, damit der Text/das Translat die von ihm/ihr intendierte Funktion erfüllt.

Wichtig dabei ist die Wahl der adäquaten Mittel, die in der Ausgangs- und Zielkultur sehr unterschiedlich ausfallen können. Dennoch bewegen sich Translatoren/Translatorinnen sowohl in der Ausgangskultur als auch in der Zielkultur im Rahmen der dominant-hegemonialen Möglichkeiten und können jene dort zur Verfügung stehenden Codes für ihre translatorische Handlung zu Hilfe nehmen, wobei „bei der Übersetzung auch andere Mittel oder eventuell sogar

ein veränderter Inhalt dazu dienen“ können, die entsprechenden Erwartungshaltungen in der Zielkultur auszulösen (vgl. Nord 1992: 222-226). Somit sind ihrem Handlungsrahmen gewisse Grenzen gesetzt.

Auch Nords Konzept der Loyalität stellt eine grundsätzliche Einschränkung der translatorischen Handlung dar, da sie die (moralische) Verantwortung der Translatoren/Translatorinnen „gegenüber ihren Handlungspartnern, also sowohl gegenüber den Auftraggebern und den Zieltextempfängern als auch gegenüber dem Autor/der Autorin des Ausgangstextes“ hervorhebt. Dennoch verknüpft sie diese Verantwortung nicht mit der „sklavischen Reproduktion struktureller Merkmale“ in der Zielsprache (vgl. Nord 1992: 229 f.). Das heißt im Grunde nichts anderes, als dass Translatoren/Translatorinnen in ihrem Codierungsprozess (Erstellung des Translats) mehrere Pfeiler im Blick haben müssen, um mit ihrer Arbeit eine Brücke schlagen zu können, und zwar die Codierung der Originalnachricht durch den/die Produzenten/-in des Ausgangstextes, die Decodierung desselben sowie die Codierung des Zieltextes durch den/die Translator/-in selbst, und schließlich die Decodierung des Translats durch das Zielpublikum.

Gleichzeitig gilt, dass Ausgangs- und Zieltext, die Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption sowie die daran beteiligten Akteure/Akteurinnen allesamt ideologischen, kulturellen, zeitlichen und situativen Einflüssen unterliegen. Keines dieser Konzepte hat eine implizit und a priori feststehende Bedeutung, noch sind sie quantifizierbar oder gar mit exakten wissenschaftlichen Methoden verifizier- bzw. falsifizierbar. Die Botschaft des Zieltextes, die Intention des Produzenten/der Produzentin des Ausgangstextes sowie die Erwartungen des Zielpublikums entstehen jeweils in der Rezeptions- bzw. Decodierungsphase. In diesem Sinne ist der/die Translator/-in kein Verbindungsglied in einem linearen Prozess, sondern selbst aktiv am Prozess beteiligt. Im Translationsprozess wird eine encodierte Botschaft nicht einfach in einer anderen Sprache wiedergegeben. Vielmehr findet hier ein doppelter *Encoding/decoding*-Prozess statt.

Es muss dem/der Translator/-in stets bewusst sein, dass durch die Einnahme bestimmter Decodierungspositionen, die auch innerhalb einer Rezeptionssituation variieren können, das Zielpublikum und somit er/sie selbst „aktiv in den Signifikationsprozess [eingreift] und so die Bedeutung der Botschaft“ mitbestimmt. Diese Bedeutung (oder im Sinne der Skopostheorie: Funktion) ist aber dem Kommunikationsprozess nicht vorgängig: „Bedeutung, oder auch soziale Identität, ist nie schon gegeben, sondern stellt sich immer erst her über einen Prozess diskursiver Artikulation“ (vgl. Marchart 2008: 146 f.). Translatoren/Translatorinnen operieren also in einem äußerst komplexen und sensiblen Terrain, das durch bestimmte Parameter (Loyalität gegenüber den Handlungspartnern/-innen und verschiedene Decodierungspositionen) abgesteckt ist.

Translation findet also nicht im luftleeren Raum statt, in dem ein/e Übersetzer/-in einen Text in eine andere Sprache transcodiert (vgl. Snell-Hornby 1994[2]: 13). Diese Handlung ist vielmehr in einem diskursiven Kontext eingebettet und wird von vielen inneren und äußeren Faktoren beeinflusst und bestimmt. Als eine im (populär-)kulturellen Kontext stattfindende Handlung können ihre Produkte nicht allein für sich gelesen werden, d.h. ihre Bedeutung entsteht erst im Zuge ihrer sozialen Aneignung und durch ihre Intertextualität:

> Popular culture is always in process; its meanings can never be identified in a text, for texts are activated, or made meaningful, only in social relations and in intertextual relations. This activation of the meaning potential of a text can occur only in the social and cultural relationships into which it enters. (Fiske 1989/2004: 3)

Somit findet die translatorische Handlung zwar innerhalb der hegemonialen gesellschaftlichen Ordnung statt, die Dominanz bestimmter Sinnbildungen basiert aber nicht auf einem geschlossenen System, in dem jedes Objekt oder Ereignis eindeutig und unproblematisch einem vorbestimmten Code zugeordnet werden kann. Der Signifikationsprozess (des Translats) findet vielmehr im Rahmen vorgegebener Möglichkeiten statt. Umgelegt auf das *Scenes-and-frames*-Modell von Snell-Hornby und Vannerem (s. 2.2.4, S. 35) kann ein *frame* in der Zielsprache so gewählt sein, dass die im Zuge der Decodierung hervorgerufene *scene* bei den Rezipienten/-innen jener entspricht, die der/die Produzent/-in des

Ausgangstextes evozieren wollte bzw. jener *scene*, wovon wir als Rezipienten/-innen ausgehen, dass sie der/die Produzent/-in evozieren wollte, oder eben auch nicht. Dabei gehören die zur Verfügung stehenden *frames* und die durch sie erweckten *scenes* einem bereits etablierten, für plausibel und legitim erklärten Repertoire an Codes und Bedeutungen innerhalb der hegemonialen Gesellschaftsordnung an. Dies bildet den Rahmen, in dem die Translation als eine Kommunikationshandlung stattfindet.

4.6.4 Untertitelungspraxis & das *Encoding/decoding*-Modell

Da dieses Modell die Botschafts- und Bedeutungsbildung in allen Stationen des Kommunikationsprozesses verortet, eignet es sich auch hervorragend für die Beschreibung der Rolle von Translatoren/Translatorinnen bzw. Untertitler/-innen in ihrem Praxisfeld. Und vice versa ist es aus demselben Grund wichtig, dass medienanalytische Modelle wie das *Encoding/decoding*-Modell den Translationsprozess als eines der Momente der Botschafts- und Bedeutungsbildung mitberücksichtigen.

Das *Encoding/decoding*-Modell kann den diskursiven Prozess beschreiben, in dem die translatorische Handlung der Untertitler/-innen stattfindet: Das Ziel (oder der Skopos) ist die Erstellung einer Untertitelung zu einem bestimmten Programmformat (Film, Reportage, TV-Serie etc.). Für die Produktion dieser Botschaft greifen Untertitler/-innen im Rahmen bestimmter Produktionsmethoden auf ihre professionellen Kompetenzen (inkl. technische Fertigkeiten wie etwa Umgang mit Untertitelungssoftware) und ihr institutionelles Wissen über die Ausgangs- und Zielkultur zurück. Im Hinblick auf das Produkt (die Untertitelung) werden dem Skopos bzw. der intendierten Funktion entsprechend Annahmen über das potenzielle Zielpublikum gemacht. Auf die Tatsache, dass all dies nicht in einem ideologiefreien Raum stattfindet, wird weiter unten in diesem Kapitel eingegangen. Zusätzlich zu diesem Prozess auf der Makroebene der translatorischen Handlung kann das *Encoding/decoding*-Modell auch auf einer Mikroebene die translatorische Handlung beschreiben.

In ihrer Praxis sind Untertitler/-innen im Grunde an einem doppelten diskursiven Prozess beteiligt: Sie gehen von einer bereits codierten Botschaft aus, die sie zunächst decodieren[112] und somit der Botschaft einen Sinn zuweisen, indem sie diese mit ihrem allgemeinen soziokulturellen und/oder fachspezifischen Wissen in Zusammenhang bringen. Dies ist der erste diskursive Prozess, wobei hier der Augenblick der Rezeption und der (Re-)Produktion zusammenhängen, ohne aber identisch zu sein. Die Rolle der Untertitler/-innen erfordert es nun, dass sie wieder in den Prozess einsteigen und die rezipierte Botschaft erneut im Hinblick auf die zielsprachigen Erfordernisse codieren. Die Komplexität dieses (Kommunikations-)Prozesses wird dadurch gesteigert, dass Untertitelung unweigerlich einen semiotischen Eingriff impliziert: Die in gesprochener Form vermittelte Botschaft wird im Zuge der Untertitelung als schriftlicher Text dem vielschichtigen Gefüge aus Dialog, Geräuschen und Bildern als eine zusätzliche Informationsebene hinzugefügt. Jedenfalls impliziert dieser Verlauf, dass die Sinninhalte im Codierungs- und Decodierungsprozess sich durchaus unterscheiden können.

Stuart Hall räumt diese Diskrepanz auch schon im Rahmen seines Kommunikationsmodells ein und führt sie darauf zurück, dass zwischen der jeweiligen „Personifikation“ der Codierungs- und Decodierungsstation (in der Terminologie der klassischen Kommunikationsmodelle: Sender/-in und Empfänger/-in) zu einem unterschiedlichen Grad Symmetrie bzw. Asymmetrie herrscht. Dies beeinflusst auch die Codes, die zum Codieren und Decodieren der Botschaft zum Einsatz kommen und durchaus unterschiedlich sein können. Diese „Verzerrung“ der Botschaft führt Hall auf „the lack of equivalence[113] between the two sides in the

[112] Die Decodierung der Nachricht ist ein ebenso zentraler Teil des Prozesses wie die Codierung und Produktion der Nachricht:

> Before [the] message can have an ‘effect’ […], satisfy a ‘need’ or be put to a ’use’, it must first be appropriated as a meaningful discourse and be meaningfully decoded. It is this set of decoded meanings which ‘have an effect’, influence, entertain, instruct or persuade, with very complex perceptual, cognitive, emotional, ideological or behavioural consequences. (Hall 1980[b]: 130)

[113] Die Frage der Äquivalenz gehört auch in der Translationswissenschaft zu den zentralen und meistdebattierten bzw. umstrittenen Themen (vgl. Stolze 2008[5]: 85-104). Über das Paradoxon der Unmöglichkeit einer hundertprozentig gelungenen Kommunikation schreibt etwa George Steiner in *After Babel*:

communicative exchange“ zurück (vgl. Hall 1980[b]: 131). Differenzen entstehen, wenn „Rezipierende einem anderen soziokulturellen Umfeld entstammen als Produzierende und entsprechend Unterschiede in den kulturellen Wissensvorräten bestehen“ (Hepp 1999: 113). Dieser Aspekt ist natürlich im Translationsprozess verstärkt, denn hier entstehen Differenzen nicht nur aufgrund des soziokulturellen Hintergrunds, sondern auch der sprachlichen Zugehörigkeit.

4.7 Media Studies & Patronage

Wie schon weiter oben (s. 4.5, S. 145) im Zusammenhang mit Medienorganisationen erläutert wurde, sind diese in einem größeren Gefüge integriert, nämlich der jeweiligen Industrie, z.B. der Filmindustrie/-branche, die wie jeder andere Wirtschaftszweig bestimmten marktökonomischen Gegebenheiten unterworfen ist.

> In fact, how the media are organized institutionally and how they operate to produce the particular kind of products they do are significantly influenced, if not determined, by their relationship to money and profit. (Grossberg et al. 2006[2]: 99)

Diese Interdependenz hat auch Auswirkungen auf die Auswahl der Medienprodukte, die das Publikum erreichen. Dieses System lässt sich ebenso anhand des Patronage-Konzepts, das von André Lefevere (1992) erarbeitet wurde, erklären (s. dazu auch 3.2.2, S. 70). Lefevere geht dabei von einer Definition der Kultur als ein komplexes System der Systeme aus. Nach diesem, auf dem formalistischen Systembegriff aufbauenden Konzept, besteht Kultur aus verschiedenen Subsystemen, wie etwa die Literatur als System oder eben audiovisuelle Medien(produkte). Weiters definiert er bestimmte Kontrollmechanismen, die auf die Handlungen innerhalb des jeweiligen Subsystems einwirken.

> No two speakers mean exactly the same thing when they use the same terms; or if they do, there is no conceivable way of demonstrating perfect homology. No complete, verifiable act of communication is, therefore, possible. All discourse is fundamentally monadic or idiolectic. This was a shopworn paradox long before Schleiermacher investigated the meaning of meaning in his **Hermeneutik**. (Steiner 1998[3]: 263, Hervorhebung i. O.)

Für die Diskussion hier ist vor allem die Kontrollinstanz, die das System von außen beeinflusst, von Relevanz. Diese Kontrollinstanz wird von Lefevere als Patronage bezeichnet[114]. Patronage ist ein auf drei Säulen aufgebautes System, in dem die drei Komponenten, nämlich Ideologie, Ökonomie und Status, zusammenspielen und zu einer gegenseitigen Abhängigkeit der Akteure/Akteurinnen führen. Denn der Erfolg der Empfänger/-innen in dieser Patronage-Beziehung hat einen positiven Einfluss auf den ökonomischen (und sozialen) Status der Patrone/Patroninnen. Lefevere unterscheidet zwischen zwei Typen von Patronage: *differentiated*, bei dem die drei Komponenten der Patronage relativ unabhängig voneinander sind, und *undifferentiated*, bei dem alle drei Komponenten von ein und demselben Patron bzw. ein und derselben Patronin kontrolliert werden.

Bei einer *undifferentiated* Patronage werden bevorzugt herrschende Ideologien in die Texte eingeschrieben und folglich kommt es zu einem *preferred reading* der hegemonialen Interpretation. Aus der Sicht der Media Studies ist in der privatwirtschaftlich geführten Medienlandschaft die ökonomische Komponente diejenige, die den Ton angibt. Stimmen, die die profitorientierte Ausrichtung der Medienunternehmen kritisieren, werden möglichst klein gehalten. Und wenn Medienunternehmen doch Inhalte produzieren, die systemkritisch sind und die hegemoniale, kapitalistische Ordnung in Frage stellen, geht es ihnen im Grunde um den Profit, nach dem Motto: „Es ist unerheblich was produziert/veröffentlicht wird, Hauptsache der Gewinn kann dadurch maximiert werden." Grossberg et al. fassen die Gewinnorientierung der Medienunternehmen und die Konsequenzen daraus wie folgt zusammen:

> [T]he commitment to profit has, perhaps more than anything else, limited the range and quality of messages produced by the media. More generally, the question is whether the media's reliance on and commitment to profit conflicts with its important role in society. (Grossberg et al. 2006[2]: 100)

Grossberg et al. beziehen ihre Ausführungen in erster Linie auf den US-amerikanischen Markt und meinen damit die privatwirtschaftlich geführten, auf

[114] Lefeveres Konzept der Patronage wurde bereits im Rahmen dieser Arbeit detailliert besprochen. Für Referenzen s. 3.2.2, S. 70.

Gewinn ausgerichteten Unternehmen. Es wird auch eingeräumt, dass es alternative Medienunternehmen gibt, wie etwa staatlich bzw. öffentlich-rechtlich geführte Unternehmen. Aber auch diese Art von Unternehmen müssen sich immer mehr am „freien Markt" behaupten und sind immer häufiger von Werbeeinnahmen und Sponsoren abhängig (vgl. Grossbert et al. 2006[2]: 126). Bei näherer Betrachtung der Filmindustrie der USA kann festgestellt werden, dass für jeden dort produzierten Film potenziell der gesamte US-amerikanische Markt offen steht, ohne zusätzliche Kosten für Übersetzung, Lizenzgebühren, separate Werbemaßnahmen etc. Hinzu kommt der durch die englische Sprache erleichterte Zugang zu anderen, ebenfalls englischsprachigen Märkten. Im Vergleich dazu sind Produktionen aus den einzelnen europäischen Staaten zunächst durch die Sprache an die jeweiligen Ländergrenzen gebunden. Durch einen einfachen Vergleich der Bevölkerungszahlen kann dies besser veranschaulicht werden: Die USA haben eine Einwohnerzahl von mehr als 317 Millionen, während z.B. im Kernland Dänemarks über 5,6 Millionen Menschen leben (hinzu kommen noch die etwa 104.900 Einwohner von Grönland und der Färöer-Inseln) (wikipedia.org; Zugriff am 16.09.2014)[115]. Nachdem Filmproduktionen sehr kostspielig sind, ist es leicht auszurechnen, dass sie in einem größeren Markt eher die Chance haben, die Produktionskosten einzuspielen als in einem im Verhältnis viel kleineren Markt. Aus diesem Grund wären die Filmindustrien der (kleineren) europäischen Staaten auf sich gestellt und den Bedingungen des freien Wettbewerbs ausgesetzt, kaum bis gar nicht überlebensfähig.

Filmförderungen sind eine Möglichkeit diesem Phänomen entgegenzuwirken. Lefevere machte in seinen Ausführungen zu Patronage die Fortführung von früheren literarischen Systemen unter absolutistischen Herrschern in der Form von (staatlichen) Subventionen und „Künstlerpensionen" aus. Analog dazu können auch Fördersysteme im Filmbereich aufgezählt werden. Staatliche Filmförderungen sollen heimische Filmschaffende unterstützen und damit die kreative und künstlerische Vielfalt sichern.

[115] Im Kontext dieser Arbeit wäre Österreich vielleicht ein naheliegenderes Beispiel, allerdings wird Österreich in derartigen Kalkulationen als Teil des „deutschsprachigen Markts" betrachtet und als solcher behandelt.

Innerhalb der Europäischen Union gibt es verschiedene Förderprogramme, wie etwa das länderübergreifende Programm des Europarates, EURIMAGES:

> Eurimages promotes the European audiovisual industry by providing financial support to feature films, animations and documentaries produced in Europe. In doing so, it encourages co-operation between professionals established in different European countries. (http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/; Zugriff am 16.09.2014)

Darüber hinaus unterstützte die Europäische Kommission mit dem MEDIA Programm von 2007 bis 2013 den audiovisuellen Sektor, u.a. die Produktion und den Vertrieb von europäischen Filmen innerhalb und außerhalb der EU. Seit 2014 werden diese Aufgaben von Creative Europe, „the European Commission's framework programme for support to the culture and audiovisual sectors" übernommen. (http://ec.europa.eu/culture/opportunities/; Zugriff am 16.09.2014) Hier wird auch die unterschiedliche Weltanschauung auf den beiden Seiten des Atlantiks erkennbar: In Europa wird Film als ein kulturelles Produkt betrachtet, das zur Erhaltung und Förderung der jeweiligen Sprachen und Kulturen beitragen soll. In den Vereinigten Staaten, der Hochburg der freien Marktwirtschaft, wird Film eher als ein kommerzielles Produkt betrachtet, das sich im Wettbewerb des Markts behaupten muss (vgl. Grossberg et al. 2006[2]: 113).

Während diese Subventionen im Sinne einer kreativen, kulturellen und sprachlichen Vielfalt durchaus legitim und willkommen sind, können sie auch eine gewisse Abhängigkeit schaffen, die die künstlerische Arbeit beeinflusst. Um es mit Lefevere zu formulieren, existiert zwar ein Filmschaffen jenseits dieses Systems, das aber einen „Außenseiter-Status" hat. In der Regel dient der geförderte Film in Systemen mit einer *undifferentiated* Patronage den Interessen des Patrons/der Patronin (auch als Institutionen) und passt sich deren inhaltlichen, moralischen und ästhetischen Vorstellungen und Erwartungen an (vgl. Lefevere 1992: 17). Das ist also der Augenblick, in dem nach Halls *Encoding/decoding*-Modell die bevorzugte Lesart (*preferred reading*) in die Medienprodukte eingeschrieben wird und somit zur Manifestation der hegemonialen Ideologie beiträgt.

Undifferentiated Patronage manifestiert sich ja auch über rein wirtschaftliche Motive: Die Dominanz der internationalen Medienkonzerne, neue Vertriebsmöglichkeiten, Digitalisierung etc. verändern auch das Umfeld, in dem unter anderem die Untertitelungspraxis stattfindet. Unternehmen wie Netflix werden bald die Arbeitskonditionen für Untertitler/-innen diktieren (s. dazu Fußnote 38, S. 74 und Kapitel 3.3.1, S. 79). Eine Ebene weiter oben „herrscht" Google Inc., mittlerweile einer der mächtigsten Konzerne der Welt. In einem Artikel in der Wochenzeitung *Die Zeit* unter dem Titel „Die Vereinigte Staaten von Google" setzen sich Götz Hamann, Khuê Pham und Heinrich Wefing mit den Utopieversprechungen des Konzerns auseinander und beleuchten dabei auf eindringliche Weise, wie weit die Macht und der Einfluss des Konzerns reicht. Sie heben hervor, dass es Google dabei nicht um Gewinnmaximierung und Steigerung des eigenen Aktienkurses geht. „Google will weit mehr. Google will eine Ideologie verbreiten." (Hamann et al. 2014: 11). Der hier exemplarisch genannte Konzern Google, aber auch Netflix und Amazon, sind in gewisser Hinsicht der Inbegriff von *undifferentiated* Patronage: sie sind selbst Produzenten von Information und (AV-)Inhalten und verfügen gleichzeitig über die materiellen und technologischen Mittel für die Verbreitung derselben und bestimmen somit die (Verbreitung der) hegemoniale(n) Ideologie – wobei der Begriff „Ideologie" hier immer mehr seine politische Konnotation verliert.

Die tatsächliche Macht von Google basiert auf Computerprogrammen, die in der Fachsprache Codes genannt werden. Mit dieser zusätzlichen Facette des Begriffs Code, der im Rahmen dieser Arbeit bereits im semiotischen Sinne zum Einsatz kommt, gewinnt die Darstellung des *Encoding/decoding*-Modells eine neue Dimension.

> Diese Codes, Computerprogramme also, entscheiden beispielweise darüber, was wir von der Welt erfahren. Sie registrieren, mit wem wir kommunizieren, was wir kaufen. [...] Längst sind es Programme, die in vielen Ländern darüber bestimmen, wer welche Krankenversicherung bekommt und wer einen Kredit zu welchen Bedingungen erhält. (Hamann et al. 2014: 11)

Diese Codes sind nicht nur Instrumente zum Zwecke der Einschreibung und Entschlüsselung von Bedeutungen im Codierungs- und Decodierungsprozess, sie bestimmen vielmehr die Art, den Inhalt und den Verlauf dieser Prozesse sowie auch die darin beteiligten Akteure/Akteurinnen. Diese Codes stehen über dem Prozess, definieren den Prozess und sind gleichzeitig Teil davon. Sie sind der Prozess. Dennoch geht es hier nicht darum, ein verschwörungstheoretisches Horrorszenario zu zeichnen, sondern um die Darstellung der soziokulturellen Realität, die dem heutigen Kontext für die translatorische Handlung von Untertitlern/-innen entspricht.

4.8 Kapitelzusammenfassung

In diesem Kapitel wurden die Cultural Studies und einige ihrer zentralen Konzepte vor allem in Zusammenhang mit dem medienanalytischen Ansatz der CS vorgestellt und mit den dieser Arbeit zugrunde liegenden translationswissenschaftlichen Theorien in Verbindung gebracht. Es ist der Versuch, aus der Perspektive einer Translationswissenschaftlerin, Übersetzerin und Untertitlerin eine Annäherung an die Cultural Studies zu finden, um Möglichkeiten einer gegenseitigen, interdisziplinären Bereicherung aufzuzeigen. Dabei wurden zahlreiche Themen und Aspekte angesprochen, die für die berufliche Praxis von Translatoren/Translatorinnen im Allgemeinen und Untertitler/-innen im Speziellen äußerst wichtig sind. Denn:

> In studying the production of culture it is necessary to understand not only the technical processes and economic patterns of manufacturing, organization and distribution. It is also important to understand the culture – the ways of life – through and within which music, films and hardware technologies are made and given meaning. (Negus 1997/2006: 69)

Was hier sehr stark nach einer Produktion in einer Kulturindustrie im Sinne von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (1944/2008) klingt, beinhaltet jene Aspekte, die in der Auseinandersetzug mit AVT bzw. Untertitelung als eine translatorische Handlung oft außer Acht gelassen werden, nämlich die Entstehungs-, Distributions- und Rezeptionskontexte von Medienprodukten bzw. -texten. Es geht also darum, neben wissenschaftlicher Forschung auf der Mikroebene (z.B. linguistische Fragestellungen oder translatorische Problematik) und der Rezeptionsforschung, einen Schritt zurückzugehen, das Gesamtbild zu betrachten und die Makrostruktur zu erkennen, zu hinterfragen und zu erforschen. Dabei helfen uns die Ansätze der CS.

Mit der Verortung der Untertitelung in der Populärkultur, die ja ein konfliktäres Feld der Signifikation, Konsensbildung und des Widerstands ist, wird eine neue Perspektive auf die Erforschung und Behandlung von Fragestellungen im Kontext der AVT eröffnet. In seinem Artikel zum Thema Globalisierung von Medienunternehmen und den Auswirkungen auf die Populärkultur schreibt Carsten Winter:

> Populäre Kultur kann nicht mehr verstanden werden, wenn es nicht auch gelingt, die Strategien der Unternehmen zu verstehen und hinsichtlich ihrer Bedeutung für kulturelle Kontexte zu beschreiben und zu beurteilen. (Winter 2001: 288)

Diese Aussage hat allgemein ihre Gültigkeit in Zusammenhang mit translatorischem Handeln und im Speziellen natürlich auch im Kontext der AVT. Wie oben festgehalten wurde, findet die Tätigkeit der AV-Translatoren/Translatorinnen im Rahmen der Populärkultur im (professionellen) Kontext der Medien- und Filmbranche statt. Es ist sowohl aus wissenschaftlich-theoretischer Sicht als auch in Hinblick auf die Praxis erforderlich, „die Strategien der Unternehmen zu verstehen", um die Aktivitäten, Prozesse und Produkte der Medienkultur besser analysieren zu können. Außerdem gilt, dass „[t]he media do not reside outside their own society and culture, but are part of them, both influencing them and being influenced by them in turn" (Grossberg et al. 2006[2]: 69).

Auch im Bereich der Ausbildung von angehenden Translatoren/Translatorinnen sind die auf dekonstruktivistischen Ansätzen aufbauenden Cultural Studies eine Bereicherung. Mit Rosemary Arrojo wird hier die Meinung vertreten, dass Studierende lernen müssen,

> sich die politischen Kämpfe und Machtverhältnisse bewusstzumachen, die nicht nur Texten – gleichgültig, ob „Originalen" oder Translaten – Bedeutungen (Signifikate) zusprechen, sondern auch über ihren Wert und ihre Rolle in der soziohistorischen Hierarchie und Situation, in denen [sie leben und handeln], entscheiden. (Arrojo 1997[a]: 175)[116]

Abschließend soll hier nochmals betont werden, dass in diesem Kapitel mehr neue Fragen aufgeworfen als allgemeingültige Rezepte oder Antworten gegeben wurden, denn das Ziel war es nicht, eine erschöpfende Analyse der CS-Perspektive in Zusammenhang mit der Translationswissenschaft oder der AVT vorzulegen oder alle Fragestellungen bis ins kleinste Detail zu erörtern. Vielmehr ist es Ziel dieser Arbeit, neue Perspektiven zu eröffnen und den Blick für die Makrostruktur der audiovisuellen Translationspraxis zu schärfen.

[116] Rosemary Arrojos Artikel „Dekonstruktion, Psychoanalyse und Translationslehre" wird hier in der Übersetzung von Hans J. Vermeer zitiert.

Die Bewegung von der Mikro- auf die Markoebene zieht sich wie ein roter Faden durch die Aufstellung des theoretischen Teils dieser Arbeit, der hier zu Ende gehen soll. Im Kapitel zu den translationswissenschaftlichen Grundlagen dieser Arbeit wurde zunächst ausgehend von der Textebene (s. Reiß'sche Texttypologie 2.1, S. 23) über die Darstellung der Skopostheorie und des funktionalen Ansatzes (s. 2.2, S. 30) das Konzept des translatorischen Handelns (s. 2.3, S. 42) erörtert. Auf dieses solide Grundgerüst aus translationswissenschaftlichen Modellen wurden Aspekte der audiovisuellen Translation aufgebaut (s. 3.1, S. 60), um anschließend das Praxisfeld Untertitelung zu durchleuchten (s. 3.6, S. 90). Schließlich wurde mit den Ansätzen der Cultural Studies das Umfeld abgesteckt (Makrostruktur), in dem dieses Praxisfeld steht und mit ihrer Umwelt in Wechselbeziehung tritt (s. 4, S. 121).

Das Konzept der Sichtbarkeit und das Patronage-System aus der Translationswissenschaft bzw. AVT, sowie das *Encoding/decoding*-Modell und andere Ansätze der CS bilden die Grundlage für die nun folgende empirische Studie, und zwar weniger in Zusammenhang mit den konkreten Interviewfragen, sondern vielmehr mit der allgemeinen Perspektive der Fragestellungen. Wie bereits mehrmals im ersten, theoretischen Teil dieser Arbeit hervorgehoben, wurde hier der Versuch unternommen, anhand der theoretischen Ansätze ein Fundament für die kritische Reflexion der (eigenen) translatorischen Praxis aufzubauen. Von diesem Fundament bzw. den Reflexionen ausgehend, soll der Blick um die Perspektive der anderen Akteure/Akteurinnen in diesem Praxisfeld erweitert werden. Somit soll im folgenden Kapitel anhand einer empirischen Studie diese makrostrukturelle Darstellung des Praxisfelds Untertitelung aus Sicht der österreichischen Filmbranche untersucht und analysiert werden. Offene Interviews mit Expertinnen und Experten aus diesem Bereich sollen die Basis für die abschließende Conclusio dieser Arbeit bilden.

Qualitatives Forschen darf nicht verschwommen sein;
die Vorgehensweisen müssen offengelegt
und systematisiert werden [...]. (Mayring 2002[5]: 65)

5 Untertitelungspraxis in der österreichischen Filmbranche – Eine empirische Studie

Für die Untersuchung der Rolle der Untertitler/-innen in ihrem Praxisfeld wurde als Kontext die österreichische Filmbranche festgelegt. Auf in den vorangegangenen Kapiteln erarbeitetes theoretisches Fundament, das die Perspektive dieser Untersuchung bestimmt, aufbauend, soll nun mittels einer qualitativen Studie in Form von offenen Interviews mit Expertinnen und Experten aus den verschiedenen Teilbereichen der österreichischen Filmbranche ein möglichst umfassendes Bild dargestellt und die Position der Untertitler/-innen verortet werden.

5.1 Methodik

Die qualitative Methode für die empirische Studie im Rahmen dieser Arbeit ist besonders geeignet, zumal es sich bei den erfassten Informationen nicht um abstrakte Daten handelt, die in einer laborähnlichen Situation mit vorgefertigten Fragebögen quantitativ erhoben werden können. In diesem Sinne wird Klaus Kaindl zugestimmt, dass das Streben nach „genauen, quantifizierbaren Daten“ die Nähe zum Gegenstand der Untersuchung nicht verhindern sollte, „denn schließlich sollte die Methode durch den Gegenstand vorgeschrieben werden und nicht der Gegenstand sich der Methode anpassen“ (Kaindl 2004: 55). Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften, in denen Phänomene mit exakten Daten und Zahlen in Tabellen und Grafiken erörtert werden können, steht in den Humanwissenschaften das Subjekt in seinem alltäglichen Umfeld stärker im Mittelpunkt.[117]

[117] Hier geht es nicht um ein Abwägen der qualitativen gegenüber den quantitativen Methoden. Im Gegenteil, quantitative Forschungsmethoden sind ein hilfreiches, durchaus angebrachtes und oft bewährtes Instrument im Bereich der Translationswissenschaft und AVT, wenn es z.B. um Untersuchungen zu bestimmten Textelementen, linguistischen oder technischen Aspekten der Untertitel, Häufigkeit bestimmter Merkmale, Messungen der Lesegeschwindigkeit bei Untertiteln etc. geht.

Dies steht auch im Einklang mit der Perspektive der Cultural Studies (s. 4, S. 121), die nicht primär um wissenschaftliche Neutralität bemüht sind:

> Es geht [Cultural Studies] niemals um Erkenntnisse „an sich“, sondern um das Verstehen von kulturellen Milieus und Aneignungsprozessen – und das setzt bei dem beobachtenden Forscher nicht nur ein geschärftes Methodenbewusstsein voraus, sondern vor allem auch eine kontrollierte Subjektivität, ein gewissermaßen solidarisches Interesse an dem Feld der Kultur, das man beackert, und an den Menschen [...], die dieses kulturelle Feld konstituieren und konsumieren. (Wenzel 2000)

Das Interesse am und der Bezug zum Subjekt der Untersuchung ist auch in der qualitativen Forschung ein zentraler Aspekt, so auch im Rahmen dieser Arbeit, zumal die Autorin selbst im untersuchten Praxisfeld beruflich verankert ist und somit ein persönlicher Zugang zur Materie nicht auszuschließen ist. Diese Perspektive wird auch durch eine von Huberman et al. zusammengestellte Liste der zentralen Merkmale der qualitativen Methoden untermauert. Es gilt unter anderem:

> […] The researcher’s role is to gain a holistic (systemic, encompassing, and integrated) overview of the context under study, its social arrangement, its ways of working, and its explicit and implicit rules. (Huberman et al. 2014[3]: 9)

Die von Philipp Mayring definierten fünf Grundsätze der qualitativen Forschung verdeutlichen diese Aussage noch mehr:

> [D]ie Forderung stärkerer **Subjektbezogenheit** der Forschung, die Betonung der **Deskription** und der **Interpretation** der Forschungssubjekte, die Forderung, die Subjekte auch in ihrer natürlichen, **alltäglichen** Umgebung (statt im Labor) zu untersuchen, und schließlich die Auffassung von der Generalisierung der Ergebnisse als **Verallgemeinerungsprozess**. (Mayring 2002[5]: 19, Hervorhebung i. O.)

Bei der Subjektbezogenheit geht es darum, dass hier Menschen der Gegenstand und somit auch der Mittelpunkt der Untersuchung sind. Mit der Deskription ist die „genaue und umfassende Beschreibung [...] des Gegenstandbereiches“ gemeint (vgl. Mayring 2002[5]: 21). Die Betonung der Interpretation geht auf die hermeneutische Grundthese zurück, dass jegliche menschliche Äußerung subjektiv motiviert und codiert ist und für ihr Verständnis ein Interpretati-

onsprozess erforderlich ist[118]. Eine Integration von hermeneutischen Ansätzen in die empirische Forschung fordert auch Kaindl im Kontext der Translationswissenschaft. Er empfiehlt die Einbeziehung von Faktoren wie die Kreativität, die jedem Signifikationsprozess innewohnt, sowie die Berücksichtigung der Subjektivität, „mit der jede Erfahrung verbunden ist", was für ihn letztlich „eine notwendige Integration von empirischen und hermeneutischen Methoden bedeutet" (Kaindl 2004: 54)[119]. Im Kontext der qualitativen Forschung gilt dies „in besonderem Maße für alle Bereiche, in denen verbales Material analysiert werden soll, also schriftliches Material, Interviews, Fragebögen, Dokumente usw.". Und da „humanwissenschaftliche Phänomene stark situationsabhängig" sind, sollten die Subjekte möglichst in ihrem natürlichen, alltäglichen Umfeld untersucht werden, um die Verzerrung der Realität, die durch jede empirische Forschung entsteht, möglichst gering zu halten (vgl. Mayring 2002[5]: 22 f.). Dieser Aspekt erlaubt es dem/der Forscher/-in, die eigenen Erfahrungen mit dem Untersuchungsgegenstand in den Prozess der Erkenntnisgewinnung einzubringen (vgl. Mayring 2002[5]: 25).

Das letzte der oben erwähnten Postulate weist auf ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen quantitativen und qualitativen Studien hin. Während die Ergebnisse von quantitativen Studien durch bestimmte Verfahren verallgemeinert werden können, lässt sich dies bei qualitativen Studien nicht auf diese Weise durchführen, „[d]a menschliches Handeln in großem Maße situativ gebunden, historisch geprägt, mit subjektiven Bedeutungen behaftet" (Mayring 2002[5]: 23), also kurzum zeit- und kontextgebunden ist. Auch bei der Analyse und Interpretation der qualitativ erhobenen Informationen über das menschliche

[118] Zum hermeneutischen Denken und der Hermeneutik in der Translationswissenschaft siehe auch Radegundis Stolze 2003, 2008[5] (222-239) und 2011.

[119] Trotz der scheinbaren Unvereinbarkeit der hermeneutischen und dekonstruktivistischen Philosophien wird im Rahmen dieser Arbeit neben grundsätzlicher Zustimmung mit Kaindl auch ein dekonstruktivistischer Ansatz verfolgt, demzufolge Bedeutungen keine fixen Größen sind, sondern vielmehr ein unvollendeter Prozess, der im Zuge der jeweiligen Rezeption stattfindet. Für die vorliegende Untersuchung sind Aspekte relevant, die als gemeinsames Terrain beider Denkrichtungen betrachtet werden: Den Ausgangspunkt beider Philosophien – wobei die eine (Hermeneutik) eher in der deutschen Wissenschaftstradition verankert ist und die andere (Dekonstruktion) eher in der französischen – bilden die Sprache und ihre Strukturen. Im hermeneutischen Verstehens- sowie im dekonstruktivistischen Deutungsprozess wird von der Prämisse ausgegangen, dass das Subjekt nicht objektiv sein bzw. handeln kann. Darüber hinaus werden in beiden Fällen schematische Interpretationsmuster und absolute Wahrheitsbegriffe aufgebrochen (vgl. auch Bertram 2002).

Handeln im Kontext ist der/die Forscher/-in situativ gebunden, historisch geprägt und subjektiv behaftet. Darüber hinaus besteht das Ziel einer derartigen Untersuchung nicht darin, allgemeine und immer gültige Gesetzmäßigkeiten zu finden – ein Unterfangen, das aus dekonstruktivistischer Sicht ohnehin nicht möglich wäre. Dennoch erfordert eine empirische Untersuchung den Nachweis der Validität der Ergebnisse durch die Verallgemeinerbarkeit. Mayring dazu:

> Verallgemeinerbarkeit der Forschungsergebnisse muss nach qualitativem Denken immer im spezifischen Fall begründet werden. Es müssen Argumente angeführt werden, warum die hier gefundenen Ergebnisse auch für andere Situationen und Zeiten gelten; es muss expliziert werden, für welche Situationen und Zeiten sie gelten. (Mayring 2002[5]: 23 f.)

Wie bereits betont, wäre aus dekonstruktivistischer Sicht eine Verallgemeinerbarkeit gar nicht möglich, da ja die Aussagen stets in einem bestimmten Kontext stehen und somit nur aus diesem Kontext heraus und für diesen Kontext Gültigkeit besitzen. Trotz dieser Kritik misst Mayring der Verallgemeinerbarkeit auch oder gerade in der qualitativen Forschung eine zentrale Bedeutung bei und fordert, dass die Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse durch die Kontextualisierung derselben erklärt und gerechtfertigt wird. Er schlägt dafür einen Ablaufplan vor, der für die vorliegende Studie umgesetzt wird.

Nach Mayring muss zunächst festgelegt werden, woraufhin generalisiert werden soll, um dann mit dem entsprechenden Konzept der Generalisierung fortzufahren (Mayring 2007). Trotz der relativ geringen Anzahl der Interviews (16), die hier das Ausgangsmaterial der Analyse darstellen, wird der Versuch einer Generalisierung im Sinne der „Ausweitung der Gültigkeit der Aussagen“ (Mayring 2007) unternommen. Es geht also darum, aus „einzelnen Beobachtungen (im weiteren Sinne also auch sprachlichen Daten) [...], allgemeinere Formulierungen abzuleiten, die dann für zukünftige Situationen wieder konkretisiert werden können“ (Mayring 2007). Dieses deduktive Vorgehen wird zwar auch mehrfach kritisiert (u.a. von einem dekonstruktivistischen Standpunkt), dennoch wird ein solcher Schritt als notwendig erachtet, damit die Ergebnisse der Studie über die Darstellung eines Sonder- bzw. Einzelfalles hinausreichen können.

5.2 Untersuchungsplan & Fragestellung

Nach den Ausführungen in den vorangegangenen Kapiteln (s. vor allem 2.3, S. 42 und 3.6, S. 90) soll das Berufsbild der Untertitler/-innen betrachtet und analysiert werden. Als Kontext wurde die österreichische Filmbranche festgelegt, da aufgrund der beruflichen Verankerung und wissenschaftlichen Enkulturation der Autorin dieser Arbeit bereits ein starker Österreichbezug vorliegt. Darüber hinaus wird die Untersuchung durch den Fokus auf Österreich als eine Fallstudie definiert. Dadurch können im Sinne von Mayring (2002[5]) die Komplexität des Gegenstandbereichs und die Zusammenhänge der verschiedenen Funktionsbereiche in ihrem (soziokulturellen und historischen) Kontext beleuchtet werden (vgl. Mayring 2002[5]: 42).

Die am Ausgangspunkt der Untersuchung stehenden Fragestellungen können auch als Ergebnis der theoretischen Überlegungen in den vorangegangenen Kapiteln dieser Arbeit betrachtet werden. Die erste Frage lautet: Welche Position nehmen Untertitler/-innen im Kontext der österreichischen Filmbranche ein? Die dieser Frage zugrunde liegende Überlegung bezieht sich auf die Tatsache, dass Translatoren/Translatorinnen im Bereich der AVT am Entstehungs- und Verbreitungsprozess sowie an der Ermöglichung der kultur- und sprachübergreifenden Rezeption der audiovisuellen Medienprodukte beteiligt sind. Im medienwissenschaftlichen Sinne sind sie in der Ausübung ihrer Tätigkeit ein Glied in der komplexen Struktur von Medienorganisationen (s. auch 4.5, S. 145 und 4.6, S. 149). Mit der Reflexion über die eigene Position in diesem Kontext (im vorliegenden Fall: die österreichische Filmbranche) werden Untertitler/-innen auch ebendiesen Kontext besser wahrnehmen, sprich, die Strukturen und ihre Handlungspartner/-innen.

Die nächste Frage lautet: Welche anderen Akteure/Akteurinnen bzw. welche Faktoren beeinflussen ihr Praxisfeld? Einer der wichtigsten Einflussfaktoren ist der äußerst komplexe Kommunikationsprozess, an dem die Untertitler/-innen beteiligt sind, vielmehr, bei dem sie die treibende Kraft darstellen. Translatoren/Translatorinnen sind nicht bloß ein Verbindungsglied in einem linearen Prozess, sondern selbst aktiv am Prozess beteiligt. Im Translationsprozess wird

eine encodierte Botschaft nicht einfach in einer anderen Sprache wiedergegeben. Vielmehr findet hier ein doppelter *Encoding/decoding*-Prozess statt. Die Komplexität dieses (Kommunikations-)Prozesses wird dadurch gesteigert, dass Untertitelung unweigerlich einen semiotischen Eingriff impliziert: Die in gesprochener Form vermittelte Botschaft wird im Zuge der Untertitelung als schriftlicher Text dem vielschichtigen Gefüge aus Dialog, Geräuschen und Bildern als eine zusätzliche Informationsebene hinzugefügt (s. auch 4.6.3, S. 156 und 4.6.4, S. 160). Auf der Makroebene sind Untertitler/-innen durch ihre berufliche Verbindung mit Medienorganisationen auch von politischen, technologischen und ökonomischen Entwicklungen in diesem Bereich, sowohl auf der nationalen als auch auf der internationalen Ebene betroffen (s. auch 4.7, S. 162). All diese Überlegungen führten zur Formulierung dieser Frage.

Und die dritte Frage lautet: Wie werden sie als Fachleute mit ihrer Tätigkeit von den anderen Akteuren/Akteurinnen in diesem Umfeld wahrgenommen? Dabei liegt der Fokus auf der Sichtbarkeit der Untertitler/-innen in der gesellschaftlichen Wahrnehmung, im konkreten Fall innerhalb der österreichischen Filmbranche. Nach den Überlegungen im Unterkapitel 3.6.1 (S. 93) zum Thema (Un-)Sichtbarkeit der Translatoren/Translatorinnen und ihrer Dienstleistungen ist es sinnvoll den tatsächlichen Sachverhalt auch im Kontext der realen Berufspraxis zu beleuchten.

Diese und weitere Fragen sollen im Rahmen von offenen Interviews erörtert werden. Der Devise folgend, dass der/die Forscher/-in selbst als „essentially the main instrument in the study" (Huberman et al. 2014[3]: 9) gilt, werden die Interviews als persönliche Gespräche (also nicht schriftlich per E-Mail oder am Telefon) durch die Autorin dieser Arbeit geführt. Die Gespräche werden mit einem digitalen Aufnahmegerät aufgezeichnet, auf digitale Datenträger gespeichert (Festplatte und USB-Stick), anschließend transkribiert und mit der Technik der Zusammenfassung einer qualitativen Inhaltsanalyse (vgl. Mayring 2002[5]: 114-121) unterzogen. Die Audio-Aufzeichnungen der Interviews befinden sich im Besitz der Autorin dieser Studie und die vollständigen Transkriptionen der jeweiligen Interviews sind im Anhang dieser Arbeit zu finden (ab Seite 277).

Im Sinne der Cultural Studies geht es hier weder darum, „abstrakte Propositionen“ empirisch zu überprüfen noch um die Aufstellung von „umfassenden erklärenden Modellen“. Vielmehr geht es um „die (Re-)Konstruktion und (politische) Analyse von Kontexten, um Erforschung des Singulären“ (vgl. Winter 2011: 9). Die translatorische Handlung der Untertitelung als eine kulturelle Praxis soll in all ihrer Komplexität in ihrem professionellen Kontext beleuchtet werden.

5.2.1 Hypothesenbildung

In der qualitativen Forschung geht es um das Entdecken neuer Erkenntnisse. Nach dem Prinzip der Offenheit nähert sich der/die Forscher/-in dem Untersuchungsgegenstand, dennoch gilt auch:

> Das heißt nicht, keinen Erhebungsplan zu besitzen, in welchem konkrete Untersuchungsprognosen benannt sind. Doch wie konkret der Erhebungsplan sowie Vorab-Hypothesen sein mögen, wesentliche Erkenntnisse tauchen erst mit dem Feldkontakt auf. (Brüsemeister 2008[2]: 47)

In diesem Sinne wurden einige Hypothesen aufgestellt, die als Ausgangspunkt der Interviews dienen und die Fragestellung und Zielsetzung der hier durchgeführten empirischen Studie besser nachvollziehbar machen sollen. Dennoch soll Raum bleiben für neue Fragestellungen, die sich im Rahmen der Interviews ergeben und zu neuen Erkenntnissen führen.

Die Vorab-Hypothesen lauten wie folgt:

1. Im Produktionsplan eines Films ist (interlinguale) Untertitelung nicht als eigener Arbeitsschritt und Kostenfaktor vorgesehen.
2. In der österreichischen Filmbranche wird Untertitelung nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen.
3. Das Berufsprofil der Untertitler/-innen ist in der Wahrnehmung der österreichischen Filmbranche sehr vage.
4. Untertiteln wird Skepsis bzw. eine negative Einstellung entgegengebracht.

5. Entscheidend bei der Beauftragung von Untertitelungen ist eher der Kostenfaktor als die Qualitätsfrage.

5.3 Untersuchungsverfahren

Als Erhebungsverfahren scheint hier der verbale Zugang am sinnvollsten, nicht zuletzt, weil es sich um subjektive Erfahrungen und Ansichten der Interviewpartner/-innen handelt. Als Methode der Datenerhebung diente also das offene Interview, das von der Autorin der vorliegenden Arbeit persönlich durchgeführt wurde, um an konkrete, in der Praxis relevante Fragen anknüpfen und gegebenenfalls auf relevante Themen und Fragestellungen eingehen zu können, die sich erst im Laufe des Gesprächs ergaben.

Bei den Interviews handelt es sich um eine offene, halbstrukturierte, qualitative Methode. Offen in dem Sinne, dass die Befragten ihre Antworten völlig frei gestalten bzw. formulieren können und es keine diesbezüglichen Vorgaben gibt. Halbstrukturiert bedeutet, dass der/die Interviewer/-in zwar einem Interviewleitfaden folgt, aber auch für neue Fragen und Themen, die sich in der Interviewsituation ergeben, offen ist. Und qualitativ bezieht sich auf die Auswertung, die durch ein interpretatives Verfahren stattfindet (Mayring 2002[5]: 66 f.).

Zunächst wurden jene Bereiche der österreichischen Filmbranche festgelegt, die direkt oder indirekt mit dem Thema Untertitelung in Berührung kommen. Diese Bereiche umfassen die Ausbildung von Filmschaffenden (Filmakademie[120]), die Konzeption bzw. künstlerische Umsetzung eines Filmprojekts (Drehbuch & Regie), den Herstellungsprozess (Produktion), die Finanzierung (Förderstellen), die Fertigstellung (Schnitt), den Vertrieb und die Vermarktung (PR & Marketing), die Besprechung (Filmkritik) und schließlich die Verwertungskette (Verleih, Festivals, Kinos, Fernsehanstalten, Filmmuseum).

[120] Es ist natürlich klar, dass nicht alle (österreichischen) Filmschaffenden eine formale Ausbildung an der Filmakademie durchlaufen, dennoch ist die Filmakademie der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien eine wichtige Institution innerhalb der Filmbranche und die einzige österreichische universitäre Ausbildungsstätte für Filmschaffende.

Die hier angeführte Reihenfolge entspricht nicht unbedingt der Chronologie in der Realisierung eines Filmprojekts. In der Praxis finden viele Schritte parallel statt oder greifen ineinander über. Und so sehr ökonomische und pragmatische Faktoren auch entscheidend sind, ist die Herstellung eines Films dennoch ein kreativer und äußerst komplexer Prozess, der sich nicht in das Korsett einer strengen Chronologie fassen lässt[121].

In weiterer Folge wurden für den jeweiligen Bereich potenzielle Interviewpartner/-innen gewählt, die exemplarisch Auskunft über den entsprechenden Bereich geben. Die potenziellen Interviewpartner/-innen wurden dann per E-Mail oder in einem persönlichen Gespräch kontaktiert und mit der Bitte um einen Interviewtermin über das Vorhaben informiert.

5.3.1 Interviewpartner/-innen

Im Folgenden sollen die 16 Interviewpartner/-innen vorgestellt und ihr jeweiliges Berufsbild innerhalb der (österreichischen) Filmbranche kurz umrissen werden. Dies soll dazu beitragen, die Wahl der Gesprächspartner/-innen für diese Untersuchung nachvollziehbar zu machen und darüber hinaus bestimmte Zusammenhänge, die für eine branchenfremde Leserschaft vielleicht nicht auf der Hand liegen, zu veranschaulichen.

Die Reihenfolge, in der die Interviewpartner/-innen vorgestellt werden, entspricht nicht dem Durchführungsdatum der Interviews. Die hier gewählte Reihung soll vielmehr in etwa die bereits unter Untersuchungsverfahren (s. 5.3, S. 178) dargelegte Abfolge der Stationen der Filmproduktion und Filmverwertung darstellen, in denen Untertitelung direkt oder indirekt relevant ist.

---

[121] Dies soll nicht bedeuten, dass die Herstellung eines Films ein chaotischer Prozess ist, in dem keine Struktur herrscht. Im Gegenteil, es gibt, je nach Definition, zwischen vier und sechs klar abgegrenzte Phasen der Filmproduktion. Eckhard Wendling (2008) etwa nennt vier Phasen: 1. Vorbereitungsphase oder Pre-Production, 2. Drehphase, 3. Nachbearbeitungsphase oder Post-Production und schließlich 4. Verwertungsphase oder Distribution (vgl. Wendling 2008: 12 f.). Die hier angesprochenen Überschneidungen entstehen zum Beispiel, wenn die Produktionsfirma bereits in der Stoffentwicklung involviert ist und gleichzeitig an der Aufstellung der Finanzmittel arbeitet und dazu womöglich bereits Verhandlungen mit einem potenziellen Verleih führt.

Zur besseren Anschaulichkeit erfolgt unten eine tabellarische Darstellung der Interviewpartner/-innen in der Reihenfolge, in der sie hier präsentiert werden. Nach dem jeweiligen Namen in der ersten Spalte folgt in der zweiten Spalte der Bereich der Filmbranche, dem der/die jeweilige Interviewpartner/-in zuzuordnen ist, gefolgt von der Funktion, die er/sie in diesem Bereich innehat. In der letzten Spalte ganz rechts ist die Seitenzahl angegeben, auf der die Transkription des jeweiligen Interviews im Anhang dieser Arbeit zu finden ist.

Name	Bereich	Funktion	Seite
Walkensteiner-Preschl, Claudia	Lehre	Institutsleitern, Filmakademie Wien	278
Reisinger, Gabriella	Lehre	Professorin für Bildtechnik & Kamera, Filmakademie Wien	282
Hausner, Jessica	künstl. Umsetzung	Regisseurin, Drehbuchautorin	289
Prochaska, Andreas	künstl. Umsetzung	Regisseur, Drehbuchautor	293
Kranzelbinder, Gabriele	Herstellung	Produzentin	301
Kusturica, Nina	Herstellung	Produzentin, Regisseurin	307
Lintschinger, Klaus	Finanzierung	ORF-Redaktionsleiter Fernsehfilm	320
Teichmann, Roland	Finanzierung	Direktor des Österreichischen Filminstituts	328
Willi, Monika	Fertigstellung	Schnittmeisterin	339
Thim, Andreas	Vertrieb	Verleiher	346
Englert, Michaela	Vermarktung / Verwertung	PR und Marketing, Kinobetreiberin	351
Flossmann, Gabriele	Besprechung	freie Journalistin	357
Kamalzadeh, Dominik	Besprechung	Filmkritiker, Der Standard	363
Dollhofer, Christine	Verwertung	Festivalleiterin, Crossing Europe	369
Hergić, Senad	Verwertung	Programmkoordination, Okto TV	376
Schlagnitweit, Regina & Huber, Christoph	Verwertung	Abteilung Programm, Österreichisches Filmmuseum	383

Tabelle 3: Interviewpartner/-innen

Claudia Walkensteiner-Preschl, Universitätsprofessorin für Medien und Filmwissenschaft und Institutsleiterin am Institut für Film und Fernsehen (Filmakademie Wien) der Universität für Musik und Darstellende Kunst. Neben administrativen und organisatorischen Aufgaben befasst sich die Institutsleitung vor allem mit der Planung und Koordination von Forschung und Lehre. Die Studierenden der Filmakademie haben im Laufe ihres Studiums eigene Filmprojekte fertigzustellen, wobei sie sich auch mit der Untertitelung dieser Projekte auseinandersetzen müssen.

Gabriella Reisinger, Professorin für Bildtechnik und Kamera am Institut für Film und Fernsehen (Filmakademie Wien) der Universität für Musik und Darstellende Kunst. Darüber hinaus ist sie auch als Kamerafrau und Kameraassistentin tätig. In Zusammenhang mit der visuellen Gestaltung und Kadrage ist Untertitelung als ein ästhetisches Problem stets präsent. Reisinger wurde in ihrer Funktion als Lehrende interviewt.

Jessica Hausner, Regisseurin, Drehbuchautorin, Produzentin. Ihre Werke können der Gattung der Autorenfilme zugeordnet werden, d.h. der/die Regisseur/-in führt auch die anderen zentralen künstlerischen Aspekte eines Films, wie Drehbuch und Schnitt, selbst durch oder bestimmt diese zumindest sehr stark mit (vgl. Hayward 2003[2]: 19-27). Jessica Hausner hat bisher bei allen, unter ihrer Regie entstandenen Filmen auch selbst das Drehbuch verfasst[122]. Durch diese Personalunion entsteht eine Synergie, bei der die Umsetzung des Plots in Bildern bereits in der Entwicklung des Drehbuchs (Ausarbeitung der Handlungsstränge und Figuren sowie des sozialen und kulturellen Umfelds etc.) mitgedacht werden kann. Dadurch ist auch die Handschrift der jeweiligen Autorenfilmemacher/-innen in ihren Filmen klarer erkennbar. Alle Filme von Jessica Hausner wurden bei internationalen Filmfestivals aufgeführt bzw. im Ausland ins Kino gebracht, sodass das Thema Untertitelung von zentraler Bedeutung ist. Hausner wurde in der doppelten Funktion als Drehbuchautorin und Regisseurin interviewt.

Andreas Prochaska, Regisseur, Drehbuchautor. Das Werk von Andreas Prochaska umfasst Fernsehserien, Fernseh- und Kinofilme und erstreckt sich über verschiedene Genres und Formate. Seine Kinofilme etwa reichen von Kinderfilmen, über Horror/Teenie-Slasher und Komödien bis hin zu Western[123]. Bei zahlreichen, unter seiner Regie entstandenen Filmen war er auch als (Ko-)Drehbuchautor tätig. Prochaskas Filme finden neben dem heimischen

[122] Hausners Filmografie als Regisseurin und Drehbuchautorin umfasst unter anderem folgende Titel: *Lovely Rita* (2001), *Hotel* (2004), *Lourdes* (2009) und *Amour Fou* (2014).
[123] Einige Werke von Prochaska sind: *Zodiak* (TV-Miniserie, 2007), *In 3 Tagen bist du tot* (Teil I und II, Kinofilm, 2006 und 2008), *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott* (Kinofilm, 2010), *Spuren des Bösen* (TV-Filme, 2010, 2012, 2013), *Das Wunder von Kärnten* (TV-Film, 2011) und *Das finstere Tal* (2014).

stets auch einen internationalen (meist europäischen) Absatzmarkt. Auch er wurde in der doppelten Funktion als Regisseur und Drehbuchautor interviewt.

Gabriele Kranzelbinder, Produzentin. Sie ist Alleineigentümerin der KGP – Kranzelbinder Gabriele Production. Die Filmproduktion als Herstellungsprozess eines Filmprojekts umfasst die Projektentwicklung, Vorproduktion, Dreharbeiten und Postproduktion (vgl. Wendling 2008: 12 f.). Produzent/-innen sind unter anderem dafür zuständig, eine möglichst genaue Kalkulation aufzustellen, die einen Überblick über die zu erwartenden Produktionskosten gibt. Auf Basis dieser Kalkulation müssen in der Folge die für die Umsetzung des Filmprojekts notwendigen Mittel über privatwirtschaftliche Finanzierung und/oder Filmförderungen aufgestellt werden. Der Fokus der KGP liegt laut eigener Auskunft auf der „Produktion des qualitativ hochwertigen Autorenfilms für den internationalen Markt“ (http://www.kgp.co.at; Zugriff am 01.10.2014). Diese internationale Ausrichtung ihrer Projekte machen das Thema Übersetzung bzw. Untertitelung zu einem wichtigen Bestandteil ihrer Arbeit[124].

Nina Kusturica, Produzentin, Regisseurin und Geschäftsführerin der Nina Kusturica Projects (bis 2013 gemeinsam mit Eva Testor Geschäftsführerin der Mobilefilm Produktion). Mit ihren Projekten versucht sie, jeweils „eine eigene Sicht, Form und neue Inhalte zu vermitteln“. (https://www.facebook.com/ninakusturicaprojects/info; Zugriff am 13.10.2014)[125] Produzent/-innen haben unter anderem dafür zu sorgen, dass für etwaige Festivalteilnahmen oder auch für den Weltvertrieb eine (meist auf Englisch) untertitelte Fassung ihrer Filmprojekte vorliegt.

[124] Zu den von KGP produzierten Filmen zählen unter anderem: *Muezzin* (Dokumentarfilm, 2009), *Museum Hours* (Spielfilm, 2012), *Shirley – Visions of Reality* (Spielfilm, 2013), *We come as friends* (Dokumentarfilm, 2014) und *Und in der Mitte, da sind wir* (Dokumentarfilm, 2014).

[125] Einige Filme, für die Kusturica als Produzentin (Mobilefilm) mitverantwortlich zeichnete, sind: *24 Wirklichkeiten in der Sekunde – Michael Haneke im Film* (Dokumentarfilm, 2004), *Vienna's Lost Daughters* (Dokumentarfilm, 2007), *Little Alien* (Dokumentarfilm, 2009), *Tag und Nacht* (Spielfilm, 2010), *Oh Yeah, She Performs!* (Dokumentarfilm, 2012) und *Schlagerstar* (Dokumentarfilm, 2013). Bei *24 Wirklichkeiten in der Sekunde* und *Little Alien* führte sie auch Regie.

Klaus Lintschinger, Redaktionsleiter für Fernsehfilm beim österreichischen Rundfunk (ORF). In dieser Funktion vertritt er den ORF bei vom ORF in Auftrag gegebenen Filmprojekten. Darüber hinaus ist der ORF im Rahmen des Film/Fernseh-Abkommens mit dem Österreichischen Filminstitut ein wichtiger Partner für die Förderung der heimischen Filmproduktion. Wie bereits weiter oben erörtert (vgl. 3.2.2, S. 70 und Fußnote 36, S. 72), könnte das österreichische Filmschaffen ohne öffentliche Förderungen nicht existieren. Somit haben das ORF-Film/Fernseh-Abkommen und andere Förderstellen eine zentrale Bedeutung innerhalb der Filmbranche. Das Interview mit Klaus Lintschinger soll die Perspektive des ORF in Bezug auf Untertitelung in der österreichischen Filmbranche beleuchten.

Roland Teichmann, Direktor des Österreichischen Filminstituts (ÖFI). Das ÖFI ist eine bundesweite Filmfördereinrichtung, die durch finanzielle Förderungen und sonstige Hilfestellungen die Herstellung, Verbreitung und Vermarktung von österreichischen Filmen unterstützt. Des Weiteren verfolgt das ÖFI das Ziel, die internationale Orientierung des österreichischen Filmschaffens sowie seine Präsenz im In- und Ausland und österreichisch-ausländische Koproduktionen zu fördern (vgl. auch http://www.filminstitut.at/de/aufgaben-und-ziele/; Zugriff am 01.10.2014). Als wichtigster Förderer und in gewisser Hinsicht Interessenvertreter der österreichischen Filmbranche finanziert das ÖFI die Erstellung von Untertitelungen mit.

Monika Willi, Cutterin. Als eine gefragte Schnittmeisterin zeichnet sie für die endgültige Gestalt vieler österreichischer und internationaler Filme verantwortlich. Unter anderem arbeitet sie regelmäßig mit Barbara Albert und Michael Haneke bzw. arbeitete mit den 2014 verstorbenen Regisseuren Michael Glawogger und Florian Flicker. Der Film in der Form, in der er das Publikum erreicht, entsteht erst im Schneideraum. Hier wird das gesamte Material, das bei den Dreharbeiten aufgenommen wurde, gesichtet und sortiert. Davon werden jene Teile ausgewählt, die dann in der für den Plot erforderlichen Reihenfolge zusammengestellt werden (vgl. Monaco 2000^{3}: 129 f.). Diese Tätigkeit findet in einem mitunter sehr engen Dialog mit dem/der Regisseur/-in statt, da er/sie

einen großen Einfluss auf die Endfassung eines Films hat. Dennoch wird diese komplexe, zeitaufwändige und äußerst schwierige Arbeit vom Publikum kaum wahrgenommen. In dieser Hinsicht erinnert diese Aufgabe auch ein wenig an die Rolle der Translatoren/Translatorinnen in der Filmbranche (vgl. 3.6.1, S. 93).

Andreas Thim, Geschäftsführer der ThimFilm GmbH, einer Filmverleihfirma. Ein fertig gestellter Film durchläuft in der Regel eine Filmauswertungskette, die bei der Kinoauswertung beginnt und über den DVD/Blu-Ray/VoD-Verleih und -Verkauf bis zur Fernsehauswertung führt. Für die Herausbringung eines Films wird in der Regel ein Filmverleih beauftragt. Der Filmverleih, der dafür sorgt, dass der Film möglichst gut in den Kinos positioniert ist und möglichst lange gespielt wird, stellt ein Bindeglied zwischen der Produktion und der Rezeption des Films in den Kinos dar. Der Verleih erwirbt die nationalen Verwertungsrechte für einen Film entweder direkt von der Produktionsfirma oder bei ausländischen Filmen vom entsprechend beauftragten Weltvertrieb. Neben der Bereitstellung der Filmkopien bzw. DCPs[126] ist der Verleih auch für die entsprechende Sprachfassung des Films, somit unter anderem für die Untertitelung, zuständig.

Michaela Englert, Fachfrau für PR/Öffentlichkeitsarbeit, Betreiberin des Admiralkinos in Wien. Die Tätigkeit der Public-Relations-Fachleute hat Ähnlichkeiten mit einem bestimmten Aspekt der translatorischen Handlung: Es wird im Auftrag eines Bedarfsträgers/einer Bedarfsträgerin (Holz-Mänttäri 1994[2]) Kommunikation mit einer Zielgruppe gesucht und hergestellt. Es handelt sich um eine spezialisierte Experten-/Expertinnenhandlung, die Kenntnisse aus den Bereichen Marketing, Journalismus, Kommunikationswissenschaft etc. voraussetzt. Eine weitere Parallele zur Arbeit der Translatoren/Translatorinnen ist die in der öffentlichen Wahrnehmung kaum sichtbare Tätigkeit (vgl. 3.6.1, S. 93). Dennoch ist die PR-Arbeit für die erfolgreiche Vermarktung eines Films von zentraler Bedeutung. In der Filmbranche arbeiten PR-Fachleute meist sehr eng

[126] DCP steht für Digital Cinema Package und bezeichnet einen Datenträger mit all den digitalen Dateien, aus denen ein digitaler Film besteht. DCPs dienen sowohl dem Speichern als auch der Wiedergabe von digitalen Filmen.

mit der Produktionsfirma bzw. dem Verleih für den jeweiligen Film zusammen. Michaela Englert wurde hier auch als Kinobetreiberin interviewt. Sie ist die Eigentümerin des Admiralkinos, einem der ältesten noch aktiven Kinos in Wien mit Schwerpunkt auf anspruchsvolle Filme, die meist als Originalfassungen mit Untertiteln (OmU) gezeigt werden[127].

Gabriele Flossmann, Journalistin, ehemalige Leiterin der ORF-Kulturredaktion und des ORF-Filmressorts. Obwohl Filmjournalisten/-innen und Filmkritiker/-innen in den redaktionellen Strukturen des jeweiligen Medienbetriebs verankert sind, für den sie arbeiten, agieren sie dennoch sozusagen im Interesse des Publikums, indem sie über neue Filme informieren, diese möglichst objektiv analysieren und Hintergrundwissen dazu vermitteln (vgl. www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmkritik/index.php; Zugriff am 25.10.2014). In der Regel sichten sie auch die Filme, bevor diese dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht werden, z.B. in von Verleihfirmen bzw. deren PR-Beauftragten organisierten Pressevorführungen oder gesonderten Screenings im Rahmen von Filmfestivals. Als ehemalige Leiterin des ORF-Filmressorts besuchte sie internationale Filmveranstaltungen, wie die Verleihung der *Academy Awards (Oscars)* oder der *Golden Globe Awards* (die von der Hollywood Foreign Press Association verliehene Auszeichnung für Kinofilme und Fernsehsendungen), sowie internationale Filmfestivals, wie jene in Cannes, Venedig, Berlin, Toronto etc. Flossmann arbeitet heute als freie Journalistin.

Dominik Kamalzadeh, Filmkritiker, Journalist, Filmredakteur der Tageszeitung *Der Standard*. Mit ihrer Arbeit haben Filmkritiker/-innen einen großen Einfluss auf die öffentliche Meinungsbildung über einen Film. In den Besprechungen und Rezensionen werden unterschiedliche Aspekte des Films wie etwa Handlung und Figuren, Schauspieler/-innen, Regieführung, Ausstattung, Schnitt, Entstehung sowie auch die Sprache behandelt. Häufig werden auch Parallelen zu tagesaktuellen Themen sowie sozialen, kulturellen

[127] Dennoch zählt das Admiralkino streng genommen nicht zur Kategorie der Programmkinos, die fremdsprachige Filme ausschließlich in der OmU-Fassung zeigen.

und politischen Zusammenhängen gezogen. Wie der Schwerpunkt der Filmbesprechung bzw. -kritik gesetzt wird, hängt von verschiedenen Faktoren ab, wie etwa dem Genre des Films, dem Medium, in dem die Kritik erscheinen soll, aber auch dem persönlichen Zugang des Journalisten/der Journalistin (vgl. http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmkritik/index.php; Zugriff am 25.10.2014). Siegfried Kracauer, der Filmkritiker eigentlich als Gesellschaftskritiker betrachtete, sah die Aufgabe eines Filmkritikers darin, die in Filmen „versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen“, diesen Einfluss der Filme zu hinterfragen und eventuell auch dadurch zu brechen (vgl. Kracauer 1932/1974: 11).

Christine Dollhofer, Leiterin des Filmfestivals Crossing Europe Linz. Filmfestivals sind periodisch stattfindende Veranstaltungen, die Filmschaffenden die Möglichkeit geben, Kontakte für Vertriebswege außerhalb des heimischen Markts zu finden. Darüber hinaus werden Festivals für Filmschaffende zunehmend zu einer bedeutenden, manchmal sogar der einzigen Möglichkeit, öffentlich auf ihre Arbeiten aufmerksam zu machen, da neue Entwicklungen in der Medienlandschaft (Stichwort Digitalisierung) zu einer Verschiebung der Verwertungsmöglichkeiten eines Films geführt haben (vgl. Teichmann et al. 2013). Crossing Europe ist ein unabhängiges Filmfestival, das seit 2004 jährlich im April stattfindet und seinen Schwerpunkt auf das „eigenwillige, zeitgenössische und gesellschaftspolitische AutorInnenkino aus Europa“ setzt (http://www.crossingeurope.at/festival/about.html; Zugriff am 01.10.2014). Als Festivalleiterin trägt Christine Dollhofer die inhaltliche und organisatorische Verantwortung für das Festival und ist unter anderem für die Programmauswahl zuständig.

Senad Hergić, Programmkoordinator bei Okto Community TV. Okto ist ein seit 2005 aktiver, nicht kommerzieller Sender, der vorwiegend aus öffentlichen Subventionen finanziert wird, und versteht sich als ein Projekt zur Förderung einer aktiven Zivilgesellschaft nach den Prinzipien der Demokratie. Okto ist „urbanes Fernsehen, bei dem engagierte Menschen und Gruppen selbst Programminhalte gestalten und produzieren können“

(http://www.okto.tv/uploads/Downloads/Okto%20Leitbild.pdf; Zugriff am 01.10.2014). Dazu vermittelt Okto das erforderliche Know-how und stellt die notwendige technische Infrastruktur zur Verfügung. Senad Hergić ist unter anderem auch für die Koordination der Untertitelungen zuständig. Er ist der einzige Interviewpartner, dessen Tätigkeit nicht direkt mit der Filmbranche verbunden ist. Dennoch ist dieses Interview für die vorliegende Arbeit von Relevanz, da Okto TV zum einem als ein Fernsehsender Teil der Verwertungskette eines Films ist und zum anderem die einzige österreichische Fernsehstation darstellt, die regelmäßig interlingual untertitelte Sendungen ausstrahlt.

Regina Schlagnitweit & Christoph Huber, Österreichisches Filmmuseum (ÖFM). Regina Schlagnitweit ist die Leiterin der Programmabteilung, in der Christoph Huber als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig ist und unter anderem für die Koordination der Übersetzungen und Untertitelungen verantwortlich zeichnet. Das 1964 gegründete Filmmuseum ist laut Eigendefinition Ausstellungsraum, Sammlungsort, Archiv, Forschungs- und Bildungsstätte und ein Raum der öffentlichen Auseinandersetzung und Reflexion. Das ÖFM verfolgt zwei grundlegende Ziele: erstens die Sammlung, Bewahrung, Erforschung und Vermittlung von Filmen und filmbezogenen Objekten; zweitens die Darstellung des Mediums Film „in all seinen Dimensionen und historischen Erscheinungsformen“ (http://www.filmmuseum.at/ueber_uns/mission_statement; Zugriff am 05.10.2014). In diesem Sinne wurde dieses Gespräch als Abschluss der Interviewreihe ausgewählt, als eine Reflexion über das Medium Film an sich und in Zusammenhang mit Untertitelung.

5.3.2 Fragenkatalog

Aus den oben angeführten Hypothesen (s. 5.2.1, S. 177) wurde der Interview-leitfaden abgeleitet, der in der Interviewsituation als eine (Gedächtnis-)Stütze dienen soll. Der Interviewleitfaden beinhaltet neben allgemeinen Fragen auch einige spezifische Fragen zu den unterschiedlichen Bereichen der Filmbranche, die hier durch die jeweiligen Interviewpartner/-innen vertreten sind. Somit vari-

iert der Fragenkatalog je nach Interviewpartner/-in. In der Auswertung werden diese Fragen jeweils bestimmten Vorab-Hypothesen zugeordnet (für eine Übersicht s. Tabelle 4, S. 195). Hier sollen zunächst alle für den Leitfaden vorab ausgearbeiteten Fragen vorgestellt werden.

Die allgemeinen, jeweils zu Beginn des Interviews gestellten Fragen sollen einerseits zur Lockerung der Atmosphäre beitragen und andererseits als Einstieg in das Thema dienen. Die Fragen in diesem Block lauten:
- Sehen Sie sich oft untertitelte Filme an?
- Was sind Ihre Erfahrungen in Zusammenhang mit Untertitelungen?
- Was bedeutet für Sie Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln?
- Existiert für Sie das Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, wie sieht es aus?

Begriffe wie Qualität, Erfolg und Misserfolg (s. weiter unten in diesem Unterkapitel) wurden im Rahmen der Studie bewusst nicht mit einer engen Definition versehen, um die Assoziationen der Interviewpartner/-innen nicht vorab in eine bestimmte Richtung zu lenken.

Zum Abschluss eines jeden Interviews wurden ebenfalls einige Fragen zu allgemeinen Themen wie Digitalisierung und Europas Mehrsprachigkeit gestellt, die für das Gesamtbild von Bedeutung sind. Die Frage der Digitalisierung etwa war ursprünglich in Zusammenhang mit Untertitelung konzipiert und wurde auch so an die ersten Interviewpartner/-innen gestellt. Bald stellte sich jedoch heraus, dass die Herstellung dieses Zusammenhangs ein sehr spezifisches Wissen über Untertitelung als Prozess und auch als Arbeitsfeld voraussetzt, das den Interviewpartnern/-innen fehlte. Aus diesem Grund wurde die Perspektive dieser Frage erweitert und allgemein auf die Kino- und Filmbranche ausgedehnt. Das Ergebnis waren äußerst aufschlussreiche und interessante Aspekte, die den Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen darstellen können. Dies wird als eine Bereicherung für die vorliegende Arbeit betrachtet, die sich nur dank des offenen Zugangs im Kontext einer qualitativen Studie ergeben konnte.

Die Hypothesen beruhen auf Beobachtungen der Praxis innerhalb der österreichischen Filmbranche und sollen dazu dienen, das Gespräch in den entsprechenden Fokus zu rücken, jedoch ohne einen fixen Rahmen vorzugeben. Bei der ersten Hypothese etwa geht es um die Annahme, dass im Produktionsplan eines Films die (interlinguale) Untertitelung nicht vorgesehen ist. In Österreich produzierte Kinofilme genießen in der Regel vor und auch während ihrer Wertschöpfung an den nationalen Kinos auch noch eine internationale Präsenz in Form von Festivalteilnahmen. Zu diesem Zweck müssen Filme zumindest ins Englische untertitelt werden, für bestimmte europäische Festivals auch ins Französische (Cannes), ins Spanische (San Sebastián) oder ins Deutsche (Berlinale). Darüber hinaus wird eine englische Untertitelung auch für den Weltvertrieb des Films benötigt. Somit stellt die Untertitelung zwar eine direkte Verbindung zu einem internationalen Publikum bzw. potenziellen Käufern her, ungeachtet dessen wird aber gerade hier häufig wenig Sorgfalt, Zeit und Geld investiert. Folgende Fragen sollen helfen, diesem Paradoxon auf den Grund zu gehen:

- In welchem Stadium eines Filmprojekts werden Untertitel relevant?
- Wird die Untertitelung von Anfang an im Budget einkalkuliert?
- Sind die Kosten für Untertitelungen in den Förderungen vorgesehen?
- Ist Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?

Bei der zweiten Hypothese geht es darum, dass Untertitelung als Berufspraxis nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen wird, zumal sehr häufig nicht entsprechend qualifizierte Personen mit der Untertitelung beauftragt werden. Dies mag auch daran liegen, dass – und damit wird zur dritten Hypothese übergeleitet – das Berufsprofil der Untertitler/-innen in der öffentlichen Wahrnehmung (einschließlich der Übersetzungs- und Filmbranche) sehr vage ist. Die Tatsache, dass Untertitelung eine komplexe und höchste Präzision erfordernde Tätigkeit ist, für deren Ausübung es eigens ausgebildete Experten/Expertinnen gibt, ist in der öffentlichen Wahrnehmung nicht bzw. kaum verankert.

Mit den folgenden Fragen sollen diese beiden Hypothesen zur Diskussion gestellt werden:

- Wie finden Sie den/die Untertitler/-in für ein Filmprojekt?
- Nach welchen Kriterien werden die Untertitler/-innen ausgewählt?
- Was wird von einem/einer Untertitler/-in erwartet?
- Wer trägt die Verantwortung für die Umsetzung, den Inhalt und die Qualität der Untertitel?
- Was bedeutet für Sie Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln?
- Existiert für Sie das Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, wie sieht es aus?

In einem Land wie Österreich, in dem die gängigste Form der Filmübersetzung die Synchronisation ist, herrscht eine relativ niedrige Akzeptanz für untertitelte Filme und somit auch eine gewisse Skepsis gegenüber dieser Methode, die dazu führt, Untertitel als ein notwendiges Übel zu betrachten – das ist die vierte Hypothese, die mit folgenden Fragen untersucht werden soll:

- Sehen Sie sich oft untertitelte Filme an?
- Was sind Ihre Erfahrungen in Zusammenhang mit Untertitelungen?
- Sind Untertitel ein Problem oder eine Lösung?

Und schließlich geht es in der letzten Hypothese um die Frage, ob bei Untertitelungen der Kostenfaktor wichtiger ist als die Qualitätsfrage. Diese Fragestellung wurde auch bereits in der ersten Hypothese angedeutet und soll hier noch einmal direkt angesprochen werden:

- Wer trägt die Kosten für die Untertitelung?
- Kann der Erfolg bzw. Misserfolg eines Films mit der Qualität der Untertitelung in Zusammenhang gebracht werden?
- Wie stehen Sie zur Digitalisierung im Filmbereich?

Im Sinne einer hermeneutischen Herangehensweise wurde hier das Vorverständnis der Autorin dieser Arbeit durch die Offenlegung der theoretischen Exposition, der Fragestellungen sowie der daraus erfolgten Hypothesen dargestellt. Wie bereits erwähnt, wurde jedes Interview zunächst mit einigen allgemeinen Fragen zum Thema eröffnet. Anschließend wurde auf die konkreten

Fragen, die für die Studie von zentraler Bedeutung sind, eingegangen. Im Laufe der Gespräche griff die Interviewerin auch weitere, für die vorliegende Studie relevante Themen auf, die sich spontan ergaben.

5.3.3 Datenerhebung & Materialaufbereitung

Die Interviews wurden in Form eines persönlichen Gesprächs größtenteils im Zeitraum von Juni bis August 2014 durchgeführt. Ein Interview fand im Oktober 2014 statt. Die Gespräche sind zwar um konkrete Fragestellungen zentriert (problemzentriertes Interview), die Interviewerin war dennoch stets bemüht, die Befragten möglichst frei zu Wort kommen zu lassen und nur bei Bedarf auf die zentrale Fragestellung zurückzukommen (vgl. Mayring 2002[5]: 67 f.). Somit sind die Interviews halb-strukturiert, d.h. trotz eines vorliegenden Interviewleitfadens kann die jeweilige Formulierung der Fragen und deren Reihenfolge variieren (vgl. Mayring 2003[8]: 48). Aus diesem Grund und auch weil es sich um offene Interviews handelt, bei denen die Interviewpartner/-innen frei auf die Fragen antworten können (vgl. Mayring 2003[8]: 48), fällt die Dauer der jeweiligen Interviews unterschiedlich aus, von ca. 25 Minuten bis zu über einer Stunde.

Bevor es zur Auswertung weitergeht, noch ein paar Worte zur Aufbereitung des Materials. Die Interviews wurden nach Einverständnis der Befragten mit einem digitalen Aufnahmegerät aufgezeichnet. Als Protokollierungstechnik wurde die wörtliche Transkription gewählt, da eine „vollständige Textfassung verbal erhobenen Materials“ als Basis für eine detaillierte Auswertung der Interviews unabdingbar ist (vgl. Mayring 2002[5]: 89).

Die wörtlichen Transkriptionen der Interviews sind im Anhang dieser Arbeit zu finden, einerseits um die Überprüfbarkeit der Aussagen zu erleichtern und andererseits um den Gesamtkontext der einzelnen Aussagen beizubehalten. Für die bessere Lesbarkeit wurde auf eine phonetische Darstellung von Dialekt oder sprachlichen Eigenheiten verzichtet und der Satzbau bei Bedarf korrigiert.

Die Transkriptionen sind zwar an die gesprochene Sprache angelehnt, die Aussagen wurden aber weitgehend in normales Schriftdeutsch verwandelt und folgen den Regeln der deutschen Grammatik und Rechtschreibung. Dieser Eingriff ist hier gerechtfertigt, zumal die Befragten als Experten/Expertinnen zu Wort kommen und der Inhalt ihrer Aussagen im Zentrum steht.

Noch einige Worte zum ethischen Umgang mit den Interviewpartner/-innen. Im Rahmen dieser Studie wurden ethische Grundsätze wie informiertes Einverständnis, Freiwilligkeit und Vertraulichkeit berücksichtigt und respektiert (vgl. Unger & Narimani 2012). Die Interviewpartner/-innen wurden vorab, je nach Wunsch mehr oder weniger detailliert über das Projekt insgesamt und über die empirische Studie im Speziellen informiert, woraufhin sie aus freien Stücken ihr Einverständnis für das Interview gaben. Die Interviewpartner/-innen wurden auch darüber informiert, dass das Gespräch aufgezeichnet, in weiterer Folge transkribiert und der Arbeit angehängt wird. Alle Teilnehmer/-innen haben auch hier ihr Einverständnis ausgesprochen. In drei Fällen wurde die Transkription des jeweiligen Gesprächs auf Wunsch des jeweiligen Gesprächspartners/der jeweiligen Gesprächspartnerin zwecks Abnahme und Freigabe an die betroffene Person geschickt. Die hier vorliegenden Protokolle sind die bereits freigegebenen Versionen der Gesprächstranskriptionen.

Mit dem Einverständnis zum Interview ist auch ein großes Maß an Vertrauen verbunden, das die Interviewpartner/-innen der Autorin der Studie entgegenbringen. Es wurde Sorge getragen, dass dieses Vertrauen in keiner Weise enttäuscht wird. Dort, wo die Autorin dieser Arbeit anderer Meinung ist als ihre Interviewpartner/-innen, wird dies in der Analyse zum Ausdruck gebracht, allerdings nicht im Sinne einer negativen Kritik, sondern vielmehr im Geiste einer konstruktiven Debatte.

5.4 Auswertung

Nach Mayrings Modell der qualitativen Inhaltsanalyse soll hier zunächst die Richtung der Analyse bestimmt werden, bevor es mit der Zusammenfassung und Analyse der Interviews weitergehen kann (vgl. Mayring 2003[8]: 50 ff.). Durch die Interviews sollen die Gesprächspartner/-innen aus ihren jeweils individuellen Perspektiven einen Umriss des Praxisfelds Untertitelung innerhalb der österreichischen Filmbranche skizzieren. Das Ziel ist es also, aus den Transkriptionen dieser Gespräche Aussagen über den sozialen, ökonomischen, technologischen und professionellen Kontext der translatorischen Handlung von Untertitlern/-innen zu machen. Zu diesem Zweck werden die erhobenen Informationen mittels qualitativer Analysetechniken ausgewertet.

Im Sinne einer theoriegeleiteten Differenzierung der Fragestellung dieser Analyse soll auch festgehalten werden, dass im Rahmen der AVT Untersuchungen auf der Makroebene zu Produktionsbedingungen im politischen und ökonomischen Kontext vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und technologischer Entwicklungen selten behandelt werden. Wenn doch, geht es in erster Linie um technologische Innovationen (wie etwa das Sumat Project, ein EU-finanziertes Projekt zur Förderung von maschineller Übersetzung bei der Untertitelung, http://www.sumat-project.eu).

Mithilfe der hier konkretisierten Ausrichtung der Analyse können nun die Hauptfragestellungen für diese Studie formuliert werden, die im Grunde eine Paraphrasierung der Fragestellungen sind, die am Ausgangspunkt der Studie standen (vgl. 5.2, S. 175):

1. Genießt Untertitelung als Methode des Sprachtransfers beim Film innerhalb der österreichischen Filmbranche Akzeptanz? (Stichwort: notwendiges Übel)
2. Wird Untertitelung von der österreichischen Filmbranche als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen? (Stichwörter: Sichtbarkeit, Berufsbild)
3. Welche äußeren Faktoren (auf der Makroebene) haben einen Einfluss auf die translatorische Handlung der Untertitler/-innen in der österreichischen Filmbranche?

In der folgenden Tabelle werden nochmals die Vorab-Hypothesen, die Interviewfragen und die Hauptfragestellungen zusammengefasst. In der linken vertikalen Spalte sind die Vorab-Hypothesen in der numerischen Abfolge (H1-H5) dargestellt. Die daraus abgeleiteten Interviewfragen für den Interviewleitfaden werden in der mittleren Spalte den jeweiligen Hypothesen zugeordnet (s. 5.3.2, S. 187) und erscheinen daher hier nicht in der Reihenfolge, wie sie im Fragenkatalog (s. Anhang I, S. 275) bzw. bei den Interviews (s. Anhang II, S. 277) vorkommen. In der dritten, ganz rechten Spalte werden schließlich die aus den Vorab-Hypothesen und Interviewfragen herausgearbeiteten Hauptfragestellungen (HF1-HF3) dargelegt. Eine farbliche Markierung soll die jeweilige Hauptfragestellung auch visuell besser hevorheben.

Vorab-Hypothesen (H)	Interviewfragen	Hauptfragestellungen (HF)
H1: Im Produktionsplan eines Films ist (interlinguale) Untertitelung nicht als ein eigener Arbeitsschritt und Kostenfaktor vorgesehen.	- In welchem Stadium eines Filmprojekts werden Untertitel relevant? - Wird die Untertitelung von Anfang an im Budget einkalkuliert? - Sind die Kosten für Untertitelungen in Förderungen vorgesehen? - Ist Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?	HF3: Welche äußeren Faktoren haben einen Einfluss auf die translatorische Handlung der Untertitler/-innen?
H2: In der österreichischen Filmbranche wird Untertitelung nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen.	- Wie finden Sie die Untertitler/-innen? - Nach welchen Kriterien werden die Untertitlern/-innen ausgewählt? - Was wird von einem/einer Untertitler/-in erwartet? - Wer trägt die Verantwortung für die Umsetzung, den Inhalt und die Qualität der Untertitel? - Was bedeutet für Sie Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln? - Existiert für Sie das Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, wie sieht es aus?	HF2: Wird Untertitelung von der österreichischen Filmbranche als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen? (Stichwörter: Sichtbarkeit, Berufsbild)
H3: Das Berufsprofil der Untertitler/-innen ist in der Wahrnehmung der österreichischen Filmbranche sehr vage.		
H4: Untertiteln wird Skepsis bzw. eine negative Einstellung entgegengebracht.	- Sehen Sie sich oft untertitelte Filme an? - Was sind Ihre Erfahrungen in Zusammenhang mit Untertitelungen? - Sind Untertitel ein Problem oder eine Lösung?	HF1: Genießt Untertitelung innerhalb der österreichischen Filmbranche Akzeptanz? (Stichwort: notwendiges Übel)
H5: Entscheidend bei der Beauftragung von Untertitelungen ist eher der Kostenfaktor als die Qualitätsfrage.	- Wer trägt die Kosten für die Untertitelung? - Kann der Erfolg bzw. Misserfolg eines Films mit der Qualität der Untertitelung in Zusammenhang gebracht werden? - Wie stehen Sie zu Digitalisierung im Filmbereich (sowohl in der Produktion als auch in der Auswertung)?	HF3: Welche äußeren Faktoren haben einen Einfluss auf die translatorische Handlung der Untertitler/-innen?

Tabelle 4: Von Vorab-Hypothesen zu Hauptfragestellungen

Abschließend ist noch festzuhalten, dass die Interpretation des (sprachlichen) Materials durch die qualitative Inhaltsanalyse kein absolut unwiderlegbares, endgültiges und abgeschlossenes Resultat hervorbringt, sondern vielmehr die „Möglichkeit der Re-Interpretation“ birgt (vgl. Mayring 2003[8]: 43). Somit kann die vorliegende Untersuchung auch als eine Pilotstudie betrachtet werden, die neue Fragen für weitere Forschungsarbeiten aufwirft.

5.4.1 Analyseverfahren: Zusammenfassung

Im Rahmen der qualitativen Analysemethoden kommt sprachlichen Äußerungen eine zentrale Rolle zu:

> Most the analysis is done with words. The words can be assembled, subclustered, or broken into segments. They can be reorganized to permit the researcher to compare, contrast, analyze, and construct patterns out of them. (Huberman et al. 2014[3]: 9)

Für eine Analyse, die auch intersubjektiv nachvollziehbar sein soll, muss das sprachliche Material also derart aufbereitet und vorbereitet werden, dass es eine systematische Interpretation zulässt, ohne in Beliebigkeit und Willkürlichkeit abzugleiten. In seinem Modell der qualitativen Inhaltsanalyse stellt Philipp Mayring (2008[3]) drei Grundformen des Interpretierens vor: Zusammenfassung, Explikation und Strukturierung. Mit der Zusammenfassung soll das Material zunächst gestrafft werden, sodass der wesentliche Inhalt erhalten bleibt und ein Überblick über das gesamte Material gewährt werden kann. Bei der Explikation werden etwaige Unklarheiten oder Fragen, die aus dem sprachlichen Material hervorgehen (z.B. Fachbegriffe, unvollständige Sätze etc.), durch das Heranziehen von weiterem Material erläutert und erklärt. Und schließlich werden bei der Strukturierung „bestimmte Aspekte aus dem Material herausgefiltert“ und analysiert (Mayring 2008[3]: 58 f.).

Für die Analyse des hier vorliegenden Materials wurde die Technik der Zusammenfassung nach Mayring gewählt (Mayring 2008[3]: 56 ff.), bei der durch die Reduktion des Materials auf den wesentlichen Kern des Inhalts eine Abstraktionsebene erreicht wird, die eine explorative Interpretation der Ergebnisse zulässt. Dabei wird induktiv vorgegangen und anhand von so gewonnen Kategoriedefinitionen „eine Erfassung des Gegenstands in der Sprache des Materials“ ermöglicht (Mayring 2008[3]: 75). In der Vorbereitung auf die Analyse wurde das Material beschrieben (vgl. 5.3.3, S.191) und die Hauptfragestellungen wurden festgelegt (vgl. 5.4, S. 193), die ausschlaggebend dafür sind, was nun zusammengefasst wird, nämlich Äußerungen über die Akzeptanz untertitelter Filmfassungen, die Sichtbarkeit bzw. das Berufsbild der Untertitler/-innen und die Einflussfaktoren auf das Praxisfeld Untertitelung. Dafür werden zunächst die einzelnen Analyseeinheiten festgelegt – im vorliegenden Fall stellen die einzelnen Gespräche bzw. Interviews jeweils eine Analyseeinheit dar. Anschließend erfolgt die Paraphrasierung, d.h. die Festlegung der sogenannten Kodiereinheiten, die auf den Inhalt beschränkte, beschreibende Formulierungen sind. Dabei werden nicht inhaltstragende Textbestandteile gestrichen und die inhaltstragenden Stellen auf eine einheitliche Sprachebene gebracht (Mayring 2008[3]: 62).

Die so gewonnenen Paraphrasen werden im nächsten Schritt auf einer vorher festgelegten Abstraktionsebene generalisiert: Es sollen möglichst allgemeine, aber dennoch individuelle Äußerungen der jeweiligen Interviewpartner/-innen über die Akzeptanz untertitelter Filmfassungen, die Sichtbarkeit bzw. das Berufsbild der Untertitler/-innen und die Einflussfaktoren auf das Praxisfeld Untertitelung formuliert werden. In weiterer Folge werden in einem Reduktionsdurchgang doppelte Äußerungen oder jene, die nicht im Sinne der zentralen Fragestellungen sind, gestrichen. War bis dahin die Analyseeinheit das einzelne Gespräch, umfasst sie in diesem Reduktionsdurchgang das gesamte Material (Mayring 2008[3]: 62).

Obwohl das vorliegende Material, wie hier beschrieben, primär durch die inhaltsanalytische Technik der Zusammenfassung für die Interpretation aufgearbeitet wird, wird auch eine zweite qualitative Technik, nämlich die Explikation

(Kontextanalyse) herangezogen, wenn der/die Interviewpartner/-in sich unklar ausdrückt oder eigene sprachliche Wendungen, Fachtermini oder Abkürzungen verwendet, die allgemeinsprachlich nicht gebräuchlich sind. In solchen Fällen wird auf den Kontext, in dem die betreffende Äußerung steht, zurückgegriffen, mit dem Ziel

> [...] aufgrund der Kontextanalyse eine Formulierung zu finden, die eine Aufschlüsselung, eine Interpretation der Textstelle leistet. Im Gesamtzusammenhang des Materials lässt sich dann überprüfen, ob diese Explikation ausreicht. (Mayring 2008[3]: 77)

Somit werden, einer der grundlegenden Ansätze der qualitativen Forschung folgend, die Analysetechniken nicht als rigide Standardinstrumente betrachtet, die immer in der gleichen Form und nach dem gleichen Ablaufmodell zum Einsatz kommen, sondern vielmehr „an den konkreten Gegenstand, das Material angepasst [...] und auf die spezifische Fragestellung hin konstruiert“ (Mayring 2008[3]: 43). In diesem Sinne wird weiter unten das Ergebnis der Zusammenfassung der Interviews wiedergegeben und einer Analyse unterzogen (s. 5.5, S. 199).

5.4.2 Verallgemeinerung der Ergebnisse

Wie bereits weiter oben erörtert, ist die Frage der Verallgemeinerbarkeit der Ergebnisse einer qualitativen Studie zwar umstritten, dennoch von zentraler Bedeutung (vgl. 5.1, S. 171). Für die vorliegende Untersuchung soll eines der Konzepte der Generalisierung umgesetzt werden, das oft bei Einzelfallstudien zum Einsatz kommt: die Verallgemeinerung kontextspezifischer Aussagen (vgl. Mayring 2007). Bei dieser eingeschränkten Form der Generalisierung werden auf Basis der theoretischen Vorüberlegungen, zeit- und kontextspezifische Umstände bzw. Beziehungen beschrieben, die in ähnlichen Situationen für eine ähnliche Personengruppe Gültigkeit haben können. Das bedeutet, einige Aussagen der vorliegenden Studie können auf die aktuelle Situation von Translatoren/Translatorinnen im Praxisfeld Untertitelung im westeuropäischen Raum bezogen und verallgemeinert werden, während andere Aussagen wiederum nur auf die Situation im deutschsprachigen Raum generalisiert werden können.

5.5 Zusammenfassung & Analyse der Interviews

An dieser Stelle sollen die Ergebnisse der Zusammenfassung der Interviews präsentiert werden. Einer der Vorzüge einer qualitativen Studie ist die Offenheit des Materials für unterschiedliche Analysen. Die im Rahmen dieser Studie durchgeführten Interviews etwa können auch in Hinblick auf andere als die hier formulierten Fragegestellungen ausgewertet und analysiert werden. Dennoch bleibt der Fokus dieser Analyse auf den Hauptfragestellungen, die sich wiederum aus den eingangs erörterten Fragestellungen und Vorab-Hypothesen ergeben (s. Tabelle 4, S. 195). Zusätzlich werden auch weitere Aspekte in der Zusammenfassung und Analyse berücksichtigt, die sich aufgrund des offenen Charakters der Studie im Laufe der Gespräche ergeben haben.

5.5.1 Akzeptanz einer translatorischen Handlung

In diesem Teil soll die Vorab-Hypothese, dass in Österreich bzw. innerhalb der österreichischen Filmbranche Untertiteln Skepsis oder gar eine negative Einstellung entgegengebracht wird, im Lichte der geführten Experten-/Expertinnengespräche hinterfragt werden. Die Hauptfragestellung hier lautete: Genießt Untertitelung innerhalb der österreichischen Filmbranche Akzeptanz?

5.5.1.1 Untertitel – Ein notwendiges Übel

Nach ihrer persönlichen Meinung gefragt, sehen die Interviewpartner/-innen durchwegs gern und oft untertitelte Filme, einige sogar ausschließlich untertitelte Fassungen, wenn eine Übersetzung erforderlich ist. Diese erste Auskunft wird dennoch häufig relativiert, etwa mit der Einschränkung, dass Untertitel doch nur ein Hilfsmittel sind, da „sie völlig reduzieren“ und somit „ganz wenig transportieren können“ (Walkensteiner-Preschl, S. 278)[128]. Der ORF-Redaktionsleiter, Klaus Lintschinger, führt das auf „die Ökonomie der Produktion von Untertiteln“ zurück und ist der Meinung, „dass uns die meisten Untertitel Dinge vorenthalten, die nicht notwendigerweise vorenthalten werden sollten“.

[128] Für eine bessere Überschaubarkeit werden jene Teile der Interviews, die hier in der Analyse direkt zitiert werden, in der jeweiligen Transkription (Anhang II, ab S. 277) unterstrichen.

(Lintschinger, S. 321) Einen Film mit Untertiteln zu folgen, kann mitunter mühsam und anstrengend sein (Reisinger, Hausner, Teichmann), oder gar als Irritation empfunden werden, vor allem dann, wenn „ein Unfug da unten steht“ oder das Timing nicht passt (Prochaska, S. 294). Als störend werden neben schlechter Sicht- bzw. Lesbarkeit (Schrifttyp, -farbe und -größe) auch schlecht oder falsch gesetzte Untertitel empfunden, vor allem, wenn sie Spannungsmomente in der Filmdramaturgie vorwegnehmen bzw. dem Ausgangsmaterial hinterherhinken (Willi, Englert, Dollhofer). Hier stellt der Drehbuchautor und Regisseur Andreas Prochaska einen Mangel an Sorgfalt in der Gestaltung von Untertiteln fest:

> Gute Filme sind in einer Präzision gemacht und diese Präzision würde ich mir als Filmschaffender und als Konsument in der Untertitelgestaltung wünschen. Untertitel sind ein notwendiges Übel, aber selbst mit dem kann man besser umgehen. (Prochaska, S. 294)

Untertitel können auch dann als Irritation empfunden werden, wenn Kenntnisse über Ausgangs- und Zielsprache vorliegen. So stellen Untertitel für Klaus Lintschinger eine Ablenkung dar, denn sie verleiten ihn stets dazu, den Text zu lesen, auch wenn er auf die darin enthaltene Übersetzung nicht angewiesen sei. Trotz seiner Sozialisation in einer Untertitelkultur („Im ehemaligen Jugoslawien bin ich damit aufgewachsen“, Hergić, S. 376) ist Senad Hergić, Programmkoordinator bei Okto TV, ebenfalls der Meinung, dass Untertitel eine Ablenkung vom Bild bzw. dem Bildinhalt darstellen können. Der Direktor des Österreichischen Filminstituts (ÖFI), Roland Teichmann, empfindet diese Ablenkung vom Film und das „Hin-und-Her-Wandern“ des Blicks als störend und versucht daher in solchen Situationen, sich „auf das Bild zu konzentrieren und die Untertitel auszublenden und sie nur dann zu nützen, wenn es nicht anders geht“. Diese Strategie begründet er damit, dass er „den Film sehen will und den Film nicht lesen will“ (Teichmann, S. 329). Auch generell steht er Untertiteln als eine Translationsmethode im Film eher kritisch gegenüber:

> Untertitel [sind] eher Behelfsmittel und weniger eigenständige Kunst [...]. Es ist wie eine Krücke, die man in die Hand kriegt und die ist meistens nicht besonders sexy. Es ist eine Informationsvermittlung – das ist okay, weil mehr sollte es nicht sein –, aber ich nehme Untertitelung nicht als eigenständige Kunstform [wahr] oder ich nehme sie nicht so wahr, dass sie einen eigenen Charakter entwickelt. (Teichmann, S. 329)

Es wird auch festgehalten, dass durch die im Untertitelungsprozess sehr häufig erforderliche Kürzung der Dialoge, dem zielsprachigen Publikum einiges an sprachlichen, inhaltlichen und gar dramaturgischen Feinheiten verwehrt bleibt (Walkensteiner-Preschl, Hausner, Prochaska). Aus Sicht der Filmschaffenden (Hausner, Prochaska) wird das als ein Problem empfunden: „Es ist eigentlich ein schmerzhafter Prozess, weil du als Machender merkst, wie viel verloren geht von dem, was du eigentlich transportieren möchtest." (Prochaska, S. 294). Andere sehen das pragmatischer, da Untertitelung den Dialog möglichst kurz wiedergeben soll (Schlagnitweit) und die einzige Möglichkeit darstellt, fremdsprachige Filme in ihrer vollständigen Form, also in der Originalsprache, sehen zu können (Walkensteiner-Preschl, Reisinger, Flossmann).

Untertitel werden auch häufig aus ästhetischer Sicht als ein Problem empfunden. Die Produzentin Gabriele Kranzelbinder berichtet hier über die Zusammenarbeit mit Regisseuren/-innen, die „eigentlich lieber keine Untertitel hätten, weil es ohne Untertitel schöner ist" (Kranzelbindner, S. 303). Filmschaffende oder Cineasten/-innen betrachten die Textzeilen der Untertitel als einen zu großen Eingriff in die visuelle Ästhetik und die Bildkomposition: „In Wirklichkeit zerstören natürlich die Untertitel unser Bild." (Reisinger, S. 285). Es besteht also ein ambivalentes Gefühl den Untertiteln gegenüber, denn einerseits ermöglichen sie es dem Zielpublikum, den Film in seiner Originalsprache mit den Originalstimmen der Schauspieler/-innen zu rezipieren (Kusturica, Teichmann), andererseits werden die Untertitel als störende Fremdkörper wahrgenommen, die das Bild entstellen (Schlagnitweit, Huber). Gabriele Kranzelbinder hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass Untertitel auch visuell mit dem Film harmonisieren sollten, zumal Film ja unter anderem ein visuelles Medium ist. Diese Ansicht wird auch von der Programm-Abteilungsleiterin des Österreichischen Filmmuseums, Regina Schlagnitweit bestätigt:

> Man hat beim Film auch diese sprachliche Ebene und meistens sollte man auch verstehen, was da gesprochen wird. Trotzdem ist es ein Eingriff. Es ist auch ein visueller Eingriff und deswegen muss man schauen, dass man das so elegant wie möglich löst. Ich hab großen Respekt vor der Übersetzerzunft, gerade was den Filmbereich anbelangt, weil das für mich eine enorm schwierige Aufgabe ist. (Schlagnitweit, S. 388)

Die Erwartungshaltungen gegenüber der Funktion, die Untertitel erfüllen sollen, spiegeln auch die oben erwähnte Ambivalenz wider und dementsprechend werden Untertitel als Hilfsmittel bzw. Hilfskonstruktion (Walkensteiner-Preschl), Krücke (Teichmann, Schlagnitweit), „die bessere Alternative zu Synchronisation" (Hausner, S. 292), notwendiges Übel (Prochaska) und „Fluch und Segen zugleich" (Kamalzadeh, S. 367) gesehen. Es gibt aber auch weniger ambivalente Haltungen zu Untertiteln, die sozusagen ohne Wenn und Aber als eine großartige Lösung betrachtet werden (Kranzelbinder, Kusturica, Englert, Flossmann). Als eine enthusiastische Untertitel-Befürworterin erklärt die Regisseurin und Produzentin Nina Kusturica ihre Haltung wie folgt:

> Untertitel sind eine tolle Lösung. Sie helfen uns, die anderen zu verstehen, sie erlauben uns, das Fremde zu akzeptieren oder uns mit dem Fremden zu beschäftigen, auseinanderzusetzen, mit den Melodien und Stimmen, die nicht zu unserem alltäglichen Erlebnis gehören [...]. Das heißt, sie eröffnen eine ganz große Ebene des Kinoerlebnisses, indem sie uns so schlicht helfen, den Inhalt zu verstehen, [...] sie reduzieren aber nicht noch tausend andere Dinge, die in diesem Ton, in dieser Stimme passieren, in diesem Dialog, Monolog, in der Sprache, in der Szene. Also ich sehe sie auch als soziales Instrument. (Kusturica, S. 317)

5.5.1.2 Österreich ist kein Untertitelungsland

Trotz der anerkennenden Worte von Kusturica werden Untertitel also als geduldete Hilfsmittel betrachtet, zumal andere Optionen (Synchronisation und Voice-over) noch weniger attraktiv sind. Abgesehen von ästhetischen Bedenken wird der Grund für diese skeptische Haltung darauf zurückgeführt, dass Österreich kein sogenanntes Untertitelungsland ist. Dennoch wird es gleichzeitig als durchaus wünschenswert erachtet, Untertitelung als die Hauptmethode des Sprachtransfers im Film in Österreich zu etablieren. Der Direktor des ÖFI, Roland Teichmann, dazu:

> [E]iner der Hauptgründe, warum diese Untertitelungskultur bei uns ruiniert ist, ist, dass alles für den deutschsprachigen Markt synchronisiert wird. Nachdem man das für den deutschen Markt macht, ist Österreich einfach mit dabei. Würden wir eine andere Sprache sprechen, wäre das ganz anders. Dann wäre die Untertitelungskultur viel ausgeprägter. (Teichmann, S. 330)

Eine ausgeprägtere Untertitelungskultur würde zu einer Verbesserung der Lage der heimischen Filmproduktion führen. In einem Vergleich der Situation in Österreich mit anderen europäischen Ländern mit einer Untertitelungstradition stellt die Regisseurin und Produzentin Nina Kusturica fest, dass in diesen Ländern der nationale Film im Verhältnis einen viel größeren Marktanteil hat als der österreichische Film in Österreich[129], und das obwohl die österreichische Filmproduktion sehr gute Werke hervorbringt, die auch international reüssieren. Das bedeutet, dass das österreichische Publikum aufgrund der Synchronisationstradition ohnehin im Film und Fernsehen konstant mit der deutschen Sprache in Berührung kommt, wohingegen das Publikum etwa im skandinavischen Raum bewusst einen im eigenen Land und in der Landessprache produzierten Film anschauen müsste, um die eigene Sprache zu hören. Die Leiterin des Filmfestivals Crossing Europe, Christine Dollhofer, sieht dieses Dilemma darin,

> dass wir so sozialisiert sind und mit einem rein deutschsprachigen Fernsehen aufgewachsen sind. Es gab ja lange überhaupt keine Kultur der Untertitel. Mit der [Untertitelung] war man ja erst konfrontiert, wenn man zum Beispiel nach Wien kam, so wie ich, und dann in ein Programmkino und ins Filmmuseum ging und dann plötzlich Originalfassungen mit Untertiteln sah. (Dollhofer, S. 375)

Auch wenn diese hier angesprochene Sozialisation immer wieder als ein starkes Argument für die geringe Akzeptanz von Untertiteln beim Publikum eingesetzt wird, ist Nina Kusturica dennoch davon überzeugt, dass das österreichische Publikum – wenn damit konfrontiert – Untertitelungen mittelfristig akzeptieren oder gar der Synchronisation vorziehen würde. Damit stellt Nina Kusturica eine höchst interessante These auf, und zwar, dass die Gewohnheiten des Publikums als einer der entscheidenden Faktoren bei der Wahl der Methode des

[129] Vergleichswerte dazu veranschaulichen Kusturicas Standpunkt: Für das Jahr 2012 betrug der Marktanteil heimischer Filme an den österreichischen Kinokassen 3,6% (Teichmann et al. 2013), wohingegen der Marktanteil des nationalen Films etwa in Dänemark für dasselbe Jahr 29% (http://www.dfi.dk/Service/English/Films-and-industry/Facts-og-Stats.aspx; Zugriff am 17.11.2014) und in den Niederlanden 15,8% (http://issuu.com/netherlandsfilmfund/docs/fff_2013_def; Zugriff am 17.11.2014) betrug.

Sprachtransfers bei audiovisuellen Werken durchaus auch herausgefordert und verändert werden können. Denn, wie auch Roland Teichmann feststellt, „Filme mit Untertiteln anzuschauen ist Übungssache“ (Teichmann, S. 334). Die Problematisierung von Untertiteln hängt bis zu einem gewissen Grad mit der subjektiven Wahrnehmung zusammen. In diesem Sinne ist auch Roland Teichmann der Meinung, dass Untertitel in der Rezeption nur dann zum Problem werden, wenn die Rezipienten/-innen es selbst zulassen. Ähnlich sieht es auch die Festivalleiterin Christine Dollhofer und führt aus:

> Das ist wie lesen lernen – so lernt man auch Filme mit Untertiteln zu schauen. Das ist eine Rezeptionserfahrung und Übung – irgendwann merkt man gar nicht mehr, dass man Untertitel liest. Die Originalsprache zu verlieren finde ich ziemlich dramatisch. [...] Es geht darum, das künstlerische Werk optimalst zu präsentieren und dazu gehört auch die Sprache des Films. (Dollhofer, S. 373)

Ein wesentliches Hindernis bei der Etablierung von Untertitelung wird in der Zugehörigkeit zum deutschsprachigen Raum gesehen. Gabriele Kranzelbinder, Produzentin, stellt in diesem Zusammenhang die Hypothese auf, dass „wenn [...] Österreichisch sozusagen eine eigene Sprache wäre, dann würden wir sicher weniger synchronisierte Filme sehen oder mehr untertitelte Filme“ (Kranzelbinder, S. 303). Die Synchronisationskultur wird auch oder erst recht im öffentlich-rechtlichen Sender Österreichs, dem ORF, gefördert. Hier wird in der Regel keine interlinguale Untertitelung als Sprachoption angeboten. Bei manchen (hauptsächlich US-amerikanischen) Filmen und Serien wird die Originalfassung über das Zweikanaltonsystem dem Publikum zur Verfügung gestellt. Die zweite Tonspur wird aber auch für die Übertragung der Hörfilmfassungen verwendet, und nachdem diese Option natürlich mehr Vorrang hat, bleibt weniger Raum für Filme in der (englischen) Originalfassung.

5.5.1.3 Gewohnheiten des Publikums

Im Sendegebiet des ORF sehen die Verantwortlichen keinen Bedarf für Untertitelungen, außer bei kurzen „fremdsprachigen Passagen“ in einem Film, so Klaus Lintschinger, ORF-Redaktionsleiter für die Abteilung Fernsehfilm (Lintschinger, S. 324). Er fände es wünschenswert, mehr Originalfassungen bzw. untertitelte Fassungen auszustrahlen, wofür aber der gesetzliche Rahmen

fehle. Auch die Gewohnheiten und Präferenzen des Publikums werden hier als ausschlaggebende Faktoren genannt. Die ablehnende Haltung des Publikums wird auch im Kinobereich als gegeben hingenommen: „[I]ch denke, dass die Bereitschaft bei uns, Filme in untertitelter Fassung im Kino zu sehen, extrem gering ist. Festivalpublikum, zum Teil. Klassisches Kinopublikum, sicher nicht." (Teichmann, S. 330). Diese Ansicht teilen auch Michaela Englert als PR-Fachfrau (Filmverleih) und Kinobetreiberin (Admiralkino) und Christine Dollhofer als Festivalleiterin (Crossing Europe). Die Gewohnheiten bzw. Präferenzen des Publikums als entscheidender Faktor, der ebenfalls für Deutschland gilt, beeinflussen sogar die Sprache bei deutsch-österreichischen Fernsehfilmkoproduktionen. Da bestimmte Dialekte bzw. regionale Färbungen des österreichischen Deutsch für ein bundesdeutsches Publikum Verständnisprobleme darstellen, wird darauf geachtet, dass die Sprache im Film keine zu starke österreichische dialektale oder regionale Färbung hat, da „man keine Untertitel haben kann für ein deutsches Publikum im Hauptabend" (Lintschinger, S. 322).

Eine völlig andere Sprachpolitik verfolgt der seit Herbst 2005 bestehende Communitysender Okto TV. Streng genommen zählt Okto TV nicht zur österreichischen Filmbranche, dennoch wurde der Sender in diese Studie aufgenommen, da hier Teile der Gesellschaft, die in den Medien der Mehrheitsgesellschaft nicht vertreten sind, eine Plattform finden, um sich über audiovisuelle Inhalte mitzuteilen und zu entfalten. Darüber hinaus ist Okto TV der einzige österreichische TV-Sender, bei dem ein sehr hoher Anteil der Inhalte interlingual untertitelt wird. Der nichtkommerzielle Sender wird vorwiegend aus Subventionen der Stadt Wien sowie aus Mitteln der Rundfunk- und Telekom-Regulierungs-GmbH (RTR) finanziert. Nach einem partizipativen Prinzip gibt Okto Interessierten die Möglichkeit die eigenen Themen und Anliegen im Fernsehen zu kommunizieren. Okto vermittelt das entsprechende Know-how und stellt die technische Infrastruktur sowie die Programmplätze kostenlos zur Verfügung (vgl. http://okto.tv/lesen/der-sender; Zugriff am 21.11.2014). Für die Sprachpolitik bedeutet dies, dass es keine einheitliche Sprache für die Sendungen gibt und die Beiträge in den jeweiligen Sprachen ihrer Gestalter/-innen gesendet werden.

Um die Beiträge für so viele Rezipienten/-innen wie möglich zugänglich zu machen, ist der Sender bemüht, einen möglichst großen Anteil zu untertiteln[130]. Die Sprachenvielfalt wird auch in der Untertitelungspraxis gelebt: Es wird einerseits für die Mehrheitsgesellschaft ins Deutsche untertitelt, aber auch zum Teil in die Sprachen der einzelnen bei Okto vertretenen Minderheiten (vgl. Hergić).

Obwohl nicht das zentrale Thema der Studie, wurde die allgemeine Akzeptanz[131] von untertitelten Fassungen dennoch immer wieder in den Interviews angesprochen. In ihrer Funktion als PR- und Marketingfachfrau im Verleihbereich und auch als Kinobetreiberin hat Michaela Englert hier Einblicke in Haltungen und Erwartungen verschiedener Zielgruppen. Bei Pressevorführungen, die im Vorfeld der Herausbringung eines Films für die Feuilleton- und Filmjournalisten/-innen organisiert werden, ist die Erwartungshaltung der Fachjournalisten/-innen, dass der jeweilige Film entweder in der Originalfassung (wenn englischsprachig) oder in der OmU-Fassung gezeigt wird. Es wird Wert darauf gelegt, den Film in der Originalsprache zu sehen. Im Kinobereich hingegen macht sie oft die Erfahrung, dass die Besucher/-innen ihres Kinos bei Filmen in einer Sprache, der sie nicht mächtig sind, die synchronisierte Fassung vorziehen würden. Das mag auch daran liegen, dass das Admiralkino als ein Nachspielkino nicht wie die Programmkinos gezwungenermaßen ausschließlich auf OmU-Fassungen beschränkt ist und somit ein Publikum bedient, das beides nutzt. Darüber hinaus vermutet Michaela Englert auch einen Zusammenhang zwischen dem Bildungsgrad sowie dem Alter des Publikums und der Akzeptanz von Untertiteln, und zwar in dem Sinne, dass je höher der Bildungsgrad, desto eher sei die Person geneigt, Filme in der OmU-Fassung zu sehen (vgl. Englert).

[130] Zu diesem Zweck gibt es eine Kooperation mit dem Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien, die es Studierenden des Masterstudiums ermöglicht, im Rahmen eines Praktikums Erfahrungen als Untertitler/-innen bei einem TV-Sender zu sammeln. Dies stellt in Österreich eine einzigartige Möglichkeit für Studierende dar, Einblicke in das Praxisfeld Untertitelung zu gewinnen.

[131] „Allgemeine Akzeptanz“ wird hier als Gegensatz zur Akzeptanz innerhalb der Filmbranche verwendet.

Das Alter sieht sie insofern als ausschlaggebend, als dass die ältere Generation in Österreich Untertitelungen noch weniger gewöhnt sei als die jüngere Generation.[132] Die Filmjournalistin Gabriele Flossmann sieht die geringe allgemeine Akzeptanz von Untertitelung darin begründet, dass in Österreich der Einsatz von untertitelten Filmen „nie kultiviert wurde“, und führt weiter aus:

> Es ist nie eine Offensive gemacht worden, wo man in den Politikerköpfen und in den Elternköpfen das Bewusstsein verankert, dass je mehr Jugendliche andere Sprachen hören und gleichzeitig die jeweilige Übersetzung lesen können, das auch ein europäischer Bildungsaspekt ist. So passiert das kaum. Und die fremdsprachigen Kinos spielen alle nur englischsprachige Filme. Aber mittlerweile spricht ja fast jeder Jugendliche leidlich gut englisch. Und andere Sprachen kommen so gut wie nie vor. (Flossmann, S. 361)

5.5.1.4 Zusammenfassung

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die der hier behandelten Hauptfragestellung vorangestellte Hypothese nur zum Teil bestätigt wurde. Untertitelung genießt innerhalb der österreichischen Filmbranche trotz Vorbehalten eine gewisse Akzeptanz. Die Vorbehalte reichen von persönlichen Vorlieben, über ästhetische Bedenken bis hin zu Skepsis aufgrund der als inhaltlich unzulänglich empfundenen Übersetzung. Die persönlichen Ansichten sollen hier unkommentiert bleiben, da sie subjektiv begründet sind und keine Verallgemeinerung zulassen. Die ästhetischen Bedenken hingegen gehen alle auf die unumstrittene Tatsache zurück, dass Untertitel in ihrer herkömmlichen Form immer ein Eingriff in die visuelle Gestalt des Films und somit ein ästhetischer Angriff sind. Mit herkömmlicher Form ist hier vor allem die visuelle Gestaltung der Untertitel gemeint, das heißt ein- bis zweizeilige Textzeilen in einer serifenlosen Schrift, (meist) in Weiß, am unteren Rand des Bildes. Diese Erscheinungsform geht noch auf die Zeit zurück, als Untertitel per Laserstrahl auf den Filmstreifen eingebrannt wurden. Dank der digitalen Technologie stehen heute aber viele Möglichkeiten offen, die grafische Gestaltung der Untertitel an die visuelle Ästhetik des Films oder gar an die jeweilige Szene anzupassen. Farbe, Schrifttyp, Schriftgröße, Position sowie die Art und Weise, wie die Untertitel ein- und aus-

[132] Bis vor ca. 20 Jahren zeigten sehr wenige Kinos regelmäßig Filme in der OmU-Fassung und diese Kinos befanden sich ausschließlich in der Bundeshauptstadt Wien. Die Situation hat sich unter anderem dank der digitalen Projektion mit DCPs geändert.

geblendet werden, können individuell angepasst werden. Allerdings ist dieser Schritt mit einigen Stunden Arbeitsaufwand verbunden, und das wiederum verursacht Kosten. Somit wird diese Option aus Zeit- und Kostengrünen äußerst selten in Anspruch genommen, obwohl dies eine Möglichkeit wäre, Untertitel zumindest auf der ästhetischen Ebene attraktiver zu machen.

Was die Gewohnheiten betrifft, wird zwar bei den hier befragten Experten/Expertinnen die Irritation und Ablenkung, die Untertitel auslösen können, durch die Einsicht über die Notwendigkeit der Untertitel aufgewogen, dennoch wird auch eingestanden, dass die Fähigkeit, Filme mit Untertiteln genießen zu können, sehr viel mit Routine und Gewohnheit zu tun hat. Der Mangel an Geübtheit bzw. die Vertrautheit mit Synchronfassungen wird auch beim allgemeinen Publikum als Grund für die geringe Akzeptanz von Untertiteln vermutet. Die Zugehörigkeit Österreichs zum deutschsprachigen Raum und somit zu Ländern mit einer Synchronisationskultur wird somit als ein Hindernis für mehr Offenheit gegenüber Untertitelung wahrgenommen. Diese zwei Faktoren, die Gewohnheiten des Publikums und die Zugehörigkeit Österreichs zum deutschsprachigen Raum, potenzieren sich gegenseitig und bilden die Grundlage für die geringe Popularität von Untertiteln in Österreich.

Die Zugehörigkeit Österreichs zum deutschen Sprachraum hat offenbar nicht nur negative Auswirkungen auf die Akzeptanz von Untertiteln. Diesem Aspekt wird von Vertretern/-innen der österreichischen Filmbranche eine noch weiter reichende Wirkung zugeschrieben: Das deutschsprachig synchronisierte Fernseh- und Kinoprogramm stellt eine zu starke Konkurrenz für den heimischen Film dar, denn für die Pflege und den Genuss der Landessprache ist es nicht unbedingt erforderlich, heimische Produktionen zu sehen. Dies ist natürlich nur einer von vielen Faktoren, die für den geringen Marktanteil des österreichischen Films verantwortlich sind, aber im Kontext dieser Studie eine hochinteressante Beobachtung.

Ein weiterer zentraler Aspekt, der zu einer geringen Popularität von Untertiteln führt, hat mit der Translation an sich zu tun und mit den Vorurteilen und Vorstellungen, „dass Übersetzung immer Inadäquatheit und Verlust, Verrat und Missbildung bedeutet“ (vgl. Arrojo 1997[b]: 118[133]). Es drängt sich mitunter der Verdacht auf, dass je sichtbarer der Translationsprozess ist, desto geringer wird die Akzeptanz, die dem Translat entgegengebracht wird. Das kommt gerade beim Film besonders stark zum Tragen, denn es geht hier, vereinfacht und verallgemeinernd gesagt, um eine eskapistische Erfahrung bzw. um die Bereitschaft, sich der Illusion hinzugeben, die im Film dargestellte Welt sei real. Diese Illusion geht nach Umberto Eco auf einen Pakt über „die Suspendierung der Ungläubigkeit“ zurück (vgl. Eco 2006: 21[134]). Die Präsenz der Untertitel stellt für ungeübte Untertitelleser/-innen einen Bruch dieser Illusion bzw. dieses Paktes dar und somit werden Untertitel als ein Störelement wahrgenommen[135]. Hinzu kommt, dass diese Sichtbarkeit des Translationsprozesses bei Untertiteln und die mitunter starke Kürzung, die der ausgangssprachige Dialog aufgrund von medienspezifischen und technischen Parametern in der Untertitelung erfährt, bei Rezipienten/-innen eine Skepsis in Hinblick auf die inhaltliche Qualität der Übersetzung aufkommen lässt. Diese Skepsis wird umso größer, wenn die Rezipienten/Rezipientinnen die Ausgangssprache (einigermaßen) beherrschen, bzw. sie entsteht erst dadurch, dass das Publikum im Allgemeinen über die technischen Parameter, die eine Kürzung des Dialoges unabdingbar machen, nicht Bescheid weiß. Diese Rezeptionssituation eines Translats hat zur Folge, dass das Publikum mehr oder weniger gezwungen wird, die Präsenz der Translatoren/Translatorinnen im Translat anzuerkennen, auch wenn dies nicht gebilligt wird. Die Akzeptanz bzw. Skepsis gegenüber Übersetzungen im Allgemeinen und gegenüber der Rolle von Translatoren/Translatorinnen in der Gesellschaft wurde bereits vielfach in der Translationswissenschaft diskutiert (vgl. zum Beispiel Even-Zohar 1978/2001, Venuti 1995/2004, Arrojo 1997[b], Venuti 1998, Kurz & Kaindl 2005, Cooke 2015). Das Thema soll weiter unten wieder aufgegriffen werden (vgl. 5.5.2.4, S. 217).

---

[133] Rosemary Arrojos Artikel „Die Endfassung der Übersetzung und die Sichtbarkeit des Übersetzers“ wird hier in der Übersetzung von Helga Ahrens zitiert.
[134] Umberto Ecos Werk wird hier in der Übersetzung von Burkhart Kroeber zitiert.
[135] Diese These wird im umgekehrten Sinne von Jan Pedersen aufgestellt, der sich auf ein untertitelaffines Publikum bezieht (vgl. 3.6.1, S. 93).

5.5.2 Sichtbarkeit eines Berufsbildes

Der Ausgangspunkt hier ist die Annahme, dass die translatorische Handlung Untertitelung innerhalb der österreichischen Filmbranche nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen wird. Und damit einhergehend ist das Berufsbild, falls es überhaupt existiert, sehr vage. Diese zwei Vorab-Hypothesen wurden unter der folgenden Hauptfragestellung, die hier behandelt werden soll, zusammengefasst: Wird Untertitelung von der österreichischen Filmbranche als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen?

5.5.2.1 Das Berufsbild: Kann man davon leben?

Das Berufsbild Untertitler/-in wird, sofern es in der subjektiven Wahrnehmung überhaupt existiert, sehr unterschiedlich erfasst und definiert. Die Assoziationen reichen von Simultandolmetschern/-innen bei Filmen über Dialogübersetzer/-innen bis hin zu filmaffinen Menschen, die über entsprechende Fremdsprachenkenntnisse verfügen und die Übersetzung der Dialoge anfertigen. Vereinzelt wird Untertitelung als eine „Spezialisierung für Übersetzer/-innen“ beschrieben und als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen (Willi, Englert, Flossmann). Für Festivalleiterin Christine Dollhofer umfasst das Berufsbild „mehr als reine Übersetzung“, weil es auch um die optimale Rezeption geht, bei der „das Bild, Untertitelung und Gesprochenes harmonisieren“ müssen. Und: „Ich glaube, das ist die große Kunst: diese Rhythmik, ohne dass der Fluss des Films und das Visuelle zerstört wird und so, dass das Publikum dem Inhalt folgen kann“. (Dollhofer, S. 370)

Die Qualifikationen, die mit diesem Beruf in Verbindung gebracht werden, sind vielfältig, wobei in den meisten Fällen eine hohe Sprachkompetenz und gute Fremdsprachenkenntnisse sowie Kulturkompetenz als besonders wichtig erachtet werden. Darüber hinaus wird auch noch Sensibilität im Umgang mit der filmischen Erzählung erwartet (Walkensteiner-Preschl, Willi). Senad Hergić, Programmkoordinator bei Okto TV, setzt hier auch ein grundsätzliches Interesse für das Medium voraus und die Bereitschaft, sich mit neuen Entwicklungen im Bereich Medien und Technologie auseinanderzusetzen.

Die von einem/einer Untertitler/-in erwarteten Kompetenzen werden von der Schnittmeisterin Monika Willi wie folgt zusammengefasst:

> Man muss zwei Sprachen technisch und emotional beherrschen. Und die Sprachen, in die man übersetzt, so beherrschen, dass man argumentieren kann, warum Dinge manchmal ganz anders klingen als in der Ausgangssprache [...] und warum man das so macht, wie man's macht. Das ist eine Übersetzungskunst. Das ist mal das Allerwichtigste, das zweite ist meistens die Fähigkeit, Dinge zu verknappen und im Sinn zusammenzufassen. Dann noch eine Kontinuität zu haben, also genau zu sein. [...] Einfach Genauigkeit in der Arbeit und dann noch das Spotting. Wichtig ist auch das dramaturgische Mitdenken mit dem Film. (Willi, S. 342)

Als eine der wenigen Interviewpartner/-innen geht Gabriella Reisinger, Professorin für Bildtechnik und Kamera an der Filmakademie, davon aus, dass „die [Untertitler/-innen] alle ausgebildet sind oder sein sollten" (Reisinger, S. 282). In den meisten Gesprächen werden aber die von Monika Willi angeführten linguistischen, translatorischen und technischen Kompetenzen nicht zwingend mit einer formalen (universitären) Ausbildung in Zusammenhang gebracht. Eine Ausbildung wird sogar als nicht unbedingt erforderlich erachtet, da die Ansicht vertreten wird, dass es sich bei Untertitelung um eine Fertigkeit handle, die in der praktischen Ausübung erlernt werden könne (Walkensteiner-Preschl, Hergić). Diese Ansicht setzt voraus, dass Translation – und damit auch Untertitelung – als „eine transparente und unschuldige Handlung betrachtet wird, die nicht in den sog. ‚Inhalt' des Gesagten und Geschriebenen" (Arrojo 1997[a]: 168) eingreift. Wenn dem so wäre, würde die linguistische Kompetenz in den Arbeitssprachen ausreichen – Näheres dazu weiter unten (5.5.2.4, S. 217 und 5.5.2.5, S. 220).

Auch für den Direktor des ÖFI, Roland Teichmann, handelt es sich bei Untertitelung nicht um ein klassisches Berufsbild, sondern eher um einen „Zweitjob für jemanden, der vor allem Sprachen [oder] Übersetzung studiert hat, der dann vielleicht auch mit Filmen etwas zu tun hat". Aus seiner Sicht ist es unvorstellbar, dass jemand in Österreich seinen/ihren Lebensunterhalt hauptberuflich mit Untertitelung bestreiten kann: „Das wird eine Nische bleiben, die man als Zubrot hat, wenn man sich vielleicht auch für Filme interessiert und dadurch auch einen stärkeren Bezug dazu hat." (Teichmann, S. 330).

Das Konzept ist so wenig in Österreich verankert, dass nicht einmal Angehörige der Filmbranche Untertitelung als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrnehmen, die hauptberuflich ausgeübt werden kann. Dies sollte für Berufsverbände, Ausbildungsstätten und Universitäten sowie praktizierende Untertitler/-innen ein großer Ansporn sein, um an einer „Imagepflege“ (vgl. Cooke 2015) des Berufsbilds zu arbeiten. Umso mehr, als dass für einige der Interviewpartner/-innen dieses Berufsbild schlechthin nicht existiert (Kranzelbinder, Kusturica, Kamalzadeh):

> Ich hab eigentlich noch nie gedacht, dass das ein Berufsbild ist. [lacht] Ich dachte immer, das sind einfach Übersetzer, die halt auch Untertitel machen. Also, dass es jemanden gibt, der sich nur auf Untertitel spezialisiert hat, irgendwie kam ich noch nie auf die Idee. Ich kenn auch Leute, die Untertitel übersetzen [...], die sind zum Teil auch Filmkritiker. Also ein Kollege von mir macht das auch, insofern ist das für mich jetzt neu. (Kamalzadeh, S. 364)

Die meisten Interviewpartner/-innen kennen kein eigenes Berufsprofil für Untertitelung. Umso überraschender ist es, wenn in einigen wenigen Fällen doch explizit darauf hingewiesen wird, dass die namentliche Nennung der Untertitler/-innen bei den jeweiligen Filmen wichtig sei (Walkensteiner-Preschl) bzw. die Wertschätzung dieser Tätigkeit weitreichende Wirkung haben könnte:

> Wenn billige Kräfte auf Filme losgelassen werden, dann tut man dem Film damit nichts Gutes. Man müsste schauen, dass es ein entsprechend bezahlter Beruf ist, und Förderungen dafür einführen. Das hat auch mit Sprachverständnis und Spracherlernung zu tun. Je mehr untertitelte Filme es gibt und je besser sie untertitelt sind, desto mehr weckt man Sensibilität für andere Sprachen. Es müsste aber auch eine kulturelle Wertschätzung dafür da sein, und wahrscheinlich auch eine finanzielle Wertschätzung. (Flossmann, S. 360)

Hier schließt sich der Kreis, denn die Wertschätzung, sei es eine kulturelle oder finanzielle, kann nicht gegeben sein, wenn das Berufsbild als solches nicht anerkannt bzw. die Vorstellungen davon zu vage sind. Regina Schlagnitweit, Programmleiterin des Österreichischen Filmmuseums, unterscheidet etwa

zwischen Live-Untertitlern/Untertitlerinnen[136] und jenen, die „fixe“ Untertitel für analoge und digitale Filmkopien, DVDs, Blu-Rays etc. liefern. Und da Live-Untertitelung als eine „flüchtigere Arbeit“ erachtet wird, die für eine bis zwei Vorführungen erbracht wird, ist die Erwartungshaltung bezüglich der Qualität eine andere: „Es arbeiten auch nur Studenten und jede elektronische Untertitelung[137] ist nicht so ausgetüftelt wie eine fix untertitelte Kopie. Das könnten wir uns auch nie leisten.“ (Schlagnitweit, S. 384).

5.5.2.2 Untertitelung – Eine Experten-/Expertinnenhandlung?

Nachdem kein klares Berufsbild für Untertitler/-innen vorhanden zu sein scheint, ist auch keine klare, eindeutige Vorstellung davon gegeben, was diese Tätigkeit umfasst. Es lässt sich feststellen, dass in den meisten Fällen der translatorische und filmspezifische Aspekt des Untertitelungsprozesses als zwei getrennte Bereiche betrachtet werden. Aufgrund ihres eigenen beruflichen Hintergrunds als Schnittmeisterin hat Monika Willi eine sehr genaue Vorstellung von den Kernthemen der Untertitelung und unterscheidet dennoch zwischen „Untertitelübersetzern und Untertitelspottern“ (Willi, S. 340). In einigen Interviews wird oft nur auf einen Teilaspekt Bezug genommen, z.B. nur auf die Qualität der Übersetzung oder das Timing. Diese Trennung entspricht durchaus auch der Praxis bei der Auftragserteilung in Österreich (und z.B. auch in Frankreich): Die Dialoge werden von einem/einer Übersetzer/-in oder einer Person, der die Aufgabe zugetraut wird, in die gewünschte Zielsprache übersetzt und das Spotting übernimmt oft die Produktionsfirma selbst (Kranzelbinder, Kusturica).

---

[136] Hier ist eine spezielle Art von Live-Untertitelung gemeint: Für einen bestimmten Film wird im Vorfeld die Untertitelliste vorbereitet, die Projektion der einzelnen Untertitel auf den Film aber erfolgt live während der Vorführung. Neben der translatorischen Kompetenz für die Übersetzung der Dialoge erfordert die Live-Zuschaltung der Untertitel ein hohes Maß an Konzentration, um das Timing der Untertitel möglichst synchron mit dem gesprochenen Teil des Dialogs zu halten. In den meisten Fällen werden beide Arbeitsschritte von derselben Person durchgeführt. Diese Methode kommt bei Einrichtungen wie dem Österreichischen Filmmuseum oder auch bei Filmfestivals zum Einsatz, wenn es sich um historische oder seltene Filmkopien handelt oder in Situationen, in denen die Erstellung einer untertitelten Filmkopie zu zeitaufwändig bzw. zu kostspielig wäre. Eine andere Art von Live-Untertitelung ist, wenn die Übersetzung und das Timing live vor Ort bzw. zeitgleich mit dem zu untertitelnden Event stattfinden, vergleichbar mit einer Simultandolmetschung.

[137] Damit sind die vorgefertigten Untertitel gemeint, die dann elektronisch live auf die Leinwand projiziert werden.

Darüber hinaus wird hervorgehoben, dass es für eine gelungene Untertitelung nicht ausreicht, besonders gut übersetzen zu können, sondern dass „eine Affinität zum Film, ein Filmverständnis und ein Rhythmusgefühl“ ebenfalls dazu gehören (Reisinger, S. 284). In der Praxis werden auch sehr häufig Muttersprachler/-innen der Zielsprache, „die in irgendeiner Art und Weise einen Berührungspunkt zum Film haben“ (Reisinger, S. 284) mit der Untertitelung beauftragt. Diese Vorgehensweise in der Filmbranche geht einerseits auf das seit Langem bestehende Problem zurück, dass der Übersetzungsprozess, der immerhin ein wesentlicher Bestandteil der Untertitelung ist, in der Gesellschaft nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen wird. Andererseits wird professionellen Übersetzern/-innen oft nicht zugetraut, die nötige Kompetenz im Umgang mit filmischem Material mitzubringen (Kusturica). So wird oft bemängelt, dass die Qualität der gelieferten Untertitelungen in translatorischer Hinsicht (Prochaska, Kusturica) oder in Bezug auf das Spotting (Kusturica) nicht den Vorstellungen und Erwartungen der Bedarfsträger/-innen entspricht.

Für die Erstellung der Dialogübersetzung, die als Grundlage für die Untertitelung dienen soll, wird daher oft und gern auf Personen zurückgegriffen, mit denen eine Zusammenarbeit besteht und zu denen bereits eine Vertrauensbasis aufgebaut wurde. Persönliche Empfehlungen von Kollegen/Kolleginnen werden auch oft als eine Möglichkeit genannt, an Übersetzer/-innen bzw. Untertitler/-innen heranzukommen. Dabei spielt es oft keine Rolle, ob es sich dabei um professionelle Übersetzer/-innen handelt oder nicht. (Hausner, Kusturica, Schlagnitweit) Genau darin liegt aber das Kernproblem dieser paradoxen Situation: Die nicht vollzogene Professionalisierung des Berufes führt dazu, dass Bedarfsträger/-innen sich nicht sicher sein können, ob „hinter der Berufsbezeichnung auch wirklich ein leistungsfähiger Experte zu finden ist“ (vgl. Holz-Mänttäri 1994[2]: 371 und für mehr zum Thema s. 2.3.5, S. 50). Diese Unsicherheit, verstärkt durch negative Erfahrungen, schlägt dann in Skepsis und Misstrauen um, was wiederum dazu führt, dass häufig auf Nichtfachleute zurückgegriffen wird, weil es ja ohnehin keinen Unterschied macht, so die Überlegung.

5.5.2.3 Und die Qualität?

Ob Fachleute oder Nichtfachleute mit einer Untertitelung beauftragt werden, hat nicht zwingend, aber sehr häufig Einfluss auf die Qualität der hervorgebrachten Arbeit. Während die Qualität der Untertitelung grundsätzlich mit dem Grad der Professionalisierung der jeweiligen Unternehmen, die mit Filmen handeln, in Verbindung gebracht wird (Dollhofer), sind es durchaus auch „die normalen handwerklichen Dinge“ (Lintschinger, S. 321), die als Qualitätsmerkmale genannt werden. Regina Schlagnitweit, Programmleiterin des Österreichischen Filmmuseums, dazu:

> Jeder Fehler in einer Untertitelung oder jede Umständlichkeit lenkt ab. Eigentlich sollte man immer nur kurz runterschauen und dann sofort wieder beim Film sein. Je länger man sich mit einem Untertitel beschäftigen muss, weil die Schrift schlecht gewählt ist oder weil er fehlerhaft ist oder weil er umständlich, kompliziert formuliert ist, desto mehr zieht das die Aufmerksamkeit vom Film ab – und das ist schlecht. (Schlagnitweit, S. 383)

Aus einer pragmatischen Perspektive werden folgende Punkte bei Untertiteln als wesentlich erachtet: Neben der komprimierten Wiedergabe der Essenz des Inhalts wird auch das sorgfältige Spotten unter Berücksichtigung des Rhythmus und des Schnitts erwähnt (Reisinger, Kranzelbinder, Kusturica, Lintschinger, Englert, Flossmann, Dollhofer). Als negativer Aspekt wird oft die als mangelhaft empfundene Übersetzung bzw. sprachliche Qualität der Untertitel in der Zielsprache erwähnt. Kritisiert werden auch häufig als zu interpretativ empfundene Übersetzungen (Prochaska, Teichmann, Kamalzadeh). Es wurde hier nicht näher ins Detail gegangen, da diese Studie nicht als eine Qualitätsanalyse angesetzt ist und eine derartige Untersuchung mithilfe einer quantitativen Studie eher zielführend wäre und unter anderem eine genaue Definition des Konzepts „Qualität“ voraussetzt. So viel sei aber festgehalten: Die Beurteilung der Übersetzungen basiert hier meist auf subjektiven Maßstäben oder landläufigen Vorstellungen davon, wie eine Übersetzung (nicht) zu sein hat. Dabei werden in manchen Fällen mehr, in anderen weniger, die medienspezifischen Einschränkungen, denen jede Untertitelung unterliegt, mitberücksichtigt.

Für Drehbuchautoren/Drehbuchautorinnen und Regisseure/Regisseurinnen ist, wie bereits erwähnt, natürlich auch die inhaltliche Qualität der Untertitel von großer Bedeutung. Der Regisseur und Drehbuchautor Andreas Prochaska bemängelt etwa Fälle, in denen komplexe Äußerungen im ausgangssprachigen Dialog in der Untertitelung auf den „reinen Informationsgehalt reduziert“ werden und damit dem Charakter des Ausgangsmaterials nicht gerecht werden. (Prochaska, S. 294) Für Senad Hergić, Programmkoordinator bei Okto TV, ist es ein wichtiges Qualitätsmerkmal, wenn Untertitel den authentischen Charakter des ausgangssprachigen Werkes wiedergeben und die Stimmung entsprechend vermittelt wird. Für Klaus Lintschinger, ORF-Redaktionsleiter für Fernsehfilm, hat die Qualität einer Untertitelung auch mit der allgemeinen handwerklichen und künstlerischen Qualität des Werkes zu tun und er erachtet es für wichtig, „dass man jedes Detail, auch die Untertitelung, mit großer Sorgfalt macht, das ist man dem Film auch schuldig“ (Lintschinger, S. 325). Dabei soll die Übersetzung trotz Kürzung mehr bieten als eine Sinnerfassung. Dialekte und Soziolekte sollen in den Untertiteln widergespiegelt werden, auch wenn dies für die Rezipienten/-innen eine Herausforderung darstellen sollte (Walkensteiner-Preschl). Darüber hinaus wird erwartet, dass Untertitel als eine zusätzliche Informationsebene die visuelle Ebene des Films unterstützen, ohne davon abzulenken. Hier treffen unterschiedliche Vorstellungen über den Grad der Sichtbarkeit bzw. Transparenz der Untertitel aufeinander.

Wie bereits weiter oben im Abschluss des vorangehenden Unterkapitels erwähnt, stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob bzw. inwiefern die als mangelhaft empfundene Qualität der Untertitel mit der fachlichen Kompetenz der Auftragsnehmer/-innen zu tun hat. Diese Frage sei an dieser Stelle dahingestellt, denn sie könnte Thema einer eigenen Studie sein. Die als unzulänglich bezeichnete Qualität des Spottings scheint aber in erster Linie auf einen Mangel an Kommunikation zurückzuführen zu sein. Bei der Untertitelung gibt es keine allgemeingültigen Normen oder Regeln, wie mit bestimmten Aspekten umzugehen ist. Oft wird aber auch seitens der Auftraggeber/-innen den Untertitlern/-innen nicht vermittelt, welche formalen Vorgaben und Parameter für das jeweilige Projekt erwünscht sind, und umgekehrt

verabsäumen es Untertitler/-innen auch oft danach zu fragen. Das sind aber Probleme, die mit der zunehmenden Professionalisierung und Anerkennung der Untertitelung als eine Experten-/Expertinnenhandlung beseitigt werden können.

5.5.2.4 (Un-)Sichtbare Experten/Expertinnen

Der geringe Grad der Professionalisierung und der öffentlichen Wahrnehmung dieses Berufs macht sich auch darin bemerkbar, dass die Interviewpartner/-innen immer wieder feststellen, dass es in Österreich schwierig sei, eine Untertitlerin/einen Untertitler zu finden, zumal es einerseits nicht klar ist, dass es „eigene Leute gibt", die diesen Beruf ausüben (Hausner, Kranzelbinder, Kusturica), und andererseits keine Informationen darüber vorliegen, wie der Kontakt zu diesen Experten/Expertinnen hergestellt werden kann, da „kein Berufsverband" für Untertitler/-innen existiert, so wie es Verbände für Kameraleute, Aufnahmeleiter/-innen, Cutter/-innen etc. gibt (Reisinger, S. 284). Tatsächlich existiert im deutschsprachigen Raum, vor allem in Österreich, keine Berufsvereinigung und kein Verband mit einer rechtlichen Basis. Eine vielversprechende Entwicklung in diese Richtung ist das Untertitelforum, eine Initiative einiger engagierter Untertitler/-innen in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Das Untertitelforum versteht sich als ein Netzwerk, das einerseits zum Informationsaustausch unter seinen Mitgliedern dient, und andererseits bemüht ist die öffentliche Wahrnehmung dieses Berufs zu verbessern (vgl. http://www.untertitelforum.de und in dieser Arbeit Fußnote 72, S. 107). Zur Zeit der Entstehung dieser Arbeit waren die Bemühungen dahingehend, diese lose Interessengemeinschaft, die seit Oktober 2014 Mitglied des europäischen Verbands der audiovisuellen Übersetzer/-innen AVTE (http://avteurope.eu/) ist, als eine rechtsgültige Vereinigung einzutragen.

Trotz dieser Bemühungen gehört noch mehr dazu, ein Berufsbild in der öffentlichen Wahrnehmung zu etablieren. Dies kann zum Beispiel gelingen, wenn es eine öffentliche Präsenz gibt, die mitunter über Medien vermittelt werden kann. Mit der öffentlichen Präsenz ist hier mehr als das gelegentliche Erscheinen einer Figur in einem literarischen oder filmischen Werk gemeint. Literaturübersetzern/-innen im deutschsprachigen Raum ist es in den vergangenen

Jahren zum Teil gelungen, dass Literaturkritiker/-innen und Feuilletonisten/-innen in ihren Buchbesprechungen immer häufiger auch auf die Übersetzung eingehen und meist auch den/die Übersetzer/-in namentlich erwähnen – und zwar nicht nur dann, wenn sie die Übersetzung als misslungen empfinden. Bei Filmbesprechungen hingegen ist dies nie der Fall (Flossmann), und wenn doch, dann handelt es sich meist um außergewöhnliche Umstände bei einer Synchronfassung, wenn z.B. auf die als schlecht befundene Qualität aufmerksam gemacht wird oder wenn bekannte Persönlichkeiten der Kunst- und Kulturszene als Synchronsprecher/-innen agieren. Auch die Sprache des Films in der Originalfassung findet nur in Ausnahmefällen besondere Beachtung. Es könnte dem entgegengehalten werden, dass Literatur ein primär verbalsprachliches Medium ist und der Film primär ein audiovisuelles. Tatsache ist aber, dass die verbalsprachliche Ebene eines Filmes, sprich der Dialog, so karg und reduziert er auch gehalten sein mag, eine wichtige Rolle in der Dramaturgie und in der Charakterisierung der Figuren spielt. In weiterer Folge könnte der Film ohne die Brücke, die die Übersetzung auf der sprachlichen Ebene schlägt, außerhalb des eigenen Sprachraums kaum ein Publikum erreichen[138]. Und dennoch kommen Untertitelungen in den Filmrezensionen nicht vor, es sei denn, sie werden „auf irgendeine Weise auffällig“:

> Für einen Kritiker sind natürlich Untertitel dann am besten, wenn sie einfach als Werkzeug dienen und eben unauffällig bleiben. Deswegen sind sie in den Kritiken im Grunde genommen nicht vorhanden, weil sie sozusagen das Verständnis ganz einfach erleichtern, und wenn sie das machen, sind sie zugleich quasi unsichtbar, wenn man so will. (Kamalzadeh, S. 365)

Diese erwünschte Unsichtbarkeit, die Venuti als eine Illusion der Transparenz („the fluent transparency“, Venuti 1995/2004: 1) bezeichnet, wird von der Öffentlichkeit generell bei Übersetzungen vorausgesetzt und seitens der Translatoren/Translatorinnen auch angestrebt, um den Erwartungen des zielsprachigen Publikums gerecht zu werden. Die Unsichtbarkeit, die bei Untertiteln durchaus als Qualitätsmerkmal gilt, betrifft auch die Untertitler/-innen selbst. Diese Experten-/Expertinnenhandlung wird kaum als ein eigener Beruf wahrgenommen, der auf einer fundierten Ausbildung und praktischen Erfahrung basiert, sondern

[138] Hier seien Kunst-, Avantgarde- und Experimentalfilme ausgenommen.

eher als ein Gelegenheitsjob, den man nebenbei macht. Gewisse Aspekte des Berufs werden mit einer Kunst oder Kunstfertigkeit verglichen – eine wohlgemeinte Darstellung, die aber impliziert, dass diese Tätigkeit mehr mit Berufung als mit erlernbaren Kompetenzen zu tun hat (s. auch 3.6, S. 90).

Gleichzeitig werden sehr hohe Ansprüche an die Qualität der Untertitel gestellt, die wiederum entsprechende Kompetenzen bei den Untertitlern/-innen voraussetzen. Das bringt die Diskrepanz zum Vorschein, die in der öffentlichen Wahrnehmung dieses Berufsbildes herrscht. Rosemary Arrojo bringt diese konfliktäre Situation auf den Punkt und verdeutlicht sie durch ihre Wortwahl:

> [D]ie unmöglichen Erwartungen an den Übersetzer: er solle nicht nur unsichtbar und unerkannt bleiben, sondern auch in die Haut des Autors schlüpfen, sich in dessen Raum und Zeit versetzen, ohne dabei aufzuhören, er selbst zu sein, und ohne die Syntax und den Fluss seiner Sprache, Zeit und Kultur zu vergewaltigen. (Arrojo 1997[b]: 118)

Diese (unmöglichen) Erwartungen führen uns das äußerst komplexe Gefüge vor Augen, in dem Translatoren/Translatorinnen tätig sind. Die verschiedenen Positionen, die sie laut Arrojo einnehmen müssen, werden auch in Stuart Halls *Encoding/decoding*-Modell sichtbar (vgl. 4.6.3, S. 156 und 4.6.4, S. 160). Die Mechanismen dieser Prozesse zu kennen und bewusst damit umzugehen und dabei eine Brücke zwischen zwei Sprachen bzw. Kulturen zu schlagen, ist eine enorme Aufgabe, die mit sehr viel Verantwortung verbunden ist. Umso wichtiger ist es, diese verschiedenen Rollenbilder, die ein/e Translator/-in bzw. Untertitler/-in zu erfüllen hat, auch in der Lehre zu vermitteln. Einer der zentralen Aspekte dabei ist die Rolle des/der aktiven, ideologisch geladenen und bewusst agierenden Akteurs/Akteurin, der/die mehr ist als ein Instrument[139], das neutral handelt und transparente Translate liefert und selbst dabei unsichtbar bleibt bzw. bleiben sollte.

[139] In Bezug auf die allgemeine Wahrnehmung der Translationspraxis schreibt Dilek Dizdar: „Translation is viewed as taking a back seat in order to serve the superordinate communication aim. [...] In fact, to be successful it very often has to 'deny' its translational nature." (Dizdar 2014: 215 f.) Für eine eingehende Debatte der Instrumentalisierung, Technisierung und Marktorientierung in Zusammenhang mit der Praxis der Ausbildung von Translatoren/-innen s. Dizdar, 2012.

5.5.2.5 Zusammenfassung

Abschließend kann festgestellt werden, dass sich die hier behandelten Vorab-Hypothesen dahingehend bestätigt haben, als dass Untertitelung innerhalb der österreichischen Filmbranche – mit einigen wenigen Ausnahmen – kaum bis gar nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen wird, die von einer entsprechend qualifizierten Person als Beruf ausgeübt werden kann.

Das mag in erster Linie darin begründet liegen, dass Untertitelung als Methode des Sprachtransfers im Film in Österreich wenig verbreitet ist und zudem eine geringe Akzeptanz genießt. Folglich wird Untertitelung als eine translatorische Handlung in Österreich tatsächlich als eine Nische betrachtet und zu den „exotischen Berufen" gezählt. Damit wird der als sekundär und instrumental betrachtete Charakter der Translation betont. Auch mit der Ansicht, dass eine Ausbildung für diese Tätigkeit nicht erforderlich sei, wird Untertitelung/Translation einer reinen Fertigkeit gleichgesetzt, für deren Beherrschung nur die Technik erlernt werden muss. Es sei hier festgehalten, dass diese Haltung kein Einzelfall ist und vielerorts auch gegenüber professionellen Translatoren/Translatorinnen vertreten wird. Sie werden im Sinne von Arrojo als „lediglich eine mechanische und helfende Funktion" ausübende Personen behandelt, wodurch „nur eine zweitrangige Anerkennung und unzureichende Entlohnung" gerechtfertigt wird (vgl. Arrojo 1997[b]: 124). In diesem Sinne ist die oben beschriebene Haltung nur der Ausdruck der allgemein vorhandenen Einstellung zur Translation als eine berufliche Praxis in der Gesellschaft.

In Bezug auf die Ausbildung kann im Anschluss an die weiter oben angeführten Überlegungen (s. 5.5.2.4, S. 217) festgehalten werden, dass mit der Ablöse des Konzepts eines einzig wahren und immer gültigen „Originals" im Sinne der Skopostheorie und der Dekonstruktion[140] andere Faktoren ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden sollten. Dazu zählt etwa die Anerkennung der Tatsache, dass Translation als Handlung-in-Situation (vgl. 2.3, S. 42) und als

[140] Für nähere Details über den dekonstruktivistischen Ansatz in der Translationswissenschaft als eine Weiterführung von Vermeers funktionalem Ansatz und die Gemeinsamkeiten und Überschneidungen der beiden Denkrichtungen siehe Wolf (Hg.) 1997, Dizdar 2006, Snell-Hornby 2006 sowie Leal 2014.

sinnstiftende kulturelle Praktik (vgl. 4.5, S. 145) verändernd in die Realität des Zieltextes eingreift (vgl. auch Arrojo 1997[a]: 170 f.). Diese Aspekte stellen auch große Anforderungen an die Ausbildung von Translatoren/Translatorinnen, die den größeren gesellschaftlichen Kontext, die sozio-politischen Realitäten sowie ökonomischen Faktoren viel stärker mit einbeziehen sollte.

Ein weiterer zentraler Punkt hier ist die mangelnde Sichtbarkeit, die mit der allgemeinen Wahrnehmung von Translatoren/Translatorinnen in der Gesellschaft zusammenhängt (vgl. 3.6.1, S. 93). Das ruft natürlich Venutis Aufsatz „Invisibility“ ins Gedächtnis, in dem er in Bezug auf Literaturübersetzer/-innen im angloamerikanischen Raum folgende Prämisse aufstellt: Der fremdsprachige Ausgangstext wird als ein bzw. das Original betrachtet und die Übersetzung ist bloß eine Kopie, gar eine Fälschung. Somit sind Übersetzer/-innen bemüht, durch möglichst unauffällige, transparente Übersetzungen die Illusion entstehen zu lassen, der/die Autor/-in des Ausgangstexts würde selbst in der Zielsprache schreiben (vgl. Venuti 1995/2004: 6 f.). Diese Art von Unsichtbarkeit bzw. Transparenz wird auch bei Untertiteln erwartet. Die Wahrnehmung der Untertitel als Störelemente wurde bereits weiter oben diskutiert (s. 5.5.1.4, S. 207). So viel sei hier mit Rosemary Arrojo festgehalten: Der Erfolg einer translatorischen Handlung wird „traditionell an ihrer Unsichtbarkeit gemessen“ (Arrojo 1997[a]: 169). Ähnlich verhält es sich auch bei audiovisuellen Übersetzungen, wobei die Skepsis und das Gefühl betrogen zu werden, wie bereits erwähnt, vielleicht sogar noch stärker bei Untertitelungen zum Tragen kommen: Hier wird das Translat und die Tatsache, dass ein Translationsprozess stattgefunden hat, im wahrsten Sinn des Wortes sichtbar, da ja die Übersetzung in Form von Untertitelzeilen dem Ausgangsmaterial hinzugefügt wird. Die Translation drängt sich hier auf der visuellen Ebene dem Publikum förmlich auf und löst ein Gefühl von Unbehagen aus. Dilek Dizdar dazu: „[Translation] is both an inevitable and an unwelcome guest. It is welcome as long as it is purely instrumental (meaning also transparent), but because it never is ‘purely’ instrumental/transparent [...], it is always suspicious.“ (Dilek 2014: 219).

5.5.3 Externe Faktoren

Nun sollen jene Faktoren aus dem professionellen Umfeld untersucht werden, die einen Einfluss auf die Tätigkeit von Untertitlern/-innen haben. Der Ausgangspunkt ist die Vorab-Hypothese, dass Untertitelung im Produktionsplan weder als Arbeitsschritt noch als Kostenfaktor vorgesehen ist. Und wenn eine Untertitelung in Auftrag gegeben wird, ist der Preis entscheidender als die zu erwartende Qualität, so die nächste Vorab-Hypothese. Die Hauptfragestellung hier lautete somit: Welche äußeren Faktoren haben einen Einfluss auf die translatorische Handlung der Untertitler/-innen?

5.5.3.1 Der Bedarf

Dafür, dass Untertitelung als ein eigener Arbeitsschritt im Produktionsplan eines Films vorgesehen und als ein integraler Bestandteil des Herstellungsprozesses betrachtet wird, muss zunächst das Bewusstsein für die Notwendigkeit einer Untertitelung geschaffen werden. Eine Möglichkeit da anzusetzen wäre im Rahmen der Ausbildung von angehenden Filmschaffenden, wie zum Beispiel an der Filmakademie in Wien. Dort ist das Thema Untertitelung dennoch weder explizit im Curriculum vorgesehen noch ist sie Teil der Lehre. Vielmehr wird Untertitelung als eine rein praktische Problemstellung vor allem in der Postproduktion behandelt (Walkensteiner-Preschl, Reisinger). Spätestens wenn Studierende ihre Filmarbeiten zu internationalen Filmwettbewerben oder Festivals schicken möchten, müssen sie sich mit der Problematik auseinandersetzen und eigenständig Lösungen finden. Unterstützung bekommen sie seitens der Lehrenden der Filmakademie, es fehlen aber eigens dafür vorgesehenen Ressourcen (Walkensteiner-Preschl).

Teil der Ausbildung an der Filmakademie ist die Realisierung eigener Filmprojekte durch die Studierenden. Mit diesen Arbeiten nehmen sie auch an internationalen Festivals und Wettbewerben wie dem CILECT[141] teil. Dafür

[141] Die Abkürzung steht für *Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision*. Diese Vereinigung der Filmhochschulen organisiert jährlich einen Wettbewerb für Filme von Studierenden der Filmhochschulen, die Mitglied bei CILECT sind. (http://www.cilect.org; Zugriff am 10.11.2014)

müssen die Filme der Studierenden ins Englische untertitelt werden. Die Filmakademie sieht kein eigenes Budget für die Untertitelung dieser Arbeiten vor, sodass die Studierenden die Untertitelung selbstständig „organisieren“ müssen. Claudia Walkensteiner-Preschl, Institutsleiterin der Filmakademie, merkt dazu an, dass für die Untertitelung meist auch wenig Zeit seitens der Studierenden eingeplant wird, sodass es „einen gewissen Pragmatismus“ gibt, „wodurch die Untertitelungen an sich nicht sehr subtil gemacht werden“ (Walkensteiner-Preschl, S. 279). Damit spielt sie auf die Qualität der Untertitelung an.

In der Praxis ist die Untertitelung in der Regel im Produktionsplan und in der Budgetierung von Anfang an vorgesehen. Die Erstellung von untertitelten Fassungen fällt dann in den Bereich der Postproduktion und wird von der jeweiligen Produktionsfirma koordiniert und organisiert (Hausner, Kranzelbinder, Kusturica). Auch in Fällen, in denen der ORF als Koproduzent beteiligt ist, tragen die Produktionsfirmen die Verantwortung und die Kosten für die Untertitelung. Ausgenommen sind Auftragsproduktionen, bei denen der ORF der hundertprozentige Rechteinhaber des Werkes ist und somit für die Untertitelung aufzukommen hat (Lintschinger). Als eine der Institutionen zur Förderung des österreichischen Films unterstützt das Österreichische Filminstitut (ÖFI) im Rahmen der Festivalförderung „als eine Begleitmaßnahme“ die Erstellung von untertitelten Fassungen, die meist in englischer Sprache sind (Teichmann). Wenn es um die Herausbringung von europäischen Filmen innerhalb der EU geht (also um einen Kinostart jenseits von Festivals), gibt es seitens des EU MEDIA Programms eine Verleihförderung, die unter anderem auch die Kosten für die Erstellung einer untertitelten Fassung in der jeweiligen Landessprache unterstützt[142] (Thim). Generell ist aber die Bereitstellung der englischen Untertitelung

[142] In diesem Zusammenhang ist auch der europäische Filmpreis Lux zu erwähnen, der seit 2007 vom Europäischen Parlament an filmische Werke verliehen wird, „die in besonderer Weise die Universalität der europäischen Werte, die kulturelle Vielfalt und den Prozess der europäischen Integration” veranschaulichen. Das Bemerkenswerte dabei ist, dass die Auszeichnung nicht mit einem Preisgeld verbunden ist, sondern mit einer Vertriebsförderung. Für die drei Filme, die es in die finale Runde um die Auszeichnung schaffen, übernimmt das Europäische Parlament die Kosten für die Untertitelung in alle 24 Sprachen der EU. Zusätzlich werden für den Gewinner die Erstellung der Gehörlosenuntertitelung und der Hörfilmfassung in der Originalsprache des Films finanziert. (vgl. http://www.luxprize.eu; Zugriff am 18.11.2014)

für die Teilnahme an A-Festivals[143] eine Mindestvoraussetzung, die von der jeweiligen Produktionsfirma bzw. dem Weltvertrieb erfüllt werden muss. Häufig wird von den Festivals zusätzlich eine Untertitelung in der jeweiligen Landessprache verlangt, z.B. französische Untertitel für Cannes, italienische für Venedig und spanische für San Sebastián (Dollhofer).

Die Untertitelung wird normalerweise im Laufe der Postproduktion in Auftrag gegeben, sobald der Schnitt und etwaige Sprachaufnahmen abgeschlossen sind. Wenn es sich um einen mehrsprachig gedrehten Film handelt oder der Film in einer Sprache gedreht wurde, der der/die Cutter/-in nicht mächtig ist, wird häufig auch vor dem Schnitt eine „Rohuntertitelung" angefertigt, damit das Rohmaterial für den/die Cutter/-in, der/die das Material weiter verarbeitet, sprachlich zugänglich ist (Kusturica, Willi, Hergić). Untertitelungen sind meist dann relevant, wenn Festivalteilnahmen bzw. die internationale Vermarktung für den jeweiligen Film infrage kommen[144] oder, in Ausnahmefällen, wenn es dem/der Regisseur/-in ein Anliegen ist:

> Der Elfriede-Ott-Film[145] war ja festivalmäßig nicht sehr präsent – Komödien haben es da generell schwerer. Aber es war mir [persönlich] wichtig, dass zumindest auf der DVD englische Untertitel dabei sind, damit man den Film auch international zeigen kann. (Prochaska, S. 295)

Auch für die Regisseurin und Produzentin Nina Kusturica ist eine untertitelte Fassung eine Chance für jeden österreichischen Film, außerhalb des deutschsprachigen Raumes ein Publikum zu finden. Es kann festgestellt werden, dass das Bewusstsein für die Notwendigkeit der Untertitel in allen Bereichen der Filmbranche gegeben und die Finanzierung im Grunde über Fördergelder gesichert ist. Die Voraussetzungen sind theoretisch zugunsten der Untertitelungspraxis, dennoch ist die Akzeptanz, wie bereits erörtert wurde, gering (vgl. 5.5.1.4, S. 207).

---

[143] A-Festivals sind beim internationalen Filmproduzentenverband FIAPF akkreditierte Festivals mit internationalem Wettbewerb. Dazu zählen *Berlinale, Cannes Festival International du Film, La Biennale di Venezia, Shanghai International Film Festival* etc. (vgl. http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp; Zugriff am 21.11.2014)

[144] So verhält es sich auch bei ORF-Produktionen. (Lintschinger)

[145] Gemeint ist die Komödie *Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott* (2010), die einer der erfolgreichsten österreichischen Filme an den Kinokassen war und etliche österreichische Filmpreise gewann.

Wie bereits ausgeführt, ist der erste Schritt für jeden österreichischen Film ins nicht-deutschsprachige Ausland eine (englische) Untertitelung, die von der jeweiligen Produktionsfirma zur Verfügung gestellt wird. Anders verhält es sich, wenn der Film in einem bestimmten Land ins Kino kommen soll. Dann ist die jeweilige Verleihfirma für die Bereitstellung der erforderlichen Sprachfassung des Films zuständig. So verhält es sich auch, wenn fremdsprachige Kinofilme nach Österreich gebracht werden: Hier wird zwischen Mainstream- und Arthouse-Filmen unterschieden, und je nachdem welcher Gruppe ein Film zugeordnet wird, kommt er entweder in der Original- bzw. synchronisierten Fassung oder im Original mit Untertiteln (OmU) in die Kinos (Thim, Englert). Sehr häufig wird die Lizenz für den gesamten deutschsprachigen Raum von deutschen Lizenzgebern/-innen gekauft. Die Filme werden dann für den deutschen Markt in Deutschland synchronisiert und bei Bedarf auch untertitelt. Wenn ein österreichischer Filmverleih einen Film über Deutschland für Österreich einkauft, sind die Synchron- und, falls vorhanden, OmU-Fassungen automatisch Teil des Vertrags. Bei Filmen mit voraussichtlich hohen Einspielergebnissen (sogenannte Blockbuster oder Mainstream-Filme) wird in der Regel auch in Österreich die Synchronfassung eingesetzt und bei Arthouse-Filmen[146] die OmU-Fassung (Thim, Englert). Bei englischsprachigen Blockbustern wird auch zusätzlich die Originalfassung in bestimmten Kinos (hauptsächlich in Wien) angeboten. Die Entscheidung, ob ein Film synchronisiert oder untertitelt wird, fällt bereits im Vorfeld:

> Die Entscheidung, ob Synchronisation gemacht wird, fällt für den gesamten deutschsprachigen Raum, und das passiert üblicherweise in Deutschland, wo der Markt ja noch viel größer ist. Nicht nur insgesamt, sondern auch beim Anteil der synchronisierten Filme in den Kinos. [...] Es ist sehr oft so, dass Filme, die ein bisschen in diesem Randbereich [zwischen Mainstream und Arthouse] sind, in Deutschland nur in der synchronisierten Fassung rauskommen und bei uns die synchronisierten und die untertitelten Versionen eingesetzt werden. (Englert, S. 353)

[146] Auch die Klassifizierung als Arthouse-Film basiert auf Prognosen über die Einnahmen:

> Es ist eine rein kalkulatorische Geschichte. Aber Arthouse können auch Filme sein, die 90.000 Besucher erreichen. [...] Das impliziert auch, wenn man von Arthouse-Blockbustern, wie ich sie nenne, spricht, dass es zu 99% klar ist, dass man hier einen deutschen Partner an der Hand hat, der dir die deutsche Synchronisation oder Untertitelung herstellt. (Thim, S. 348)

Wird aber die Lizenz für Österreich direkt im Herkunftsland des Films bzw. vom zuständigen Weltvertrieb erworben und der Film abgekoppelt vom deutschen Markt ohne eine deutsche Partnerfirma herausgebracht, muss seitens des österreichischen Lizenzinhabers/der Lizenzinhaberin eine Untertitelung in Auftrag gegeben werden. Grundsätzlich gilt aber: „Je kommerzieller der Film, umso essenzieller ist natürlich eine deutsche Synchronisation.“ (Thim, S. 346). Und da es in Österreich keine Synchronstudios gibt und die Kosten für eine Synchronfassung nur für den österreichischen Markt in keinem vertretbaren Verhältnis zu den Einnahmen durch den Film stehen, entsteht hier eine Abhängigkeit von Partnerfirmen in Deutschland, so der Verleihchef Andreas Thim.

5.5.3.2 Die Finanzierung

Wie bereits erwähnt, ist bei der internationalen Vermarktung eines Films die Produktionsfirma in der Regel dafür verantwortlich, die entsprechenden Mittel für die Herstellung der untertitelten Fassung des Films aufzustellen. Ein Großteil der Mittel für die Herstellung eines Films wird durch Förderungen sichergestellt. Diese Zuwendungen schließen auch die Ausgaben für die interlinguale (meist englische) sowie die intralinguale Gehörlosenuntertitelung mit ein. Somit ist bei österreichischen Produktionen die Untertitelung bereits im Produktionsplan vorgesehen, „aber nachdem man beim Dreh meist ein bisschen mehr ausgibt, als man ausgeben hätte sollen, wird es am Schluss eben enger“, so Andreas Prochaska, Regisseur und Drehbuchautor, auf die Frage, ob Untertitelungen im Budgetplan eines Films vorgesehen sind (Prochaska, S. 298).

In manchen Fällen haben Filmschaffende ein persönliches Interesse an der Qualität der Untertitelung und beteiligen sich aktiv an der Suche nach und der Auswahl der Übersetzer/-innen bzw. Untertitler/-innen und auch an der Gestaltung der Untertitel (Hausner, Prochaska, Kusturica, Willi). Die Regisseurin und Drehbuchautorin Jessica Hausner etwa berücksichtigt bei der Fertigstellung ihrer Filme durchaus auch die Wirkung der Untertitel auf den Erfolg ihrer Filme im Ausland: Wenn der Film aufgrund der Untertitel für das (Fach-)Publikum schlecht oder gar unzugänglich bleibt, erschwert dies den Verkauf des Films. Untertitel sind also nicht nur aus ästhetischer Sicht (sowohl visuell als auch in-

haltlich) eine heikle Angelegenheit, die mit sehr viel Sorgfalt behandelt werden sollten, sondern auch in kommerzieller Hinsicht ein wesentlicher Faktor. Auch für Regisseur Andreas Prochaska sind Untertitel „wie eine Visitenkarte“. Wobei hier den Produzenten/-innen zu wenig „Engagement im Detail“ vorgeworfen wird, denn

> das Einfache [ist] auch oft das Günstige und das Günstige oft das Relevante. [...] Untertitelung fällt dann unter „das lästige Übel, das man machen muss“ und wenn etwas lästig ist und teuer auch noch, dann ist es doppelt lästig. (Prochaska, S. 296)

Auch die Schnittmeisterin Monika Willi weist darauf hin, dass sorgfältig erstellte und an den jeweiligen Film angepasste Untertitel eine Kostenfrage sind, die wiederum zum Problem werden kann, denn „ganz hinten im Entstehungsprozess des Films ist das Geld immer schon ganz [knapp]“. (Willi, S. 344) Der Direktor des ÖFI, Roland Teichmann, ist ebenfalls der Meinung, dass Produktions- und Verleihfirmen wenig Wert auf die Qualität der Untertitel legen: „Die [Qualität] ist sicher sehr stark verbesserungsfähig. Das ist aber eine Zeit- und Kostenfrage.“ (Teichmann, S. 330) Die im Rahmen dieser Studie interviewten Produzentinnen (Kusturica, Kranzelbinder) vertreten eine andere Ansicht als die hier kritisierte Position. Die zentrale Rolle der Untertitelung bei der internationalen Vermarktung der Filme wird anerkannt und auch, dass es sich dabei um einen aufwändigen Prozess handelt, „der eben Geld kostet, vor allem, wenn man es gut machen möchte“ (Kusturica, S. 309).

5.5.3.3 Untertitel als Erfolgsfaktor?

Bei Untertitelungen wird der Kostenfaktor großgeschrieben (je geringer desto besser), gleichzeitig werden aber sehr hohe Ansprüche an die Qualität der Untertitelung gestellt. Trotz der unterschiedlichen Auffassung von Qualität sind sich die Interviewpartner/-innen alle darin einig, dass diesem Faktor bei der Untertitelung große Beachtung zukommen sollte. Folglich wird der Erfolg oder Misserfolg eines Films durchaus – wenn auch in unterschiedlichem Maße – mit der Qualität der Untertitelung in Verbindung gebracht. Anders verhält es sich natürlich bei Ausstrahlung von Filmen beim ORF, wo zum Hauptabend „unter Garantie [...] nichts Untertiteltes“ (Lintschinger, S. 324) gezeigt wird. Somit kann

hier kein Zusammenhang hergestellt werden. Wohingegen für den Communitysender Okto TV, der versucht, das Konzept des freien Zugangs und der Inklusion zu leben, allein das Vorhandensein von Untertiteln bereits als ein Erfolgsfaktor für die jeweilige Sendung gilt.

Auch im Kinobereich sieht Klaus Lintschinger, ORF-Redaktionsleiter für Fernsehfilm, den Zusammenhang nicht, zumal er der Meinung ist, dass das Publikum in der Regel nicht feststellen kann, ob die Untertitelung den in der ausgangssprachigen Fassung enthaltenen „Humor und Subtilitäten vermittelt oder nicht“: „Daher glaube ich, ist es ein ziemlich untergeordnetes Erfolgskriterium.“ (Lintschinger, S. 324). Verleihchef Andreas Thim stellt ebenfalls keinen Zusammenhang zwischen der Qualität der Untertitelung und dem Erfolg oder Misserfolg eines Films her:

> Da würde ich keinen Zusammenhang herstellen. Die Entscheidung des Publikums ist nach wie vor [für einen] Film und [wenn diese Entscheidung getroffen wird], weiß das Publikum ja noch nicht, ob der Film gut ist und ob die Untertitelung gut ist. Aber nichtsdestotrotz ist es wichtig, dass die Untertitelung gut ist. Das setzen wir schon voraus. Und dass der Film mit der Untertitelung das widerspiegelt, was der Film im Original ist. (Thim, S. 349)

Diesen Zusammenhang kann bzw. möchte Andreas Thim auch deshalb nicht herstellen, da es diesbezüglich kaum relevante Erhebungen gibt. Auch der Filmjournalist Dominik Kamalzadeh findet diesen Zusammenhang empirisch als schwer überprüfbar, obwohl er durchaus der Meinung ist, dass ein gewisser Einfluss vorhanden ist. In diesem Zusammenhang weist Monika Willi, Cutterin, ebenfalls auf die Notwendigkeit von quantitativ messbaren Daten hin, auch wenn sie einen völlig anderen Standpunkt vertritt:

> Wenn der Film schlecht untertitelt ist, ist der Film schlechter und kann nicht als das gesehen werden, was er ist, und das beeinträchtigt ihn. Ob ein erfolgreicher Film dadurch einen Misserfolg oder eine Bruchlandung erleidet, müsste man [überprüfen]. Ich weiß nicht, aber es beeinträchtigt natürlich ungemein. (Willi, S. 343)

Auch die PR-Fachfrau Michaela Englert und die Filmjournalistin Gabriele Flossmann sind der Meinung, dass genauso wie „eine schlechte Synchronisation sicher dazu beiträgt, ob ein Film gut ankommt“ (Englert, S. 354), die Qualität

der Untertitelung als ein Baustein von vielen einen Einfluss hat, auch wenn die Untertitelung vom Publikum nicht explizit als ein Qualitätsmerkmal wahrgenommen wird. Ähnlich subtil, aber dennoch gewichtig sieht auch die Crossing-Europe-Festivalleiterin Christine Dollhofer die Wirkung von Untertiteln auf die „internationale Karriere“ von Filmen. Denn Untertitel, die den Inhalt des Films schlecht oder gar nicht transportieren, können durchaus ein Hindernis für den Erfolg des Films sein, so Christine Dollhofer.

In diesem Zusammenhang nennt Claudia Walkensteiner-Preschl, Institutsleiterin der Filmakademie, als Beispiel internationale Filmfestivals, bei denen eine internationale Jury Filme bewertet und für die inhaltliche Ebene der filmischen Erzählung zum Teil auf die Untertitel angewiesen ist. Wenn dabei einiges nicht bzw. falsch verstanden wird, „kann es zum Nachteil für einen Film sein“ (Walkensteiner-Preschl, S. 280). Über dieselbe Erfahrung, jedoch aus der Perspektive der Fachjournalisten/-innen, berichtet Gabriele Flossmann: Bei Pressevorführungen im Rahmen von internationalen Filmfestivals haben Filmjournalisten/-innen oft ganz unterschiedliche Eindrücke von ein- und demselben Film und stellen sich die Frage, ob dies daran liegen könnte, dass sie jeweils eine andere Sprach- bzw. Untertitelfassung des Films wahrgenommen haben. (Manche sind z.B. der Ausgangssprache mächtig, andere haben den Film über die englische Untertitelung verfolgt und andere wiederum über die französische, um ein Beispiel aus Cannes zu erwähnen.) Abgesehen von der Qualität der Untertitel könne dies auch auf einen „kulturellen Auffassungsunterschied“ zurückzuführen sein, so Gabriele Flossmann (S. 359).

Die Produzentin und Regisseurin Nina Kusturica betrachtet gute Untertitel als Qualitätsmerkmal eines Films, das neben der künstlerischen Leistung und einer guten technischen Umsetzung bei Ton und Bild, einen Film auszeichnen und zu seinem internationalen Erfolg beitragen kann. Diesen Beitrag sieht Roland Teichmann „zu einem kleinen Prozentsatz“ gegeben:

> Also, ich glaube, Untertitel haben einen Einfluss, aber möglicherweise einen stärkeren Einfluss in Ausnahmefällen. Aber das heißt jetzt nicht, dass man an der Qualität der Untertitel sparen sollte. Das zeichnet die Qualität eines Films insgesamt aus, wenn auch die Untertitel qualitätvoll sind und nicht einfach nur ein Behelfsmittel. (Teichmann, S. 333)

Auch wenn das allgemeine Publikum (im Gegensatz zu einem Fachpublikum) vielleicht das positive bzw. negative Erlebnis bei einem Film nicht explizit „als ein Untertitelproblem identifizieren" würde, so sei die Wirkung auf jeden Fall gegeben, so Nina Kusturica (S. 317). Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vorstoß von Andreas Prochaska und Christine Dollhofer, Testscreenings[147] mit der Untertitelung durchzuführen, um herauszufinden, ob die Untertitelung den Inhalt entsprechend transportiert und wie die Reaktion des Publikums bei bestimmten Aspekten ist. Damit können Mängel und sonstige Probleme frühzeitig erkannt und behoben werden. Da aber ein derartiges Verfahren mit einem Zeit- und Kostenaufwand verbunden ist, kommt es im Bereich der Untertitelung nicht zum Einsatz, wie häufig das Thema der Qualitätssicherung hier ebenfalls aus Zeit- und Kostengründen eher nachlässig behandelt wird.

Gabriella Reisinger, Professorin für Bildtechnik und Kamera an der Filmakademie, ist davon überzeugt, dass „schlechte Untertitel den Zugang zum Film erschweren können", sodass die Zuschauer/-innen die Freude bzw. das Interesse am Film verlieren (Reisinger, S. 286). Jessica Hausner, die sich als Regisseurin sehr stark bei der Untertitelung ihrer eigenen Filme engagiert, betrachtet Untertitel sogar als „einen ganz wichtigen Schritt in der Fertigstellung eines Films" und sieht durchaus einen Zusammenhang zwischen dem Erfolg eines Films im Ausland und der Qualität der Untertitelung (Hausner, S. 291). Ihr Kollege Andreas Prochaska erachtet die Herstellung dieses Zusammenhanges zwar als eine spekulative Angelegenheit, solange keine Vergleichsmöglichkeiten vorliegen (d.h. denselben Film mit zwei unterschiedlichen Untertitelungen an einem Publikum zu testen), ist aber dennoch der Meinung, dass das Filmerlebnis „unter einer schlechten Übersetzung" leidet (Prochaska, S. 294).

[147] Im Fertigstellungsprozess eines Films werden manchmal mit noch nicht fertigen Fassungen des Films Probevorführungen mit einem Testpublikum durchgeführt, um etwaige Schwachstellen in der Dramaturgie der Handlung, im Aufbau der Charaktere oder im Schnitt herauszufinden. Das Feedback bei einem gut durchgeführten Testscreening kann ein wertvoller Beitrag für die Fertigstellung des Films sein.

Wie in diesem Unterapitel dargestellt werden konnte, besteht nicht nur Einigkeit über die Notwendigkeit der Untertitel, sondern auch eine sehr hohe Erwartungshaltung in Bezug auf die Qualität derselben.

5.5.3.4 Europas Mehrsprachigkeit – Fluch oder Segen?

Die externen Faktoren, die einen Einfluss auf das Praxisfeld der Untertitler/-innen haben, beschränken sich nicht nur auf den jeweiligen Arbeitsmarkt, in dem diese tätig sind. Wir leben in einer globalisierten Welt, mit all ihren Vor- und Nachteilen, und die politischen, ökonomischen sowie soziokulturellen Gegebenheiten haben sich stark verändert (vgl. dazu auch die Ausführungen zu globalisierten Medienlandschaften unter 4.4.1, S. 143). Für Untertitler/-innen als Teil der Filmbranche ist die Stellung des österreichischen Filmschaffens im europäischen Kontext von Bedeutung. Nachdem Österreich kein klassisches Untertitelungsland ist, konzentriert sich der Arbeitsmarkt für Untertitler/-innen hier sehr stark auf österreichische Filme, die ins (europäische) Ausland geschickt werden.

Die Auswirkungen von Europas Mehrsprachigkeit auf das Praxisfeld AVT wurden bereits weiter oben in dieser Arbeit diskutiert (s. 3.3, S. 75 und 3.5, S. 88) Bei der Frage, ob Europas Mehrsprachigkeit einen Vor- oder Nachteil für den österreichischen bzw. europäischen Film darstelle, gab es bei den Interviewpartnern/-innen grundsätzlich zwei Ansätze, je nachdem aus welcher Perspektive diese Frage beantwortet wurde: Aus ökonomischer und kommerzieller Sicht stellt die Mehrsprachigkeit Europas einen großen Nachteil für die Vermarktung und den Vertrieb von österreichischen Filmen dar, vor allem gegenüber englischsprachigen Filmen. Bezug nehmend auf den US-amerikanischen Markt, merkt die Produzentin Gabriele Kranzelbinder dazu an: „Gäbe es eine einheitliche europäische Sprache, dann hätte jeder Film aus jedem europäischen Land einen viel größeren Markt.“ (Kranzelbinder, S. 305). Auch die Kinobetreiberin und PR-Fachfrau Michaela Englert und der Verleiher Andreas Thim sehen Europas Mehrsprachigkeit als ein Hindernis für die Verbreitung des europäischen Films. Zusätzlich sei hier angemerkt: Das Europäische Parlament hat dieses Problem ebenfalls erkannt und 2007 einen Filmpreis eingeführt, mit

dem die Verbreitung von europäischen Filmen innerhalb der EU gefördert werden soll, indem die Finalisten in alle 24 EU-Sprachen untertitelt werden – auf Kosten des EU-Parlaments. Diese Maßnahme wird wie folgt erklärt:

> When Parliament created the LUX Prize, it decided to focus on distribution because it believes that this is "the Achilles heel of European cinema". Unlike the largely unified North American market, the film industry in European countries faces huge organizational and economic difficulties which are worsened by language barriers. (http://www.luxprize.eu/why-and-what; Zugriff am 22.11.2014)

Aus kreativer und kultureller Sicht hingegen wird die Sprachenvielfalt als ein großer Vorteil betrachtet. Da wird „Reichtum in der Vielfalt" (Walkensteiner-Preschl, S. 281) gesehen und die Möglichkeit, „die Diversität, die Europa ausmacht" (Kusturica, S. 318) zu erleben. Auch für Roland Teichmann, den Direktor des ÖFI, steht die Mehrsprachigkeit für die kulturelle Vielfalt in der Europäischen Union und ist eine wichtige Grundlage für die Manifestation nationaler Identitäten. Und europäische Filme, die in dieser Diversität entstehen, repräsentieren diese Vielfalt:

> Da ist natürlich Film als Kunst- und Kulturgattung massiv aufgefordert, diese Sprachen mit am Leben zu erhalten und Geschichten zu erzählen, die in diesen Regionen spielen. Und das kann auch nur in der jeweils dort wirklich gesprochenen Sprache gezeigt werden. (Teichmann, S. 335)

Ähnlich sieht es auch der ORF-Redaktionsleiter Klaus Lintschinger, der einerseits die kulturelle Vielfalt in der Sprache reflektiert sieht, aber andererseits die Mehrsprachigkeit dahingehend als Nachteil empfindet, als dass sie sich hinderlich auf die Kommunikation und die Verständigung in Europa auswirkt. So sieht auch der Filmjournalist Dominik Kamalzadeh Europas Mehrsprachigkeit, die sich in den unterschiedlichen Kino- bzw. Filmkulturen manifestiert, als einen Vorteil im kulturellen, aber einen Nachteil im ökonomischen Sinne. Seiner Meinung nach sind heute Filme kommerziell erfolgreich,

> die gewissermaßen eine gesichtslose, globalisierte Signatur haben, eine bestimmte Formelhaftigkeit aufgreifen, die sich bewährt hat. [...] Aber als Kritiker gesprochen ist natürlich die Vielheit und das Sprachengewirr und die unterschiedlichen Prägungen, die damit einhergehen, was total Schönes, weil daraus erst die unterschiedlichsten Filmformen mit entstehen. (Kamalzadeh, S. 368)

5.5.3.5 Digitalisierung – Fluch oder Segen?

Ein weiterer externer Faktor, der einen Einfluss auf die Entwicklungen im Praxisfeld Untertitelung hat, ist die Digitalisierung im weitesten Sinne (s. dazu auch Fußnoten 38, S. 74 und 70, S. 106 sowie Unterkapitel 3.3.1, S. 79). Die Implikationen der Digitalisierung für den Untertitelungsbereich waren ursprünglich als Frage am Rande geplant. Im Laufe der Gespräche verlagerte sich der Fokus auf die allgemeinen Implikationen für die Filmbranche und die Frage erwies sich als ein zum Teil zentrales Thema und weites Feld. In Zusammenhang mit der Kino- bzw. Filmbranche fasst die Festivalleitern Christine Dollhofer die Ausgangssituation pragmatisch und dennoch sehr treffend zusammen:

> Die Digitalisierung ist ja schon passiert – da braucht man gar nicht romantisch irgendetwas nachweinen. Man wird nach wie vor Filme auf Celluloid in Museen sehen können, wie im Filmmuseum oder im Filmarchiv und vielleicht ein paar Raritäten und historische Filme auf Festivals, aber aktuelle Produktionen sind schon alle digitalisiert und werden via DCP oder sonstige digitale Formate zur Verfügung gestellt. Auch die Kinos haben alle schon umgerüstet. Das ist abgeschlossen, auch europaweit. (Dollhofer, S. 375)

Aus filmwissenschaftlicher und filmhistorischer Sicht wird die Entwicklung häufig skeptisch betrachtet oder gar als negativ beurteilt (Walkensteiner-Preschl, Kranzelbinder, Schlagnitweit & Huber, Teichmann)[148]. Dennoch werden auch die Möglichkeiten und Vorteile der digitalen Technologie eingeräumt. Senad Hergić, Programmkoordinator bei Okto TV, empfindet die digitale Technologie als eine positive Entwicklung, umso mehr als Okto TV der erste österreichische Sender war, der von Anfang an das komplette Programm digital abgewickelt hat. Das Grundkonzept des Senders war auch nur dank der Möglichkeiten der digitalen Technologie umsetzbar (Hergić).

[148] Eine der weitreichenden Folgen der Digitalisierung in der Filmproduktion betrifft das Medium Film an sich, dessen Bezeichnung auf das Trägermaterial, den Celluloid-Filmstreifen, zurückgeht. Wenn nun filmische Werke digital auf digitalen Datenträgern gedreht und gespeichert werden, kann man nicht mehr von „Film“ sprechen, sondern von einem „digitalen Werk“, so Regina Schlagnitweit und Christoph Huber von der Programmabteilung des Österreichischen Filmmuseums. Darauf weist auch der Filmjournalist Dominik Kamalzadeh hin. In weiterer Folge und im Zuge der Digitalisierung der Kinos ist der Celluloidfilm gefährdet, zumal es auch immer weniger Orte geben wird, an denen diese Filme abgespielt werden können, so Christoph Huber. Das hat auch zur Folge, dass alte Filme, die „als Originalkunstwerk in Celluloidform“ existieren, nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form zugänglich gemacht werden können. Die Tendenz, historische Filme als digital restaurierte und teils auch überarbeitete Werke zu präsentieren, vergleicht Huber damit, in einem Museum digitale Projektionen oder Hologramme zu projizieren, statt die Gemälde selbst auszustellen. Regina Schlagnitweit und Christoph Huber sehen hier den Film in seiner Materialität nicht respektiert, sondern nur als Ware behandelt.

Als ein Vorteil im Kinobereich wird die Option hervorgehoben, mehrere Sprach- und Untertitelfassungen eines Films auf einem einzigen Datenträger, dem DCP, den Kinos zur Verfügung zu stellen, ohne dass dabei Mehrkosten entstehen (Reisinger, Kranzelbinder, Englert). Generell ist die Handhabung von Filmkopien, wie etwa Anschaffung, Transport, Terminierung etc., für Kinos und Filmfestivals wesentlich einfacher, kostengünstiger und zeitsparender geworden (Englert, Dollhofer). Andreas Thim sieht hier im Bereich des Filmverleihs sogar eine De-facto-Ersparnis an Kosten:

> Man hat eine Festplatte und da sind alle Fassungen drauf, also Deutsch, Englisch, englische Fassung mit deutschen Untertiteln usw. [...] So gesehen ist das in diesem Segment für die Herausbringung von Arthouse-Filmen eine sehr große Kostenersparnis im Vergleich zum analogen Zeitalter. Das schlägt sich nieder. Bei zehn Kopien OmU hätte man früher zusätzliche Kosten von 10.000 bis 12.000 Euro gehabt. Und da sind noch keine Transportkosten dabei. Diese Kosten sind jetzt auf Null. Das ist effektiv eine Ersparnis. (Thim, S. 350)

Die Möglichkeit der kostengünstigen Kopienherstellung und der verschiedenen Sprachoptionen bei DCPs verleitet zum Irrglauben, dass die Kosten für Untertitelung insgesamt geringer sind und „Filme schnell einmal verständlich gemacht werden können [und] dann einfach mehr Beweglichkeit ins Repertoire kommt oder kommen könnte“ (Kamalzadeh, S. 368). In der allgemeinen Wahrnehmung wird dabei übersehen, dass bei der Erstellung der Untertitelung als eine translatorische Handlung nach wie vor Menschen am Werk sind. Digitale Hilfsmittel können die Arbeit der Untertitler/-innen bis zu einem gewissen Grad erleichtern und dazu beitragen, eine höhere Produktivität zu erreichen. Aber nach dem heutigen Stand der Technologie können sie die menschliche Kreativität noch immer nicht zur Gänze ersetzen.

Für Nina Kusturica hat sich durch die digitale Technologie eine weitere Möglichkeit aufgetan: die potenziell bessere und weiter verbreitete Verfügbarkeit von digitalen Filmen. Dennoch sieht sie hier einen Mangel an konkreten Visionen und Ansätzen, diese Möglichkeiten zugunsten des österreichischen Films zu nutzen. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass es hier auf europäischer Ebene eine Initiative gibt, die digitale Technologie für die Förderung des unabhängigen Filmschaffens zu nutzen: Seit 2012 findet jährlich das euro-

päische Online-Filmfestival STREAMS statt. Es ist dies eine Initiative von Video-on-Demand-Plattformen aus acht Ländern mit dem Ziel, die Nutzung des Internets als Distributionskanal zu fördern, und stellt das erste europäische Festival dieser Art dar. Dieses Projekt wird unter anderem vom EU MEDIA Programm unterstützt (http://www.streamsfilmfestival.com; Zugriff am 20.11.2014).
Es wird zum Teil auch von einer größeren Auswahl an technischen Möglichkeiten, niedrigeren Herstellungskosten, schnellerer und unabhängigerer Abwicklung von Produktionsschritten und besserer (Bild-)Qualität für das gleiche Geld gesprochen, wobei aber eingeräumt wird, dass dies ein Trugschluss sei, denn die Kosten hätten sich bloß verlagert. Wenn digital gedreht wird, fallen zum Beispiel die Ausgaben für das teure Filmmaterial weg, dafür gibt es viel mehr Rohmaterial, das gesichtet, sortiert und geschnitten werden muss. Die Gesamtkosten für die Herstellung eines Films im professionellen Bereich haben sich also nicht reduziert, denn nach wie vor können/müssen gewisse Aufgaben nur von Menschen durchgeführt werden und darüber hinaus gelten strukturelle Verpflichtungen wie zum Beispiel Kollektivverträge. Aber auch die Bereitstellung der entsprechenden Ausrüstung für Tonaufnahmen, Licht und den Postproduktionsprozess ist mit Ausgaben verbunden (Kusturica, Lintschinger, Teichmann, Englert). Der offensichtlich einzige Bereich, in dem tatsächlich Kosten eingespart werden können, ist die Herstellung von Kopien bei der Herausbringung von Filmen (Thim). Auch die Kinobetreiberin und PR-Fachfrau Michaela Englert sieht hier „eine große finanzielle Erleichterung“ für Verleihfirmen und langfristig auch für Kinos (Englert, S. 356).

Als eine weitere Auswirkung der Digitalisierung wurde immer wieder die Flut neuer Filme erwähnt, die häufig unter dem Stichwort „Demokratisierung“[149] bis zu einem gewissen Grad idealisiert wird, denn die Quantität (der digitalen Bilder) sagt bekanntlich noch lange nichts über die Qualität derselben aus. Mit einer kleinen Digitalkamera zu drehen, das Material am Heimcomputer zu schneiden und im Do-it-yourself-Verfahren ein DCP zu rechnen, betrachtet die Schnittmeisterin Monika Willi als eine „große Freiheit“, die viele Möglichkeiten

[149] Es wird hier nicht auf die vielen, positiven Aspekte der Demokratisierung, die in anderen Bereichen durch digitale Technologien stattgefunden hat, eingegangen, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

eröffnet. Dennoch fügt sie hinzu: „Die Qualität wird dadurch aber nicht besser." (Willi, S. 345). Auch der Regisseur Andreas Prochaska ist der Ansicht, dass heute jede/r die Möglichkeit habe, einen eigenen Film zu machen, aber:

> Dass es trotzdem keine Welle von neuen, genialen Filmen gibt, weil jeder jetzt die Möglichkeit hat, einen Film zu machen, ist beruhigend. Weil es doch ein bisschen mehr braucht als eine digitale Kamera, um einen Film zu machen. (Prochaska, S. 300)

Als ein positives Beispiel für die Vorzüge der digitalen Technologie und die mit ihr einhergehenden Möglichkeiten sei hier der Film *Taxi* des iranischen Regisseurs Jafar Panahi genannt, der 2015 den großen Preis der Berlinale, den Goldenen Bären, gewann. Der unter anderem zu einem zwanzigjährigen Berufsverbot verurteilte Filmemacher nutzt mit seinem aktuellen Werk bereits zum dritten Mal seit seiner Verurteilung 2010 die Möglichkeiten der digitalen Technologie, um trotzdem Filme zu drehen und diese auch einem Publikum zugänglich zu machen. Dazu die Journalistin und Filmkritikerin Katja Nicodemus:

> Sicher ist: Durch die digitale Technik entstehen mehr Filme, aber nicht mehr gute Filme. Sicher ist auch, dass durch die Guerillamittel – kleine Kameras, Computerschnitt – mehr Regisseure Filme machen können, die aus politischen oder finanziellen Gründen sonst dazu nicht in der Lage wären. Die Kamera kann leichter zum Instrument des Widerstands, der Kritik werden, zum Ausdrucksmittel im Godardschen Sinn. (Nicodemus 2015: 40)

Dennoch ist das, was Monika Willi und Andreas Prochaska hier ansprechen, ein ernstzunehmendes Problem: Die Professionalität wird in vielen Bereichen der Filmproduktion untergraben. Eine ähnliche Entwicklung kann auch im Bereich der Untertitelung bzw. Translation im Allgemeinen beobachtet werden, in dem sich mit der digitalen Technologie völlig neue Möglichkeiten ergeben, die sich sowohl positiv auf die Arbeitsmöglichkeiten und -situationen auswirken können, aber auch negative Aspekte in sich tragen. Als positiv kann die einfachere, schnellere und unkomplizierte Abwicklung von Aufträgen angeführt werden. Recherchemöglichkeiten im Internet, der digitale Datentransfer für den Versand von Video- und Untertiteldateien sowie die Möglichkeit, eine Untertitelarbeitsstation an jedem, einigermaßen leistungsstarken Computer zu installieren, tragen dazu bei, dass Untertitler/-innen effektiv, zeitsparend und flexibel ihrer Arbeit nachgehen können. Andererseits können uns diese Vorteile auch zum Ver-

hängnis werden, denn Effizienz kann den Leistungsdruck steigern, zeitsparende Tools können zu unrealistischen Kostenvorstellungen seitens der Auftraggeber/-innen führen und die Flexibilität kann zu falschen Erwartungen in Bezug auf Verfügbarkeit und Abgabeterminen verleiten.

Auch aktuelle Entwicklungen wie *cloud-based translation tools,* Crowdsourcing und *Human-Machine Translation* (HTM) sollen zu höherer Produktivität, Zeit- und Kostenersparnis und mehr Flexibilität beitragen. Diese Entwicklung erfüllt auch

> eine wichtige gesellschaftliche Rolle. Abgesehen vom *fun factor*, vermittelt die Arbeit an einer gemeinsamen Sache in der Gruppe ein Solidaritätsgefühl und die Zufriedenheit, einen Beitrag zur Unterstützung einer guten Sache oder ganz allgemein der globalen Gemeinschaft geleistet zu haben. (Cooke 2015)

Umstritten ist aber, wer in den Genuss der ökonomischen Vorteile kommt bzw. auf wessen Kosten Ziele wie höhere Produktivität erreicht werden. So umstritten diese Entwicklungen auch sein mögen, dürfen sie dennoch aus professioneller Sicht nicht primär als Gefahr betrachtet werden. Bei aller gebührenden Skepsis und einer gesunden kritischen Haltung ist es trotzdem sinnvoll, diese Entwicklungen genau und aus der Nähe zu beobachten und daran teilzunehmen, um in der Lage zu sein, etwas zu bewirken, und um zu vermeiden, den Anschluss zu verlieren und überrumpelt zu werden.

5.5.3.6 Zusammenfassung

Die in diesem Unterkapitel diskutierten externen Faktoren, die das Praxisfeld der Untertitler/-innen beeinflussen, sind neben den oben ausführlich diskutierten Implikationen der Digitalisierung und der Mehrsprachigkeit Europas auch die Einstellung der Filmbranche gegenüber Untertitelung. Während die Mehrsprachigkeit Europas in ökonomischer und kommerzieller Hinsicht als ein eindeutiger Nachteil für den nationalen Film betrachtet wird, stellt sie aus rein pragmatischer Sicht einen großen Vorteil für die Translations- und Untertitelungsbranche dar. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Auch die kulturellen und kreativen Vorzüge dieser Diversität müssen hier nicht gesondert hervorgehoben werden.

In Zusammenhang mit der Einstellung der Filmbranche gegenüber Untertiteln hat sich die Vorab-Hypothese, dass Untertitelung im Produktionsplan weder als Arbeitsschritt noch als Kostenfaktor vorgesehen ist, zwar als falsch erwiesen, dennoch wird Untertitelung nicht unbedingt als ein Arbeitsprozess betrachtet, der zum Herstellungsprozess eines Films dazu gehört. Vielmehr werden Untertitel als äußere Faktoren, gar als Störelemente, als ein notwendiges Übel betrachtet, die dem Film hinzugefügt werden müssen (s. auch 5.5.2, S. 210). Diese Wahrnehmung der Untertitelung als ein Problem ist auch insofern interessant, als dass die Voraussetzungen das Gegenteil erwarten lassen: Es ist das Bewusstsein da, dass die Untertitelung für eine internationale Vermarktung jedes Films erforderlich ist. Gute Untertitel werden sogar als Qualitätsmerkmal eines Films insgesamt erachtet, die neben der künstlerischen Leistung und einer guten technischen Umsetzung bei Ton und Bild, einen Film zum Erfolg führen können. Und die Kosten für die Erstellung der Untertitelung können sogar zum Teil über Förderungen finanziert werden.

Interessant ist ebenfalls, dass trotz dieser Voraussetzungen die Vorab-Hypothese, dass der Preis entscheidender sei als die zu erwartende Qualität, sich bewahrheitet hat. Paradox ist hier auch, dass obwohl der Kostenfaktor bei der Untertitelung eine entscheidende Rolle spielt, hinsichtlich Qualität sehr hohe Ansprüche an die Untertitelung gestellt werden. Diese Ansprüche gehen zum Teil auf subjektive Vorlieben oder Empfindungen zurück und müssen auf ihre

Allgemeingültigkeit überprüft werden. Dennoch gilt als Prämisse höchste Qualität, die bei niedrigem Preis in sehr kurzer Zeit geliefert werden soll. Darüber hinaus wird bei einer Übersetzung „die vollständige Bewahrung der Ausgangsbedeutung ohne Änderung und Verlust“ (Arrojo 1997[a]: 167) erwartet, sodass ein Scheitern bereits vorprogrammiert ist. Dieses Paradoxon kann unter anderem auch auf die vage Vorstellung von diesem Berufsbild zurückgeführt werden und darauf, dass die Untertitelungspraxis nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen wird.

5.5.4 Weitere Aspekte

Im Rahmen der Interviews kamen auch weitere Themen zur Sprache, die für den Kontext dieser Arbeit relevant, aber in den Hauptfragestellungen der Studie nicht integriert waren. Im Folgenden werden einige dieser Punkte aufgegriffen und in Kürze behandelt.

5.5.4.1 Untertitler/-innen als Filmteammitglied

Einer der besonders interessanten, von den Interviewpartner/-innen angesprochenen Aspekte betrifft die Einbindung der Untertitler/-innen in den Prozess des Filmschnitts. Die diesem Vorschlag zugrunde liegenden Überlegungen sind recht unterschiedlich: Untertitler/-innen sollen einen besseren Einblick in die Charakterisierung der Figuren bekommen (Walkensteiner-Preschl, Kusturica) oder Cutter/-innen bei Verständnisproblemen unterstützen, wenn der Film z.B. in einer für den/die Cutter/-in fremden Sprache gedreht wurde (Willi). Einen ähnlichen Ansatz haben auch Gabriella Reisinger, Professorin für Bildtechnik und Kamera an der Filmakademie, und Nina Kusturica, Regisseurin und Produzentin, wenn sie vorschlagen, dass Produktion und Regie bereits in der Vorbereitungs- und Herstellungsphase die Untertitel mitberücksichtigen bzw. Untertitler/-innen miteinbeziehen sollten, um zu vermeiden, dass Untertitel später ein translatorisches oder auch ästhetisches Problem darstellen. Nina Kusturica vergleicht das mit dem Bewusstsein, dass bei Außenaufnahmen mit schlechter Tonqualität eine Nachsynchronisation notwendig sein wird. „Das verändert ja

auch den Stil des Films“, so Nina Kusturica weiter (S. 310). In ihrer Tätigkeit als Cutterin praktiziert Monika Willi diesen Ansatz zum Teil aus der Notwendigkeit heraus, einen sprachlichen Zugang zu ihrem Rohmaterial zu finden. Auch sonst zieht sie es vor, die Untertitelung zunehmend in die Schnittarbeit einfließen zu lassen, damit sie „Dinge verhindern kann, über die man sich später ärgern würde“ (Willi, S. 339). Dieser Schritt wäre auch aus der Sicht der Untertitler/-innen wünschenswert, denn damit würden Untertitel als ein integraler Bestandteil des Films anerkannt werden. Dies hätte zur Folge, dass ein größeres gegenseitiges Verständnis zwischen Filmschaffenden und Untertitlern/-innen für die jeweilige Tätigkeit/Funktion entstehen würde. Dies wiederum vereinfacht die Kommunikation im Arbeitsprozess und kann unter Umständen zur Steigerung der Qualität der Untertitel beitragen, wodurch auf allen Seiten eine größere Zufriedenheit gegeben wäre.

5.5.4.2 (Die englische) Sprache im Film

Ein weiteres Thema, das in unterschiedlichen Zusammenhängen aufkam, war die englische Sprache als *Lingua franca*. Bei internationalen Filmwettbewerben und Festivals ist es üblich, dass alle Filme „aus pragmatischen Gründen“ englisch untertitelt werden (Walkensteiner-Preschl, S. 278). Das Österreichische Filmmuseum etwa erachtet es nicht als zwingend erforderlich, englischsprachige Filme für das Wiener Publikum ins Deutsche untertiteln zu lassen:

> [D]as lernt man in Österreich in der Schule und erfahrungsgemäß verstehen es die meisten Leute. Es gibt immer ältere Generationen, die sagen, es ist schon gut, wenn sie eine deutsch untertitelte Kopie haben. Aber es ist rein finanziell für uns nicht leistbar. Und wir finden auch, dass man nicht auf alles eingehen kann. Es ist hier ein Grundstandard, dass Deutsch und Englisch verstanden werden. (Schlagnitweit, S. 385)

Des Weiteren wird immer wieder darauf hingewiesen, dass englischsprachige (vor allem US-amerikanische) Produktionen aufgrund der englischen Sprache international einen Startvorteil genießen (Hausner, Prochaska, Thim, Flossmann). Gleichzeitig wird aber auch die Selbstverständlichkeit kritisiert, mit der verschiedene Variationen, Färbungen und Dialekte der englischen Sprache in englischsprachigen Filmen eingesetzt und nicht untertitelt werden, ohne dass

darüber nachgedacht wird, wie zugänglich diese für ein internationales Publikum sind (Kranzelbinder). Der ORF-Redaktionsleiter Klaus Lintschinger stellt sogar die Prognose auf, „dass wir ein, zwei Verkehrssprachen haben [werden], die jeder versteht. Und hoffentlich werden wir die National- und Regionalsprachen nicht verlieren." (Lintschinger, S. 328). Aus seiner Sicht wird sich Englisch als diese gemeinsame Sprache durchsetzen, da sie bereits weitverbreitet ist und „die Massenkultur natürlich eine englischsprachige Kultur ist. Das kann man drehen und wenden, wie man will. Das ist so." (Lintschinger, S. 328). Eine der Auswirkungen dieser Entwicklung für die Untertitel- bzw. Translationsbranche wäre, dass nur mehr Translatoren/Translatorinnen gefragt sein werden, die Englisch in ihrer Sprachkombination haben. Dieser Trend ist bereits festzustellen: Bei Filmen in sogenannten „exotischen Sprachen" wird meist eine Untertitelung ins Englische erstellt, ein Template- oder Masterfile, von dem ausgehend dann die Untertitelfassungen für alle anderen Sprachen produziert werden – eine Relais-Untertitelung sozusagen (s. dazu auch Nornes' in dieser Arbeit zitierte Kritik unter 3.6.2, S. 100). Natürlich ist nicht anzunehmen, dass für alle erdenklichen Sprachkombinationen jederzeit qualifizierte Translatoren/Translatorinnen auffindbar sind, aber häufig wird nicht einmal der Versuch unternommen, eine solche Person ausfindig zu machen. Der Vormarsch der englischen Sprache als *Lingua franca* wurde weiter oben in Zusammenhang mit dem Praxisfeld AVT angesprochen (vgl. 3.3, S. 75).

Das Thema der Sprache im Film im Allgemeinen ist natürlich auch in Zusammenhang mit Untertitelung immer wieder relevant. Für den Regisseur und Drehbuchautor Andreas Prochaska ist die regionale und dialektale Färbung der Sprache ein wesentlicher Bestandteil seiner Filme, wodurch die Filme ihren eigenen Charakter entwickeln und an Authentizität gewinnen. Ähnlich sieht auch Dominik Kamalzadeh die Sprache als einen wichtigen Bezugspunkt für einen Film:

> Das Bild hat, theoretisch gedacht, immer eine Verbindung zur vorfilmischen Realität. Das Bild der Blume hat eine Beziehung zur Blume, die davor bestanden hat, und so hat die Sprache sozusagen eine Beziehung zu dem geografischen, kulturellen Raum, in dem sie sich manifestiert. (Kamalzadeh, S. 367)

Die Sprache ist „Teil des Gesamtkonzepts“ (Prochaska, S. 297), um den Plot auch örtlich zu verankern. Diese Ebene kann in der Untertitelung in dieser subtilen Form kaum wiedergegeben werden, was wiederum zur Folge hat, dass der Film für das fremdsprachige Publikum einen völlig anderen Charakter annimmt. In Zusammenhang mit österreichischen Dialekten im Film kommt auch häufig die intralinguale Untertitelung zum Einsatz. Denn, so die Produzentin Gabriele Kranzelbinder, es gehe hier um die Überlegung, ob dem Publikum im gesamten deutschsprachigen Raum zugetraut bzw. zugemutet werden dürfe, einen bestimmten regionalen Dialekt zu verstehen. Dennoch herrscht in Österreich eine gewisse Skepsis gegenüber dieser Strategie, die sogar so weit geht, dass durch die intralinguale Untertitelung „eine Diskriminierung“ der Menschen befürchtet wird, die den im Film untertitelten Dialekt sprechen, in dem Sinne, dass der Dialekt wie eine Fremdsprache behandelt wird (Kranzelbinder, S. 303).

5.5.4.3 Förderungen & Patronage

Eines der anderen Themen, das weiter oben bereits behandelt und hier noch einmal aufgegriffen werden soll, ist André Lefeveres Konzept der Patronage (vgl. 3.2.2, S. 70). Wie bereits besprochen, fußt die Existenz der österreichischen Filmbranche auf einem Fördersystem, das sich aus Fördereinrichtungen auf Länder-, Bundes- und EU-Ebene zusammensetzt (s. 4.7, S. 162). Nach Lefeveres Konzept der Kontrollmechanismen in Kultursystemen haben wir es hier mit einer Form der Patronage zu tun. Einerseits sind Förderungen und Subventionen absolut willkommene Instrumente zur Förderung und zum Erhalt von Filmkulturen. Ohne diese Instrumente würde der kommerzielle Druck des Markts kleinere Filmindustrien, wie z.B. die österreichische, zerstören. Roland Teichmann, der neben der Leitung des ÖFI auch die Vertretung Österreichs bei EURIMAGES[150] ist, erklärt das Konzept der europäischen Filmförderung[151] wie folgt:

[150] EURIMAGES ist das Förderprogramm des Europarats für die audiovisuelle Industrie, das in der EU produzierte Spiel-, Dokumentations- und Animationsfilme finanziell unterstützt (vgl. http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp; Zugriff am 30.11.2014).

[151] Interessant anzumerken ist auch, dass die rechtliche Zulässigkeit von Filmförderungen, sowohl auf der EU- als auch auf nationaler Ebene innerhalb der EU, auf der Sprachenvielfalt fußt. Dazu Roland Teichmann:

> Filmförderung ist immer ein Eingriff in den Wettbewerb. Was wir tun, ist staatliches Geld in einen Bereich zu investieren, der dem Wettbewerb unterliegt und der aus EU-rechtlichen Gründen ja nicht beeinflusst werden darf. Mit Ausnahmen... Also diese *exception culturelle*, wie es so schön heißt. Weil Film aus EU-rechtlicher Sicht Kultur ist, dürfen wir staatliche Mittel überhaupt einsetzen, um den Markt dadurch zu verzerren. Sonst würde es ja nur Filme geben, die der Markt herausfinanziert. Förderung ist immer auch ein Eingriff in den Markt. (Teichmann, S. 334)

Dieser Eingriff in den Markt findet auch auf nationaler Ebene statt. Fördersysteme können aber auch eine gewisse Abhängigkeit schaffen, die sich auf die künstlerische Arbeit auswirken kann. Dieser Ansatz lässt sich im Kontext der österreichischen Filmbranche nur bedingt bestätigen. Die Förderstellen lehnen jegliche Einmischung in bzw. Einflussnahme auf die Realisierung der von ihnen geförderten Projekte ab:

> [D]as ÖFI ist kein Filmstudio und auch kein verkappter Filmproduzent, auch kein Finanzierungspartner, also keine Bank – sondern eine klassische Förderstelle. Wir entscheiden „nur" auf Basis der eingereichten Projekte Ja oder Nein. Das ist die einzige, echt harte Entscheidung, die wir treffen. Dann ist es Sache des Produzenten und der Projektbeteiligten, daraus das Beste zu machen, um das, was uns vorgelegt wurde, umzusetzen. Wir mischen uns in keinster Weise inhaltlich ein. (Teichmann, S. 332)

Die Frage, ob eine Einflussnahme seitens der Förderstellen stattfindet, wird auch von Filmschaffenden und Produktionsfirmen im Allgemeinen verneint (Hausner, Kranzelbinder, Kusturica). Dennoch werden manchmal bereits in der Einreichungsphase für eine Herstellungsförderung „Ratschläge" oder „Vorschläge" etwa zur Verbesserung der Vermarktungschancen eines Films unterbreitet. Bei mehrsprachigen Filmen etwa wird von einem zu hohen Anteil an untertitelten Szenen abgeraten, da befürchtet wird, dass dies die Chance des Films, ein größeres Publikum zu erreichen, schmälern würde (Kusturica, S. 313).

> Die [Förderung] ist legitimiert durch die Kultur und die definiert sich ganz wesentlich vor allem auch in der Förderintensität, also wie viel wir quasi in diesen Wettbewerb eingreifen dürfen, durch die Sprache. [...] Das ist eine ganz banale, juristische Frage der rechtlichen Zulässigkeit von Filmförderungen. Und die definiert sich ganz stark über die Sprache. [...] Ohne Förderung gibt es keinen europäischen Film. Wenn Filmförderung unzulässig wäre, wenn wir alle eine Sprache sprechen würden, gäbe es definitiv keinen ungarischen Film, zum Beispiel. (Teichmann, S. 334)

Auch wenn seitens der Förderstellen aktiv keine Einflussnahme betrieben wird, besteht dennoch eine Abhängigkeit, denn die Finanzierung der meisten Filmprojekte steht und fällt mit den Förderungen. Es gibt aber auch Situationen, in denen Filmschaffende einen kreativen Zugang finden, mit der Abhängigkeit von nationalen oder europäischen Förderungen umzugehen.

Über die Möglichkeit einen Film durch unterschiedliche Regionalförderungen zu finanzieren, sagt Regisseur Andreas Prochaska:

> Dann fährt das Filmteam eben nach Nordrhein-Westfalen und baut dort in einem Studio ein Badezimmer, weil man in Nordrhein-Westfalen deswegen eine Förderung bekommt. Das hat aber nichts mit den Orten selbst zu tun, sondern ist ein reiner Förderungstourismus. Ich finde, wenn man weiß, dass es diese verschiedenen Töpfe gibt, wenn man schon wie die Bienen von einer Blüte zur nächsten fliegen muss, wäre es spannender das auch inhaltlich mitzudenken und sozusagen ein Roadmovie zu machen. Also nicht nur das Geld in diesen Orten abzuholen, sondern die Orte bewusst in die Geschichte zu integrieren. (Prochaska, S. 297)

Diese Überlegungen, die kein Einzelfall sind, bestätigen die Existenz der Kontroll- oder eher Einflussmechanismen, die es in den verschiedenen Kultursystemen gibt und die dafür entscheidend sind, was zu welchem Zeitpunkt von wem produziert und in welcher Form bzw. mit welcher Reichweite der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

5.5.4.4 Digitalisierung

Abschließend soll hier noch einmal auf die Aussagen der Interviewpartner/-innen in Zusammenhang mit Digitalisierung als ein allgemeines Phänomen, das auch die Film- und Kinobranche völlig verändert hat, Bezug genommen werden. Eine der Folgen der Digitalisierung sind die offenbar unbegrenzten Möglichkeiten der Verbreitung von Filmen oder filmischem Material:

> Auf der anderen Seite haben wir das Internet, das ohne die Digitalisierung von Filmen nicht die Möglichkeit hätte, die Filme zu verbreiten, was ein Teil unserer mittlerweile ausufernden Gratiskultur geworden ist, nach dem Motto, alles, was im Netz ist, gehört allen. (Prochaska, S. 300)

Die vom Regisseur und Drehbuchautor Andreas Prochaska erwähnte „Gratiskultur“ steht für den Irrglauben, dass durch die digitale Technologie alles weniger kostet oder gar gratis zu haben ist.

Die Möglichkeiten, die das Internet für die Verbreitung von Filmen bietet, kommen für die Regisseurin und Drehbuchautorin Jessica Hausner einer Revolution gleich, die viele neue Alternativen zum herkömmlichen Kino bietet, wie etwa das Video-on-Demand-System. Für sie besteht ein großer Vorteil darin, „dass ich mir aussuchen kann, was ich wann anschaue, dass ich gar keine Lust mehr habe, mich davon abhängig zu machen, was gerade im Kino läuft. Das kommt mir fast schon unsinnig vor“ (Hausner, S. 292). Das VoD-System, kombiniert mit hochauflösenden TV-Bildschirmen und Datenträgern, überzeugt auch den ORF-Redaktionsleiter Klaus Lintschinger. Einen leichteren Zugang zu einem internationalen Publikum über das Internet macht auch die Produzentin Gabriele Kranzelbinder als einen der Vorteile der Digitalisierung aus. Genau darin sieht aber die Kinobetreiberin Michaela Englert die Gefahr für Kinos als Spielstätte von Filmen: Je besser die Qualität der digitalen Projektion im privaten Bereich und je leichter der Zugang zu Filmen über Online-Dienste und Plattformen, desto größer der „Erklärungsnotstand, was man sozusagen als Zusatzerlebnis für die Kinobesucher anzubieten hat“ (Englert, S. 356).

Auch in Hinblick auf die Archivierung von Filmwerken erweist sich die digitale Technologie als problematisch: Auf Filmmaterial archivierte Werke sind bei sachgerechter Handhabung sehr lange haltbar und können bei Bedarf restauriert werden, wohingegen fehlerhafte digitale Daten nicht mehr rekonstruiert werden können (Prochaska, Flossmann, Schlagnitweit & Huber). Damit stellt sich auch die Frage, was mit dem filmischen Erbe unserer Zeit geschehen wird (Prochaska, Dollhofer). Um es mit Andreas Prochaskas Worten zu sagen, ist die Digitalisierung eine „janusgesichtige Angelegenheit oder wie das Messer, mit dem man das Brot schmieren oder auch jemanden erstechen kann“ (Prochaska, S. 300).

Theorie war und ist der Schlüssel zur Praxis.
Und Praxis der Prüfstein der Theorie.
(Kaiser-Cooke 2003: 9)

6 Conclusio & Ausblick

Am Anfang dieser Arbeit standen Interesse, Neugier und ein Anliegen. Das Interesse rührte aus der eigenen beruflichen Praxis der Autorin der vorliegenden Arbeit her. Als eine Übersetzerin, Untertitlerin und Universitätslektorin für interlinguale Untertitelung, die das eigene Berufsfeld äußerst spannend, höchst komplex, anspruchsvoll, abwechslungsreich und intellektuell erfüllend empfindet, war es naheliegend, sich auch wissenschaftlich mit dem eigenen Berufsfeld auseinanderzusetzen, um die theoretischen Grundlagen dieser Praxis zu erforschen und durch kritische Reflexion in einem größeren Kontext zu betrachten. Umso mehr so, als dass die ernüchternde und zum Teil frustrierende Erfahrung mit der diffusen und manchmal von geringer Wertschätzung begleiteten öffentlichen Wahrnehmung dieses Berufsbilds, das Bedürfnis entstehen ließ, diesen Umstand nicht als gegeben hinzunehmen und in eine unter Kollegen/-innen häufig beobachtete Resignation zu verfallen. All diese Umstände ließen aus Interesse Neugier entstehen, deren wissenschaftliche Befriedigung in der Formulierung eines Anliegens mündete. In der Überzeugung, dass es ohnehin nicht möglich ist, sich als denkender und bewusst agierender Mensch absolut neutral und objektiv mit einer Sache auseinanderzusetzen, ist diese Arbeit unter Einhaltung ethischer Aspekte wissenschaftlicher Forschung entstanden. Die Subjektivität zieht bereits mit der Wahl des Untersuchungsgegenstands, den Fragestellungen, der gewählten Methodik und der Zielsetzung in die wissenschaftliche Arbeit ein. In Anlehnung an die Cultural Studies wurde hier bewusst eine Perspektive an der Schnittstelle von Disziplinen sowie Kultur, Wissenschaft und Politik gewählt.

Das Interesse gilt der AVT, die heute zu einem der dynamischsten Bereiche der Translation zählt. Wir haben es hier zunehmend mit mehrsprachigen Inhalten in unterschiedlichen Formaten zu tun, die über verschiedene Medien für ein heterogenes Publikum mit sehr unterschiedlichen Bedürfnissen und Erwartungen aufbereitet werden. Das stellt Translatoren/Translatorinnen bzw. Untertitler/-innen vor besondere, zum Teil ausschließlich für dieses Feld charakteristische Herausforderungen und verlangt äußerste Kreativität, Offenheit und Lernbereitschaft von ihnen ab. Das Berufsprofil der heutigen Untertitler/-innen umfasst translatorische Expertise, filmspezifische Kompetenzen wie Kenntnisse über Filmdramaturgie, Filmschnitt und den Aufbau des Filmdialogs sowie Projektmanagement, Zeitmanagement, Qualitätskontrolle, Kommunikation mit Klienten/-Klientinnen (einschließlich Verhandlungsführung und Beratung) und anderen, im Produktionsprozess involvierten Experten/-innen sowie Handhabung von verschiedenen Film-/Video- und (UT-)Dateiformaten. Darüber hinaus sind Eigenschaften wie Flexibilität, Belastbarkeit, Kreativität, Zuverlässigkeit, Genauigkeit und Multitaskingfähigkeit von Vorteil.

Die Neugier ließ in weiterer Folge die Frage entstehen, wie dieses Berufsfeld in einen Kontext gebracht werden kann und wie das Berufsbild von seiner Umwelt wahrgenommen wird. Zunächst ist es naheliegend, die Situation im Bereich der Ausbildung für Untertitler/-innen in Österreich zu beleuchten und dazu soll als Beispiel das Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien genannt sein, an dem es zwischen dem Wintersemester 2005/06 und 2014/15 insgesamt fünf Lehrveranstaltungen im Mastercurriculum zum Thema Film- und Medienübersetzen gab/gibt. Davon befass(t)en sich zwei Übungen mit jeweils inter- und intralingualer Untertitelung, die sprachübergreifend abgehalten wurden. Allerdings findet zur Zeit der Entstehung dieser Arbeit eine Reform des Masterstudiums am Zentrum für Translationswissenschaft statt, deren Ausgang und Auswirkung auf die AVT-Lehrveranstaltungen zur Zeit der Fertigstellung dieser Arbeit (März 2015) noch offen standen. Laut einem Zwischenbericht, der im Rahmen einer Vollversammlung des Zentrums für Translationswissenschaft am 22.10.2014 von Univ.-Prof. Dr. Gerhard Budin, dem stellvertretenden Zentrumsleiter, präsentiert wurde, wird der Reformprozess vor-

aussichtlich im Frühjahr 2015 abgeschlossen sein, sodass das neue Masterprogramm mit dem Wintersemester 2015/2016 in Kraft treten kann. Es sei hier dennoch festgehalten, dass diesem Zwischenbericht zufolge, ein Mastercurriculum für Translation mit vier Schwerpunkten vorgesehen ist: Fachübersetzen und Sprachindustrie, Literatur/Medien/Kunst, Konferenzdolmetschen und Kommunaldolmetschen. Demnach wird die AVT, die unter dem Begriff „Medien" subsumiert wurde, eher dem kreativen und künstlerischen Bereich zugeordnet. Dabei wird offenbar von einer sehr reduzierenden und vereinfachenden Vorstellung von AVT ausgegangen und außer Acht gelassen, dass es sich bei AVT um ein äußerst breitgefächertes Feld handelt, das weitaus mehr umfasst als kreative Werke, wie im Rahmen dieser Arbeit aufgezeigt wurde (auch wenn der zentrale Gegenstand der Untersuchung hier die interlinguale Untertitelung von narrativen Filmen war). AVT deckt Bereiche des Fachübersetzens ab, hat Überschneidungen mit dem Dolmetschen und gilt mittlerweile international als ein eigenständiger Bereich der Sprachindustrie. Derartige Kategorisierungen, wie sie im Rahmen des neuen Mastercurriculums stattfinden sollen, sind äußerst problematisch, da sie der Komplexität dieses Felds nicht gerecht werden und im internationalen Vergleich den aktuellen Entwicklungen zuwiderlaufen. Es wird hier Arrojo zugestimmt, dass bei der Translation/AVT ein Zusammenhang zwischen ihrer Randstellung in der universitären Lehre und der geringen gesellschaftlichen Anerkennung des Berufs und damit einhergehend einer schlechten Bezahlung existiert (vgl. Arrojo 1997[a]: 176). Diese Randstellung lässt sich noch ausgeprägter bei AVT/Untertitelung in Österreich feststellen.

Somit ist es nicht weiter verwunderlich, dass AVT im Allgemeinen und Untertitelung im Speziellen kaum als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen wird, die von einer entsprechend qualifizierten Person als Beruf ausgeübt werden kann. Hinzu kommt, dass Translation nach dem österreichischen Gewerberecht ein ungeschützter Beruf ist und dadurch aus Sicht der Gesellschaft mit einem geringen Grad an Professionalisierung in Verbindung gebracht wird. Dies, gekoppelt mit der allgemeinen Skepsis gegenüber Translation als eine intermediäre Handlung, die verfälschende, bestenfalls unzulängliche Ergebnisse hervorbringt, verstärkt die Empfindung,

Übersetzung/Untertitelung sei ein notwendiges Übel, wofür auch noch Geld ausgegeben werden muss. Dies wiederum führt zu der Ansicht, dass dieses notwendige Übel, das ohnehin keine Experten-/Expertinnenhandlung ist, keine allzu hohen Kosten verursachen kann/darf. Um also die Ausgaben in diesem Bereich so gering wie möglich zu halten, werden oft gering bis unqualifizierte Personen mit Übersetzungen/Untertitelungen beauftragt.[152] Das Paradoxe dabei ist aber, dass trotz alledem die beste Qualität beim Translat vorausgesetzt wird. Eine schlecht bezahlte, nicht entsprechend qualifizierte Person kann aber nicht die entsprechende Qualität liefern. Die schlechte Qualität des Translats bestätigt wiederum die bestehenden Vorurteile und die allgemeine Skepsis gegenüber Translationen. Und damit haben wir das Paradebeispiel eines Teufelskreises, dem Translatoren/Translatorinnen bzw. Untertitler/-innen scheinbar nicht entkommen können.

In Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Untertitelung innerhalb der österreichischen Filmbranche kann festgehalten werden, dass Untertitelung weitgehend nicht als Teil des Films und somit auch nicht als ein Teilprozess der Filmproduktion betrachtet wird. Filmschaffende erachten Untertitel als ein notwendiges Übel, das die ästhetische Bildkomposition ihrer Filme beeinträchtigt und die elaborierten Dialoge manchmal nur unbefriedigend wiedergibt. Dazu sei hier der Regisseur und Drehbuchautor Andreas Prochaska zitiert, der diese Haltung zusammenfassend wie folgt darstellt:

> Natürlich wünscht sich jeder Filmschaffende, dass sein Film auf der ganzen Welt läuft, aber es gibt vorher so viel anderes zu tun, dass das [die Untertitelung] immer nach hinten geschoben wird. Zumindest in meiner Erfahrung ist es so, dass es irgendwann ein lästiges Übel ist, womit man sich dann auseinandersetzen muss. (Prochaska, S.)

Die Wahrnehmung von Untertitel aus der Sicht der Filmschaffenden als ein lästiges Übel ist in gewisser Hinsicht nachvollziehbar: Auf der visuellen Ebene des Films sind Untertitel in ihrer herkömmlichen Erscheinungsform (s. 5.5.1.4,

[152] Es soll hier am Rande betont werden, dass im Allgemeinen „qualifiziert“ nicht per se ein Garant für Qualität ist. Im Rahmen dieser Arbeit wird aber mit der Qualitfikation eine entsprechende, einschlägige Ausbildung und/oder die Fähigkeit zur kritischen Reflexion über die eigene Tätigkeit im professionellen Kontext, vorausgesetzt.

S. 207) durchaus ein ästhetisches Problem. Während Aspekte wie Spotting und Rhythmus in gegenseitiger Absprache zwischen Filmschaffenden und Untertitlern/-innen optimiert werden können, liegen andere Faktoren (Schriftfarbe und -größe, Schriftart sowie die Art und Weise, wie die UT ein- bzw. ausgeblendet werden, etc.) eher im rein technischen Bereich und Änderungen im Sinne einer Verbesserung können im Zuge der DCP-Erstellung bzw. DVD-Authoring umgesetzt werden. Da dies aber mit zusätzlichen Kosten verbunden ist, liegt die Entscheidung bei den jeweiligen Auftraggebern/-innen und Untertitler/-innen können ihnen dabei beratend zur Seite stehen. Etwas anders verhält es sich auf der sprachlichen Ebene. Hier gilt es die medienspezifischen Einschränkungen, die sich direkt und indirekt auf das Translat, sprich auf die einzelnen UT, auswirken, anzuerkennen und die UT in diesem Lichte zu berurteilen. Wichtig ist hier in Zustimmung mit Michèle Cooke, dass Translatoren/Translatorinnen bzw. im vorliegenden Fall, Untertitler/-innen es schaffen, durch zielgerichtete und erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit die eigene Kompetenz und Glaubwürdigkeit zu vermitteln und so Vertrauen aufzubauen (Cooke 2015).

Zu guter Letzt bestand das Anliegen, mit der vorliegenden Arbeit einen Beitrag zur besseren Sichtbarkeit und Anerkennung des Berufsbildes der Untertitler/-innen (in Österreich) zu leisten. Durch die im dekonstruktivistischen Denken verankerte Perspektive dieser Arbeit, die sich auch in der zielkultur-/zieltextorientierten Auffassung der translatorischen Handlung und den Ansätzen der Cultural Studies widerspiegelt, wird das Konzept der einzig gültigen Wahrheit des Originals infrage gestellt. Demnach ist nicht nur die Präsenz der Translatoren/Translatorinnen in allen Phasen des Kommunikationsprozesses der Bedeutungs(re)konstruktion anzuerkennen, sondern auch die Tatsache, dass sie den zielsprachigen Text und dessen Rezeption beeinflussen, egal wie unsichtbar sie sind oder um wie viel Transparenz sie bemüht sind. In diesem Zusammenhang ist das Bewusstsein für die eigene Rolle mit der Anerkennung und dem Streben nach eigener Sichtbarkeit in dieser Rolle verbunden. Das wird in Zustimmung mit Rosemary Arrojo als Aufgabe einer Lehre betrachtet,

> die den Schüler instand setzen [muss], Verantwortung für sein zukünftiges Translat zu übernehmen, dessen **Autor** er unweigerlich wird. Das bedeutet jedoch nicht, dass er frei sei, beim Übersetzen des Texts des Anderen zu schreiben, was ihm beliebt. Im Gegenteil, Verantwortung für Entscheidungen über Bedeutungen und Translationslösungen übernehmen heißt auch, die Unmöglichkeit einer „Freiheit-von" anzuerkennen. Verantwortung für die Translation [...] übernehmen heißt, dass es keine wirklich „freie" Bedeutung und Lösung gibt, denn diese entstehen immer nur innerhalb der Beziehungen und Machtgefüge, an denen der Translator aktiv und übertragend teilhat. (Arrojo 1997[a]: 176, Hervorhebung i. O.)

Das Bewusstsein für die sinnstiftende Natur der eigenen Praxis in einem komplexen Machtgefüge geht einher mit der Einsicht der Selbstverantwortung, sich um die Sichtbarkeit der eigenen Arbeit (sowohl als Experten-/Expertinnenhandlung als auch als Werk) zu bemühen. Das Eingebundensein in einem komplexen Machtgefüge bedeutet, dass Untertiteln als eine Experten-/Expertinnenhandlung stets im Kontext einer Industrie und bestimmter Marktgesetze gesehen werden sollte. Dies bedeutet wiederum, dass die Tätigkeit der Untertitler/-innen im Rahmen der Populärkultur im professionellen Kontext der Medien- und Filmbranche stattfindet und Einfluss auf die Entstehungs-, Distributions- und Rezeptionskontexte von Medienprodukten bzw. -texten hat, während sie gleichzeitig von diesen Kontexten beeinflusst wird. Somit ist es sowohl aus wissenschaftlich-theoretischer Sicht als auch in Hinblick auf die Praxis erforderlich, die Strategien der Industrie und die Gesetze des Markts zu verstehen, um die Aktivitäten, Prozesse und Produkte der Medienkultur besser begreifen, analysieren und bearbeiten zu können.

Dabei geht es aber nicht darum, bei der universitären Ausbildung von Fachexperten/-expertinnen eine rein marktorientierte Strategie zu verfolgen (was an sich kein verwerfliches Ziel ist), sondern um eine multiperspektivisch und interdisziplinär angelegte, theoriegeleitete Lehre, um auch die Weiterentwicklung und Pflege der Wissenschaft zu gewährleisten, ohne die Praxis aus dem Blickfeld zu verlieren. In ihrem Buch zur Synthese von Theorie, Praxis und Lehre stellt Michèle Kaiser-Cooke das Postulat auf, dass diese drei Bereiche „nicht einzeln und von einander isoliert" betrachtet und untersucht werden sollen (Kaiser-Cooke 2003: 9). Eine Ausbildung, die in beide Richtungen (Praxis und Forschung) offen ist, gibt den zukünftigen Translatoren/Translatorinnen

bzw. Untertitlern/-innen die nötige theoretische Basis für analytisches Denken und (kritische) Selbstreflexion, wodurch sie die Gesetze des Markts erkennen und sich im Kontext des Markts positionieren können. Sie sollen mit dem nötigen Rüstzeug ausgestattet werden, um den sozioökonomischen und ideologischen Kontext des Markts zu erkennen und folglich sich ihres eigenen Wirkungspotenzials in diesem Gefüge gewahr zu werden: Arbeitswelten und die Gesetze des Markts sind dynamisch und von ständigen Veränderungen und Verschiebungen geprägt. Auch Translatoren/Translatorinnen sind Teil dieser Dynamik und können die Gesetze des Markts selbst mitbestimmen und beeinflussen.

Diesem Grundgedanken folgend, wurde im Rahmen dieser Arbeit versucht, zunächst eine solide theoretische Basis im Kontext der Translationswissenschaft für Untertitelung als eine Experten-/Expertinnenhandlung im Sinne von Holz-Mänttäri (1984) aufzubauen, bevor es im Detail um die Kontextualisierung von Untertitelung im Rahmen der audiovisuellen Translation ging. Die dieser Arbeit zugrunde liegende Bemühung war es, an der Schnittstelle von Disziplinen anzusetzen und die zentrale Bedeutung zu unterstreichen, die eine theoriebasierte Reflexion für die translatorische Praxis hat. Dabei wurde die Relevanz des funktionalen Ansatzes der Translationswissenschaft im Kontext der audiovisuellen Translation und die Möglichkeit der Fortführung dieses Ansatzes unter dekonstruktivistischen Prämissen anhand von einigen Konzepten der Cultural Studies hervorgehoben. Dazu wurde der medienanalytische Ansatz der Cultural Studies zu Hilfe genommen, um das Fundament zu schaffen für die Analyse der äußeren Bedingungen des Markts.

Schließlich diente eine empirische, qualitative Studie der Überprüfung, aber auch der Verknüpfung der aufgestellten Hypothesen und sich ergebenden Fragestellungen. Dabei wird mit Arrojo hier die Ansicht vertreten, dass es für angehende Translatoren/Translatorinnen von zentraler Bedeutung ist, sich mit dem historischen, sozio-kulturellen, politischen und ökonomischen Kontext ihres Berufes auseinanderzusetzen, die dadurch bestimmten Bedingungen, unter denen der Beruf ausgeübt wird, zu erkennen und „nach Wegen [zu] suchen, diese Bedingungen zu verbessern oder radikal zu verändern“ (vgl. Arrojo 1997[a]: 177).

Wissenschaftliche Forschung hat einen prozesshaften Charakter, der uns ähnlich einer Abenteuerreise einen „infinite path“ entlangführt. Auf dieser Reise können wir den Dingen auf den Grund gehen, ihre Komplexität erkennen, bestaunen und erforschen. Wenn wir uns auf dieses Abenteuer einlassen, können wir uns am Ende mit dem Gefühl zufriedengeben, der Fragestellung ein Stück nähergekommen zu sein, in dem Bewusstsein, dass es keine endgültige Lösung oder absolute Wahrheit gibt (vgl. Vindich & Bensman (1968) zitiert nach Peshkin 1993: 28). In diesem Sinne soll diese Arbeit mit einigen neuen Fragestellungen schließen, auf die die Autorin im Laufe dieser Reise gestoßen ist und die nun den Ausgangspunkt für weitere Abenteuerreisen darstellen könnten.

Ein in Zusammenhang mit der Translation unerschöpflich erscheinendes Thema ist die (Un-)Sichtbarkeit – ein Thema, das sich auch im Verlauf dieser Arbeit immer stärker herauskristallisierte. Hier könnte im Anschluss an Lawrence Venuti, Rosemary Arrojo und Abé Mark Nornes die Problematik anhand von speziell auf AVT bzw. Untertitelung zutreffende Fragestellungen untersucht werden. In diesem Kontext könnte zum Beispiel der in der Forschung sowie in der Praxis immer lauter werdende Ruf nach kreativen Untertiteln erforscht und die (technischen) Grenzen und Möglichkeiten unter Berücksichtigung der Perspektive der Medien- und Filmindustrie könnten analysiert werden. In Zusammenhang mit dem Thema der technischen bzw. technologischen Grenzen und Möglichkeiten ist natürlich die digitale Entwicklung ebenfalls ein relevantes Feld, das aus verschiedenen Perspektiven heraus beleuchtet werden kann, wie etwa die aktuellen Entwicklungen im Bereich der maschinellen Übersetzung, *cloud-based translation tools* und Crowdsourcing. Aus der ideologischen und postkolonialen Sicht ist die immer wieder in Verbindung mit digitaler Technologie erwähnte Demokratisierung ein äußerst brisanter Themenbereich für Fragestellungen im Kontext der AVT. Auch die Globalisierung hat großen Einfluss auf den Bereich der AVT. Sie stellt zwar kein neues Phänomen dar, dennoch verändern und verlagern sich ihre Implikationen mit technologischen, soziokulturellen und politischen Entwicklungen. Das Thema der Globalisierung ist stark mit einem weiteren, ebenfalls nicht neuen, aber dennoch höchst aktuellen Thema verwoben: der englischen Sprache als *Lingua franca*

und ihrem Einfluss auf die Entwicklung von AVT im Kontext nationaler Filmindustrien. Diese und ähnliche Fragestellungen können auf der Makroebene im Rahmen von explorativen, empirischen Studien zu einem tieferen Verständnis und einer stärkeren Reflexion sowie einer besseren Sichtbarkeit und höheren gesellschaftlichen Akzeptanz und Anerkennung des Berufsfelds beitragen.

All ends with beginnings...

(aus “Get Lucky”
von Daft Punk & Pharrell Williams, 2013)

7 Bibliografie

7.1 Bücher

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.). 2001[4]. *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Althoff, Gustavo & Leal, Alice & Snell-Hornby, Mary. 2011. „Interview with Mary Snell-Hornby". In: *Scientia Traductionis*, No. 9, 365-388

Andres, Dörte. 2009. „Dolmetscher in fiktionalen Werken – von Verirrung, Verwirrung und Verführung". In: Bäcker, Iris (Hg.). 2009. *Germanistisches Jahrbuch Russland – Das Wort.* 11-24

Ang, Ien. 1996. *Living Room Wars – Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. London/New York: Routledge.

Ang, Ien. 1999. „Kultur und Kommunikation. Auf dem Weg zu einer ethnographischen Kritik des Medienkonsums im transnationalen Mediensystem". Übersetzt von: Kreuzner, Gabriele & Suppelt, Bettina & Haupt, Michael. In: Bromley et al. (Hgg.). 1999, 317-340

Arrojo, Rosemary. 1997[a]. „Dekonstruktion, Psychoanalyse und Translationslehre". Übersetzt von: Hans J. Vermeer. In: Wolf (Hg.). 1997, 165-179

Arrojo, Rosemary. 1997[b]. „Die Endfassung der Übersetzung und die Sichtbarkeit des Übersetzers". Übersetzt von: Helga Ahrens. In: Wolf (Hg.). 1997, 117-132

Barthes, Roland. 1964/2012. *Mythen des Alltags*. Übersetzt von: Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland. 1983. *Elemente der Semiologie*. Übersetzt von: Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland. 1988. *Das semiologische Abenteuer*. Übersetzt von: Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Béhar, Henri. 2004. „Cultural Ventriloquism". In: Egoyan & Balfour (Hgg.). 2004, 79-86

Benecke, Bernd. 2014. *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*. Berlin: Lit Verlag.

Bertram, Georg W. 2002. *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*. München: Wilhelm Fink.

Bordwell, David & Thompson, Kristin. 1997[5]. *Film Art – An Introduction*. New York: McGraw Hill.

Bromley, Roger. 1999. „Cultural Studies gestern und heute“. In: Bromely et al. (Hgg.). 1999, 9-24

Bromley, Roger & Göttlich, Udo & Winter Carsten (Hgg.). 1999. *Cultural Studies – Grundlagentexte zur Einführung*. Übersetzt von: Kreuzner, Gabriele & Suppelt, Bettina & Haupt, Michael. Lüneburg: zu Klampen.

Brons, Kathleen. 2012. „Dialekt als Synchronisationsproblem am Beispiel des französischen Spielfilms Bienvenue chez les Ch'tis“. In: Panier, Anne & Brons, Kathleen & Wisniewski, Annika & Weißbach, Marleen. 2012. *Filmübersetzung – Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Brüsemeister, Thomas. 2008[2]. *Qualitative Forschung – Ein Überblick*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie – Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Verlag von Gustav Fischer.

Carey, James W. 1988/1992. *Communication as Culture – Essays on Media and Society*. New York: Routledge.

Cattrysse, Patrick. 1998. „Translation in the New Media Age: Implications for Research and Training“. In: Gambier, Yves (Hg.) 1998. *Translating for the Media – Papers from the International Conference LANGUAGES & THE MEDIA, Berlin, November 22-23, 1996*. University of Turku, 7-12

Cattrysse, Patrick. 2001. „Multimedia & Translation: Methodological Considerations“. In: Gambier & Gottlieb (Hgg.). 2001, 1-12

Chaume, Frederic. 2004. „Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation“. In: Gambier (Hg.). 2004, 12-24

Cooke, Michèle. 2015. „Berufsziel Translation: Zurück in die Zukunft“. In: Kaindl, Klaus & Kadrić, Mira (Hgg.) (in Druck): *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen: Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder*. Tübingen/Basel: Francke (UTB).

Delabastita, Dirk. 1989. „Translation and Mass Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics”. In: *Babel*, Vol. 35, Nos. 1-4/1989, 193-21853

Delabastita, Dirk. 1990. „Translation and the Mass Media“. In: Bassnett, Susan & Lefevere, André (Hgg.). 1990. *Translation, History and Culture*. London/New York: Pinter Publishers, 97-109

Deleuze, Gilles. 1992. *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Übersetzt von: Eva Brückner-Pfaffenberger & Donald Watts Tuckwiller. Berlin: Merve Verlag.

Derrida, Jacques. 1968. „Die différance“. Übersetzt von: Eva Pfaffenberger-Brückner. In: Derrida, Jacques. 2004. *Die différance – Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 110-149

Derrida, Jacques. 1972/2004. *Positions*. Übersetzt von: Alan Bass. London: Continuum.

Díaz Cintas, Jorge. 2004[a]. „Subtitling: The Long Journey to Academic Acknowledgement”. In: http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php; Zugriff am 22.04.2014

Díaz Cintas, Jorge. 2004[b]. „In Search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation”. In: Orero (Hg.). 2004, 21-34

Díaz Cintas, Jorge & Orero, Pilar. 2003. „Postgraduate Courses in Audiovisual Translation”. In: Gambier (Hg.). 2003[a], 371-388

Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester/New York: St. Jerome.

Díaz Cintas, Jorge & Orero, Pilar & Remael, Aline (Hgg.). 2007. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/New York: Rodopi.

Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hgg.). 2009. *Audiovisual Translation – Language Transfer on Screen*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.

Díaz Cintas, Jorge & Matamala, Anna & Neves, Josélia (Hgg.). 2010. *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Amsterdam/New York: Rodopi.

Dizdar, Dilek. 1999. „Skopostheorie“. In: Snell-Hornby et al. (Hgg.). 1999[2], 105-107

Dizdar, Dilek. 2006. *Translation: Um- und Irrwege*. Berlin: Frank & Timme.

Dizdar, Dilek. 2012. „Dekonstruktive Rahmenüberlegungen“. In: Ahrens, Barbara & Hansen-Schirra, Silvia & Krein-Kühle, Monika & Schreiber, Michael & Wienen, Ursula (Hgg.). 2012. *Translationswissenschaftliches Kolloquium II. Beiträge zur Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft (Köln/Germersheim)*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 137-166

Dizdar, Dilek. 2014. „Instrumental Thinking in Translation Studies“. In: Boyden, Michael (Hg.). 2014. *Twenty Years EST: Same Place, Different Times*. Special Issue of Target 26:2. John Benjamins. 206-223

du Gay, Paul & Hall, Stuart & Janes, Linda & Mackay, Hugh & Negus, Keith (Hgg.). 1997. *Doing Cultural Studies – The Story of the Sony Walkman*. London: Sage in association with The Open University.

Eco, Umberto. 2006. *Quasi dasselbe mit anderen Worten – Über das Übersetzen*. Übersetzt von: Burkhart Kroeber. München/Wien: Carl Hanser Verlag.

Egoyan, Atom & Balfour, Ian (Hgg.). 2004. *Subtitles – On the Foreignness of Film*. Massachusetts Institute of Technology & Alphabet City Media.

Even-Zohar, Itamar. 1978/2000. „The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem“. In: Venuti (Hg.). 2000, 192-197

Fietz, Lothar. 1998[3]. *Strukturalismus – Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr.

Fiske, John. 1989/2004. *Reading the Popular*. London/New York: Routledge.

Fiske, John. 1993. *Power Plays – Power Works*. London/New York: Verso.

Foerster, Anna. 2010. „Towards a Creative Approach in Subtitling: A Case Study“. In: Díaz Cintas & Matamala & Neves (Hgg.). 2010, 81-99

Foucault, Michel. 1970/2013. *Die Ordnung des Diskurses*. Übersetzt von: Walter Seitter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Frost, Chatherine. 2004. „Getting the Yes: People, Practices and the Paradox of Multicultural Democracy“. In: Laycock (Hg.). 2004, 48-64

Gambier, Yves (Hg.). 2003[a]. *Screen Translation – Special Issue: The Translator – Studies in Intercultural Communication*, Vol. 9, No. 2. Manchester: St. Jerome Publishing.

Gambier, Yves. 2003[b]. „Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception”. In: Gambier (Hg.). 2003[a], 171-189

Gambier, Yves (Hg.). 2004. *Traduction Audiovisuelle – Audiovisual Translation*. Meta, Vol. 49, No. 1. Montréal: Les Presses de l’Universtié de Montréal.

Gambier, Yves. 2005. *Is audiovisual translation the future of translation studies?*. Rede anlässlich der Konferenz: *Between Text and Image – Updating Research in Screen Translation*. Forlí, 27.-29.Oktober 2005. Unveröffentlichtes Manuskript. Übersetzt von: Peter Mead.

Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik. 2000. „Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges“. In: Gambier & Gottlieb (Hgg.). 2001, viii-xx

Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hgg.). 2001. *(Multi)Media Translation – Concepts, Practices, and Research.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Goodenough, Ward H. 1964. „Cultural Anthropology and Linguistics“. In: Hymes, Dell (Hg.). 1964. *Language in Culture and Society*. New York: Harper & Row, 36-39

Göhring, Heinz. 1980. „Deutsch als Fremdsprache und interkulturelle Kommunikation“. In: Wierlacher, Alois (Hg.). 1980. *Fremdsprache Deutsch: Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie 1*. München: Fink, 70-90

Göpferich, Susanne. 1999. „Text, Textsorte, Texttyp“. In: Snell-Hornby et al. (Hgg.). 1999[2], 61-64

Göttlich, Udo. 2008[4]. „Kultureller Materialismus und Cultural Studies: Aspekte der Kultur- und Medientheorie von Raymond Williams“. In: Hepp, Andreas & Winter, Rainer. (Hgg.). 2008[4]. *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 93-107

Göttlich, Udo & Winter, Carsten. 1999. „Wessen Cultural Studies? Zur Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum“. In: Bromley et al. (Hgg.). 1999, 25-39

Göttlich, Udo & Mikos, Lothar & Winter, Rainer (Hgg.). 2001. *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies – Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*. Bielefeld: transcript.

Gottlieb, Henrik. 1992. “Subtitling – A New University Discipline. Training, Talent, and Experience”. In: Dollerup, Cay & Loddegaard, Anne (Hgg.). 1992. *Teaching Translation and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 161-170

Gottlieb, Henrik. 2004. „Language-political Implications of Subtitling”. In: Orero (Hg.). 2004, 83-100

Griesel, Yvonne. 2007. *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlin: Frank & Timme.

Grossberg, Lawrence. 1997. *Bringing It All Back Home – Essays on Cultural Studies*. Durham: Duke University Press.

Grossberg, Lawrence. 2014. „Rage Against the Dying of a Light: Stuart Hall (1932-2014)“. http://www.truth-out.org/opinion/item/21895-rage-against-the-dying-of-a-light-stuart-hall-1932-2014; Zugriff am 11.09.2014

Grossberg, Lawrence & Wartella, Ellen & Whitney, D. Charles & Wise, J. Macgregor. 2006[2]. *Media Making – Mass Media in a Popular Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Hadler, Simon. 2014. „Der atomare Overthrill". http://orf.at/stories/2229652/2229653/; Zugriff am 16.05.2014

Hall, Stuart. 1977. „Culture, the Media and the 'Ideological Effect'". In: Curran, James & Gurevitch, Michael & Woollacott, Janet (Hgg.). 1977. *Mass Communication and Society*. London: Edward Arnold Publishers in association with The Open University Press, 315-347

Hall, Stuart. 1980[a]. „Cultural Studies: Two Paradigms". In: *Media, Culture, Society*. Vol. 2, No. 1, January 1980. London: Sage Publications, 57-72

Hall, Stuart. 1980[b]. „Encoding/decoding". In: Hall et al. (Hgg.). 1980/2006, 128-138

Hall, Stuart. 1996. „The Problem of Ideology: Marxism without Guarantees". In: Morley, David & Chen, Kuan-Hsing (Hgg.). 1996. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London/New York: Routledge, 25-46

Hall, Stuart (Hg.). 1997/2003. *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.

Hall, Stuart & Hobson, Dorothy & Lowe, Andrew & Willis, Paul (Hgg.). 1980/2006. *Culture, Media, Language – Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Oxon/New York: Routledge in association with the Centre for Contemporary Cultural Studies – University of Birmingham.

Hamann, Götz & Pham, Khuê & Wefing, Heinrich. 2014. „Die Vereinigten Staaten von Google". In: *Die Zeit*, Nr. 33 von 07.08.2014, 11-13

Hayward, Susan. 2003[2]. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.

Hecken, Thomas. 2007. *Theorien der Populärkultur – Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript.

Hepp, Andreas. 1999. *Cultural Studies und Medienanalyse – Eine Einführung*. WV Studium Sozialwissenschaft: Band 184. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Hepp, Andreas. 2001. „Medienkultur als ‚Nationalkultur' im Wandel: Cultural Studies und die Perspektive einer transkulturellen Medienforschung im deutschsprachigen Raum". In: Göttlich et al. (Hgg.). 2001, 243-282

Hoggart, Richard. 1957. *The Uses of Literacy*. London: Chatto & Windus.

Holz-Mänttäri, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln – Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Holz-Mänttäri, Justa. 1993. „Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht“. In: Holz-Mänttäri & Nord (Hgg.). 1993, 301-320

Holz-Mänttäri, Justa. 1994^{2}. „Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile“. In: Snell-Hornby (Hg.). 1994^{2}, 348-374

Holz-Mänttäri, Justa & Nord, Christiane (Hgg.). 1993. *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto.

Horak, Roman. 2002. *Die Praxis der Cultural Studies*. Wien: Löcker.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. 1944/2008. *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Huberman, A. Michael & Miles, Matthew B. & Saldaña, Johnny. 2014^{3}. *Qualitative Data Analysis. A Methods Sourcebook*. Thousand Oaks: Sage.

Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media – A Handbook of an Art.* Stockholm: Jan Ivarsson & TransEdit HB.

Ivarsson, Jan & Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.

Ives, Peter. 2004. „Language, Representation and Suprastate Democracy: Questions Facing the European Union“. In: Laycock (Hg.). 2004, 23-47

Kadrić, Mira & Kaindl, Klaus & Pöchhacker, Franz (Hgg.). 2000. *Translationswissenschaft – Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60. Geburtstag*. Wien: Stauffenburg.

Kaindl, Klaus. 2004. *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog – Am Beispiel der Comicübersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.

Kaindl, Klaus & Kurz, Ingrid (Hgg.). 2008. *Helfer, Verräter, Gaukler? Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien/Berlin: Lit Verlag.

Kaiser-Cooke, Michèle. 2000. „Theory in Practice: Translation as Transdisciplinary Action“. In: Kadrić et al. (Hgg.) 2000, 67-80

Kaiser-Cooke, Michèle. 2001. „Sehen und gesehen werden. Sichtbar bleiben im transkulturellen Kontext“. In: Messner, Sabine & Wolf, Michaela (Hgg.). 2001. *Übersetzung aus aller Frauen Länder – Beiträge zu Theorie und Praxis weiblicher Realität in der Translation*. Graz: Leykam, 153-159

Kaiser-Cooke, Michèle. 2003. *Translation, Evolution und Cyberspace. Eine Synthese von Theorie, Praxis und Lehre*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Kaiser-Cooke, Michèle. 2004. *The Missing Link – Evolution, Reality and the Translation Paradigm*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Kein, Wolfram. 2013. *Die politischen Ideen von Antonio Gramsci*. Berlin: SAV.

Koloszar-Koo, Claudia. 2011. *Literaturtransfer im Medium Film: Die filmische Aufarbeitung Shakespearescher Dramen und die Problematik ihrer Synchronisation*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.

Kracauer, Siegfried. 1932. „Über die Aufgabe des Filmkritikers". In: Witte, Karsten (Hg.). 1974. *Siegfried Kracauer – Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9-11

Kurz, Ingrid & Kaindl, Klaus (Hgg.). 2005. *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer? DolmetscherInnen und ÜbersetzerInnen als literarische Geschöpfe*. Wien/Berlin: Lit Verlag.

Lacan, Jacques. 2006. *Écrits – The First Complete Edition in English*. Übersetzt von: Bruce Fink. New York/London: W. W. Norton & Company.

Lasswell, Harold Dwight. 1948. „The Structure and Function of Communication in Society". In: Bryson, Lyman (Hg.). 1964. *The Communication of Ideas: A Series of Addresses*. New York: Cooper Square, 37-51

Laycock, David (Hg.). 2004. *Representation and Democratic Theory*. Vancouver: UBC Press.

Leal, Alice. 2012. „Equivalence". In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hgg.). 2012. *Handbook of Translation Studies. Volume 3*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 39-46

Leal, Alice. 2013. „The European Union and Translation Studies. Unity, Multiplicity and English as a lingua franca (ELF)". In: *Translation Spaces*. Vol. 2, 2013. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 63-80

Leal, Alice. 2014. *Is the Glass Half Empty or Half Full? Reflections on Translation Theory and Practice in Brazil*. Berlin: Frank & Timme.

Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge.

Lévi-Strauss, Claude. 1967/1977. *Strukturale Anthropologie I*. Übersetzt von: Hans Naumann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lévi-Strauss, Claude. 1975/1992. *Strukturale Anthropologie II*. Übersetzt von: Traugott König & Eva Moldenhauer & Hans Henning Ritter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lewis, Philip. 1985. „The Measure of Translation Effects“. In: Graham, Joseph F. (Hg.). 1985. *Difference in Translation*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 31-62

Lutter, Christina & Reisenleitner, Markus. 2008[6]. *Cultural Studies – Eine Einführung* (Cultural Studies Band 0) Wien: Löcker.

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.

Marchart, Oliver. 2008. *Cultural Studies*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Mayring, Philipp. 2002[5]. *Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken.* Weinheim & Basel: Beltz Verlag.

Mayring, Philipp. 2003[8]. *Qualitative Inhaltsanalyse – Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz Verlag.

Mayring, Philipp. 2007. „Generalisierung in qualitativer Forschung“. http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/291/639; Zugriff am 20.10.2014

McClarty, Rebecca. 2013. „In Support of Creative Subtitling: Contemporary Context and Theoretical Framework“. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0907676X.2013.842258#.U3DpClze2ks; Zugriff am 06.04.2014

Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Übersetzt von: Michael Taylor. New York: Oxford University Press.

Mitry, Jean. 2000. *Semiotics and the Analysis of Film.* Übersetzt von: Christopher King. Indiana University Press.

Modot, Alain et al. (Hgg.). 2007. *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry.* http://ec.europa.eu/culture/media/media-content/documents/about/ex_sum-ds.pdf; Zugriff am 30.03.2014

Monaco, James. 2000[3]. *How to Read a Film – The World of Movies, Media, and Multimedia*. New York/Oxford: Oxford University Press.

Morley, David. 1980. *The ‘Nationwide’ Audience: Structure and Decoding*. London: BFI.

Morley, David. 1992. *Television, Audiences and Cultural Studies*. London/New York: Routledge.

Mounin, Georges. 1967. *Die Übersetzung – Geschichte, Theorie, Anwendung*. Übersetzt von: Harro Stammerjohann. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Müller, Ina (Hg.). 2004. *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West – Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Müntefering, Matthias. 2002. „Dubbing in Deutschland – Cultural and Industrial Considerations". In: *Language International* 2002: Vol. 14, No. 2, 14-16

Naficy, Hamid. 2001. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Negus, Keith. 1997/2006. „The Production of Culture". In: du Gay, Paul (Hg.). 1997/2006. *Production of Culture/Cultures of Production*. London: Sage in association with The Open University, 67-118

Nicodemus, Katja. 2015. „Wie ohrfeigt man ein Bild?". In: *Die Zeit*, Nr. 6 von 05.02.2015, 39-40

Nord, Christiane. 1992. *Titel, Text und Translation – Die Übersetzung von Titeln und Überschriften als Paradigma funktionaler Translation*. Habilitationsschrift. Universität Wien.

Nord, Christiane. 1995[3]. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos Verlag.

Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity – Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Nord, Christiane. 2004. „Loyalität als ethisches Verhalten im Translationsprozess". In: Müller (Hg.). 2004, 235-245

Nord, Christiane. 2011. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität – Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht*. Berlin: Frank & Timme.

Nornes, Abé Mark. 2007. *Cinema Babel – Translating Global Cinema*. Minneapolis/London: University of Minneapolis Press.

Orero, Pilar (Hg.). 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Pedersen, Jan. 2007. „Cultural Interchangeability: The Effects of Subtitling Cultural References in Subtitling". In: *Perspectives: Studies in Translatology* 2007: Vol. 15, No. 1, 30-48

Pedersen, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television. An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Pérez-Gonzáles, Luis. 2014. *Audiovisual Translation – Theories, Methods and Issues.* London/New York: Routledge.

Peshkin, Alan. 1993. „The Goodness of Qualitative Research". In: *Educational Researcher*. 1993. Vol. 22, No. 2, 23-29

Pettit, Zoë. 2004. „The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing – Different Genres". In: Gambier (Hg.). 2004, 25-38

Pöckl, Wolfgang (Hg.). 2004. *Übersetzungswissenschaft – Dolmetschwissenschaft – Wege in eine neue Disziplin*. Wien: Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft.

Priesching, Doris & Sulzbacher, Markus. 2014. „Netflix-Start: ‚Nicht länger Gefangene des Programms sein'". In: *Der Standard*. Ausgabe 18.09.2014, S. 13.

Prunč, Erich. 2002[2]. *Einführung in die Translationswissenschaft – Band 1. Orientierungsrahmen.* Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft, mit Unterstützung der Universität Graz.

Pym, Anthony. 1997. „Four Remarks on Translation Research and Multimedia". In: Gambier & Gottlieb (Hgg.). 2001, 275-293

Pym, Anthony & Grin, François & Sfreddo, Claudio & Chan, Andy L. J. 2012. *The Status of the Translation Profession in the European Union (DCT/2011/TST) Final Report*. European Commission.

Reiß, Katharina. 1969. „Textbestimmung und Übersetzungsmethode – Entwurf einer Texttypologie". In: Wilss, Wolfram (Hg.). 1981. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Reiß, Katharina. 1976. *Texttyp und Übersetzungsmethode – Der operative Text*. Kronberg/Ts.: Scriptor.

Reiß, Katharina. 1982[4]. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik – Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber.

Reiß, Katharina. 1989[a]. „Text Types, Translation Types and Translation Assessment". In: Chesterman, Andrew (Hg.). 1989. *Readings in Translation Theory*. Finnland: Loimaan Kirjapaino Oy, 105-115

Reiß, Katharina. 1989[b]. „Was heißt und warum betreibt man Übersetzungswissenschaft?". In: *Lebende Sprachen* 34: Heft 3, 97-100

Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1991[2]. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Remael, Aline. 2001. „Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation“. In: Gambier & Gottlieb (Hgg.). 2001, 13-22

Remael, Aline. 2003. „Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling – A Case Study of Mike Leigh's 'Secrets & Lies' (1996)“. In: Gambier (Hg.). 2003[a], 225-247

Risku, Hanna. 1999. „Translatorisches Handeln“. In: Snell-Hornby et al. (Hg.). 1999[2], 107-112

Rosenberg, Grant. 2007. *Rethinking the Art of Subtitles*. http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1621155,00.html; Zugriff am 12.05.2014

Safar, Hayssam et al. 2011. *Study on the Use of Subtitling – The Potential of Subtitling to Encourage Foreign Language Learning and Improve the Mastery of Foreign Languages* (EACEA/2009/01). http://eacea.ec.europa.eu/llp/studies/documents/study_on_the_use_of_subtitling/rapport_final-en.pdf; Zugriff am 28.04.2014

Saussure, Ferdinand de. 1931/2001. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übersetzt von: Herman Lommel. Berlin: Walter de Gruyter.

Schleiermacher, Friedrich. 1838. „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“. In: Störig (Hg.). 1963, 97-100

Sikov, Ed. 2010. *Film Studies – An Introduction*. New York: Columbia University Press.

Snell, Mary. 1967. *German Thought in English Idiom. Exercises in Translation and Style for Final Year Students*. München: Max Hueber.

Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjanmins.

Snell-Hornby, Mary. 1993. „Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung“. In: Holz-Mänttäri & Nord (Hgg.). 1993, 335-350

Snell-Hornby, Mary (Hg.) 1994[2]. *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis* (UTB 1415). Tübingen: Francke.

Snell-Hornby, Mary. 1997. „How Many Englishes? Lingua franca and Cultural Identity as a Problem in Translator Training“. In: Drescher, Horst W. (Hg.) 1997. *Transfer: Übersetzen – Dolmetschen – Interkulturalität. 50 Jahre Fachbereich*

Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Main in Germersheim. Frankfurt am Main: Peter Lang, 279-290

Snell-Hornby, Mary. 1999. „Audiomediale Texte“. In: Snell-Hornby et al. (Hgg.), 1999[2], 273-274

Snell-Hornby, Mary. 1999. „Ausbildungssituation in Europa“. In: Snell-Hornby et al. (Hgg.). 1999[2], 31-33

Snell-Hornby, Mary. 1995[2]/2006. *Translation Studies – An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.

Snell-Hornby, Mary. 2004[a]. „Diplomatischer Dienst, oder die Lust auf Abenteuer. Ein Weg (mit Hindernissen) in die Translationswissenschaft“. In: Pöckl (Hg.). 2004, 335-343

Snell-Hornby, Mary. 2004[b]. „Venutis „foreignization“: Das Erbe von Friedrich Schleiermacher in der Translationswissenschaft?“ In: Müller (Hg.). 2004, 333-344

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies – New paradigms or Shifting Viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Snell-Hornby, Mary & Vannerem, Mia. 1994[2]. „Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung“. In: Snell-Hornby (Hg.). 1994[2], 184-205

Snell-Hornby, Mary & Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hgg.). 1999[2]. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg.

Spigel, Lynn. 1992. *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press.

Steiner, George. 1998[3]. *After Babel – Aspects of Language & Translation*. London: Oxford University Press.

Stolze, Radegundis. 2003. *Hermeneutik und Translation*. Tübingen: Gunter Narr.

Stolze, Radegundis. 2008[5]. *Übersetzungstheorien – Eine Einführung*. Tübingen: Narr Studienbücher.

Stolze, Radegundis. 2011. *The Translator's Approach – Introduction to Translational Hermeneutics. Theory and Examples from Practice*. Berlin: Frank & Timme.

Störig, Hans Joachim (Hg.). 1963. *Das Problem des Übersetzens* (Wege der Forschung, Band VIII). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Teichmann, Roland et al. 2006. *Facts & Figures 04 – Filmwirtschaftsbericht Österreich 2006*. Verfügbar unter: http://www.filmwirtschaftsbericht.at/04/; Zugriff am 30.04.2014

Teichmann, Roland et al. 2007. *Facts & Figures 05 – Filmwirtschaftsbericht Österreich 2006*. Verfügbar unter: http://www.filmwirtschaftsbericht.at/05/; Zugriff am 30.04.2014

Teichmann, Roland et al. 2009. *Facts & Figures 08 – Filmwirtschaftsbericht Österreich 2009*. Verfügbar unter: http://www.filmwirtschaftsbericht.at/08/; Zugriff am 30.04.2014

Teichmann, Roland et al. 2013. *Facts & Figures 12 – Filmwirtschaftsbericht Österreich 2013*. Verfügbar unter: http://www.filmwirtschaftsbericht.at/12/facts-2012/; Zugriff am 30.04.2014

Titford, Christopher. 1982. „Sub-titling: Constrained Translation“. In: *Lebende Sprachen* 27: Heft 3, 113-116

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

Tudor, Andrew. 1999. *Decoding Culture – Theory and Method in Cultural Studies*. London: Sage.

Turner, Graham (Hg.). 2002. *The Film Cultures Reader*. London: Routledge.

Unger, Hella von & Narimani, Petra. 2012. *Ethische Reflexivität im Forschungsprozess: Herausforderungen in der Partizipativen Forschung*. http://bibliothek.wzb.eu/pdf/2012/i12-304.pdf; Zugriff am 23.10.2014

Venuti, Lawrence. 1995/2004. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York: Routledge.

Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge.

Venuti, Lawrence (Hg.). 2000. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

Vermeer, Hans J. 1978. „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie.“ In: *Lebende Sprachen* 23: Heft 3, 99-102

Vermeer, Hans J. 1990^2. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg.

Vermeer, Hans J. 1994^2. „Übersetzen als kultureller Transfer“. In: Snell-Hornby (Hg.). 1994^2, 30-53

Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation (Some arguments for and against)* (Reihe Wissenschaft – Band 1). Heidelberg: TEXT con TEXT.

Vermeer, Hans J. & Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zitrosen? – Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Julius Groos.

Wedell, George. 1991. "Foreword". In: Luyken et al. (Hgg.). 1991, i-iii

Wendling, Eckhard. 2008*. Filmproduktion – Eine Einführung in die Filmproduktion*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Wenzel, Eike. 2000. *Wohnzimmer-Kriege. Cultural Studies, Anti-Methode, Mode und Kanon*. http://www.epb.uni-hamburg.de/erzwiss/lohmann/Lehre/Wint2-3/wenzel.htm; Zugriff am 30.05.2014

Widdowson, Henry. 1993. "The Ownership of English". Peter Stevens Memorial Lecture. In: *IATEFL 1993 Annual Conference Report*. Whitstable: International Association of Teachers of English as a Foreign Language (IATEFL), 5-9

Williams, Raymond. 1958. "Culture is Ordinary". In: Highmore, Ben. (Hg.). 2002. *The Everyday Life Reader*. London/New York: Routledge, 91-100

Williams, Raymond. 1958/1983. *Culture and Society. 1780-1950*. New York: Columbia University Press.

Williams, Raymond. 1976[3]. *Communications*. Harmondsworth: Penguin.

Winter, Carsten. 2001. „Kulturimperialismus und Kulturindustrie ade? Zur Notwendigkeit einer Neuorientierung der Erforschung und Kritik von Medienkultur in den Cultural Studies". In: Göttlich et al. (Hgg.). 2001, 283-322

Winter, Rainer. 2011. „Einleitung: Cultural Studies – Jetzt und in der Zukunft". In: Winter, Rainer (Hg.). 2011. *Die Zukunft der Cultural Studies – Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*. Übersetzt von: Henning Thies. Bielefeld: transcript, 7-14

Wolf, Michaela (Hg.). 1997. *Übersetzungswissenschaft in Brasilien – Beiträge zum Status von „Original" und Übersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.

7.2 Nachschlagwerke

Duden – Die Deutsche Rechtschreibung. 2006[24]. Mannheim: Dudenverlag.

7.3 Webseiten

Creative Europe; Zugriff am 16.09.2014
http://ec.europa.eu/culture/opportunities/index_en.htm

ESIST – European Association for Studies in Screen Translation; Zugriff am 14.05.2014
http://www.esist.org/Index.htm

Eurimages – European Cinema Support Fund; Zugriff am 16.09.2014
http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp

Europäische Audiovisuelle Informationsstelle; Zugriff am 02.05.2014
http://www.obs.coe.int/industry/film/-/asset_publisher/rylJnLWiFD0p/content/imf-mif-2013?_101_INSTANCE_rylJnLWiFD0p_redirect=http%3A%2F%2Fwww.obs.coe.int%2Findustry%2Ffilm%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_rylJnLWiFD0p%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D2&_101_INSTANCE_rylJnLWiFD0p_articleResourceGroupId=205595&_101_INSTANCE_rylJnLWiFD0p_articleResourceArticleId=1456063#p_101_INSTANCE_rylJnLWiFD0p

European Broadcasting Union; Zugriff am 02.05.2014
http://www3.ebu.ch/services

Eurovision; Zugriff am 02.05.2014
http://www.eurovision.tv/page/history/the-story

Filmwirtschaftsberichte; Zugriffszeitraum: März-April 2014
http://www.filmwirtschaftsbericht.at

Hollywoodreporter.com; Zugriff am 14.05.2014
http://www.hollywoodreporter.com/news/roman-polanski-signs-french-petition-694154

Institut für Medien- und Kommunikationspolitik; Zugriff am 01.09.2014
http://www.mediadb.eu/datenbanken/internationale-medienkonzerne.html

Literar-Mechana; Zugriff am 18.09.2014

http://www.literar.at/home

Österreichisches Filminstitut (ÖFI); Zugriffszeitraum: März-April 2014
http://www.filminstitut.at

Statistik Austria; Zugriff am 22.04.2014:
http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/kinos_und_filme/index.html

Wirtschaftskammer Österreich; Zugriff am 26.03.2014:
https://www.wko.at/Content.Node/Service/Wirtschaftsrecht-und-Gewerberecht/Gewerberecht/Gewerbeanmeldung/Befaehigungsnachweis.html

Anhang I

Der Interviewerin lag dieser Fragenkatalog als ein Interviewleitfaden vor. Die Reihenfolge der Fragen wurde bei Bedarf dem Gesprächsfluss angepasst. Weitere Fragen, die sich im Laufe des Gesprächs oder auf Grund der spezifischen Tätigkeit des jeweiligen Interviewpartners/der jeweiligen Interviewpartnerin ergaben, wurden ebenfalls aufgegriffen und abgehandelt (s. Anhang II, S. 277).

Fragenkatalog

Allgemeine Fragen zum Einstieg

- Sehen Sie sich oft untertitelte Filme an?
- Was sind Ihre Erfahrungen in Zusammenhang mit Untertitelungen?
- Was bedeutet für Sie Qualität im Zusammenhang mit Untertiteln?
- Existiert für Sie das Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, wie sieht es aus?

Fragen zu den Vorab-Hypothesen

1. *Im Produktionsplan eines Filmes ist (interlinguale) Untertitelung nicht als ein eigener Arbeitsschritt und Kostenfaktor vorgesehen.*

   - In welchem Stadium eines Filmprojekts werden Untertitel relevant?
   - Wird die Untertitelung von Anfang an im Budget einkalkuliert?
   - Sind die Kosten für Untertitelungen in Förderungen vorgesehen?

2. *In der österreichischen Filmbranche wird Untertitelung nicht als eine Experten-/Expertinnenhandlung wahrgenommen.*
3. *Das Berufsprofil der Untertitler/-innen ist in der Wahrnehmung der österreichischen Filmbranche sehr vage.*

   - Wie finden Sie die Untertitler/-innen für ein Filmprojekt?
   - Nach welchen Kriterien werden die Untertitler/-innen ausgewählt?
   - Was wird von einem/einer Untertitler/-in erwartet?
   - Wer trägt die Verantwortung für die Umsetzung, den Inhalt und die Qualität der Untertitel?

4. *Untertiteln wird Skepsis bzw. eine negative Einstellung entgegengebracht.*

- Ist Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder Nachteil für den europäischen Film?
- Sind Untertitel ein Problem oder eine Lösung?

5. *Entscheidend bei der Beauftragung von Untertitelungen ist eher der Kostenfaktor als die Qualitätsfrage.*

   - Wer trägt die Kosten für die Untertitelung?
   - Kann der Erfolg bzw. Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung in Zusammenhang gebracht werden?

Allgemeine Fragen zum Abschluss

- Ist Europas Mehrsprachigkeit Ihrer Meinung nach ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
- Wie stehen Sie zu Digitalisierung im Filmbereich (sowohl in der Produktion als auch in der Auswertung)?

Anhang II

Für eine bessere Lesbarkeit wurde auf eine phonetische Darstellung von Dialekt oder sprachlichen Eigenheiten verzichtet und der Satzbau bei Bedarf korrigiert. Die Transkriptionen sind zwar an der gesprochenen Sprache angelehnt, die Aussagen wurden aber weitgehend in Schriftdeutsch verwandelt und folgen den Regeln der deutschen Grammatik und Rechtschreibung. Dieser Eingriff ist hier gerechtfertigt, zumal die Befragten als Experten/Expertinnen zu Wort kommen und der Inhalt ihrer Aussagen im Zentrum steht.

Transkription der Interviews

Für eine klare Strukturierung werden Fragen und Kommentare der Interviewerin mit den Initialen MT (für Mandana Taban) gefolgt von einem Doppelpunkt eingeleitet und sind in Kursivschrift gehalten. Die Antworten und Kommentare der Interviewpartner/-innen sind durch die jeweiligen Initialen gekennzeichnet und in Normalschrift gehalten. Die unterstrichenen Textpassagen markieren jene Teile, die als direktes Zitat im Haupttext eingebunden wurden. Die Nummerierung der Zitate hier ist ausschließlich für die Erstellung der Querverweise im Textverarbeitungsprogramm maßgeblich und hat in der Druckversion keine Relevanz.

Interview: Claudia Walkensteiner-Preschl

Tätigkeit/Funktion:	Institutsleiterin der Filmakademie Wien
Termin & Ort:	20.08.2014, 11:00 Uhr, Filmakademie
Dauer:	34:19 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Herzlichen Dank für den Termin. Für die weitere Verarbeitung wird das Gespräch aufgezeichnet, protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay für Sie?
Claudia Walkensteiner-Preschl: Ja, wenn ich vorher noch einen Blick darauf werfen kann.

MT: Natürlich. Sehen Sie oft untertitelte Filme?
CWP: Ja, glücklicherweise. Ich bin ja als Professorin für Medien- und Filmwissenschaft sehr daran interessiert, die Originalversionen zu sehen. Auch in Sprachen, die ich kaum bis gar nicht verstehe. Es geht mir um den Rhythmus, um Feinheiten der Höhen und Tiefen der Stimmen usw. Auch wenn ich gar nichts verstehe, kommt es im Original ganz anders rüber. Ich bin absolut hundertprozentig dafür, alle Filme im Original zu zeigen. Untertitelungen sind zwar manchmal ganz schwierig, weil sie völlig reduzieren und ganz wenig transportieren können, aber sie sind ein Hilfsmittel (Zitat 1).

MT: Was sind Ihre Erfahrungen mit Untertitelungen?
CWP: Das ist ein großes und weites Thema. Es ist so, dass ich als Professorin hier im Unterricht nur Originalversionen zeige. Wir arbeiten nur mit Originalversionen und die Studierenden fordern das auch ein. Und das ist für mich eine Voraussetzung, aber auch eine Herausforderung. Wir haben zum Beispiel viele Filme für einen weltweiten Wettbewerb der Filmschulen gesichtet. Es gibt eine internationale Vereinigung von Filmschulen, die sich CILECT [Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision] nennt. CILECT veranstaltet jährlich einen Wettbewerb für Kurzfilme von Studierenden im fiktionalen und dokumentarischen Bereich sowie für Animationsfilme. Das sind ungefähr 300 Schulen, die jeweils eigene Filme auswählen und an diese Organisation schicken, und diese Schulen wiederum sichten die anderen Einreichungen. D.h. die Schulen reichen nicht nur Filme ein, sie sichten auch die Einreichungen der anderen Schulen. Somit sehen wir einmal im Jahr 300 internationale Filme. Diese Filme müssen selbstverständlich englisch untertitelt sein, und zwar nur englisch und nicht französisch oder spanisch. Das wäre auch ein eigenes Thema, aber aus pragmatischen Gründen ist alles englisch untertitelt (Zitat 2). Bei der Sichtung wurde mir dann bewusst, was alles nicht mehr nachvollziehbar ist. Wir haben immer wieder diskutiert, was für Feinheiten da verloren gehen, was wir nicht verstehen, was in der Reduktion nicht mehr nachvollziehbar ist. Das war für mich sehr gravierend, weil man nicht mehr registriert, welche Dialekte gesprochen werden, welche sprachlichen Feinheiten in den Dialogen versteckt sind. So kann man einiges überhaupt nicht bewerten. Gerade weil wir eben in so einer Bewertungssituation waren, war das so gravierend. Wenn wir uns mit Filmen beschäftigen, und zwar auch in der Originalfassung, dann können wir uns in der Regel länger damit auseinandersetzen, aber in so einer Wettbewerbsituation ist man zeitlich beschränkt, und durch das schnellere Sehen, ist man sehr auf Informationen angewiesen. Da war es für mich sehr auffällig, wie wir uns aufgrund der Nichtkompetenz in der Sprache auf Untertitelungen beziehen müssen, und dass das sicher nicht dem entspricht, was die Filme zum Teil auch transportieren.

MT: Denken Sie, dass das allgemein ein Problem der Untertitelung als eine Translationsmethode ist, dass nicht alles transportiert werden kann, oder waren das punktuell bestimmte Projekte, bei denen die Qualität einfach nicht gepasst hat?
CWP: Ich denke, dass das grundsätzlich ein Problem ist. Wobei, ich würde eher sagen eine große Thematik. Also Problem im Sinne einer wichtigen Thematik, weil vieles nicht transportiert werden kann, wie zum Beispiel Dialekte. Und die Reduktion ist auch immer wieder ein Thema. Es wird ja immer weniger übersetzt als tatsächlich gesprochen wird. Aber ich finde es nach wie vor sehr spannend, aus Ländern Filme zu sehen, die hier nicht im Kino präsent sind. Das ist ein großes Privileg. Aber dazu braucht man eben diese Untertitelungen. Ich denke, dass die Praxis bei den Filmschulen weltweit so ähnlich ist wie bei uns und es keine extra Budgets für Untertitelungen gibt, sondern die Studierenden sich das selbst organisieren. Es wird dafür auch wenig Zeit eingeplant und wenig Aufwand betrieben. Es gibt einen gewissen Pragmatismus, wodurch die Untertitelungen an sich nicht sehr subtil gemacht werden (Zitat 3). Das vermute ich. Bei uns sind die Projekte sehr unterschiedlich. Manche haben mehr Sensibilität und manche machen das sehr pragmatisch.

MT: Was bedeutet für Sie Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln?
CWP: Möglichst sensible Übersetzungen. Also nicht nur den Sinn erfassend, sondern auch, wenn es z.B. um Dialekte oder bestimmte Milieus geht, dass man nicht einfach Worte findet, die allgemein verständlich sind, sondern die vielleicht auch ein wenig herausfordernd und adäquat zu dem sind, wie es im Original zu hören ist. Das wäre schon eine große Qualität. Also, dass es nicht nur um Sinnerfassung geht, sondern auch um die Sprache selber.

MT: Existiert für Sie das Berufsbild Untertitler/-in und wenn ja, was stellen Sie sich darunter vor?
CWP: Ich kenne einige Leute, die das machen. Ich kenne auch die Situation bei den Stummfilmen, dass Untertitelungen im Kinosaal eingesprochen werden. Ich kenne einige Varianten von diesem Beruf. Und ich finde es sehr gut und wichtig, dass immer wieder angegeben ist, wer die Übersetzung gemacht hat. Das ist sicher ein Beruf, bei dem man sich mit sehr vielen Aspekten beschäftigt. Jedes Projekt ist wahrscheinlich eine Herausforderung. Für mich eine spannende Herausforderung.

MT: Und welche Aufgaben gehören Ihrer Meinung nach zu diesem Berufsbild?
CWP: Also ich denke, im Idealfall ist es so, dass man nicht nur die Dialoge übersetzt, die im Drehbuch geschrieben sind, sondern dass man sich auch mit Nuancen auseinandersetzt. Ich weiß nicht, wie das gehandhabt wird, aber es wäre spannend, wenn die Untertitler/-innen schon beim Schnitt involviert werden und mitverfolgen können, wie die Charaktere aufgebaut werden, welche Akzente gesetzt werden. Aber ich glaube, das ist eine Idealvorstellung und passiert nicht so. Ich kenne es eher so, dass die Untertitelung gemacht wird, wenn der Film fertig ist.

MT: Inwieweit ist das Thema Untertitelung in der Lehre an der Filmakademie relevant? Wird das Thema irgendwo in irgendeiner Form behandelt?
CWP: Als Institutsleiterin kann ich sagen, dass wir dazu keine eigene Lehrveranstaltung haben, die im Curriculum ausgewiesen ist. Es gibt bei uns für alle Fachbereiche Leitfäden – da habe ich es aber nicht im Kopf, ob Untertitelung so konkret vorkommt. Ich glaube schon, dass es Thema ist. Jedenfalls ein Thema auf der praktischen Ebene, wenn es um Filme von Studierenden geht, die zu Festivals geschickt werden. Da müssen sie es machen. Und es ist auch Thema von einigen Kolleginnen und Kollegen, weil die Studierenden immer wieder nachfragen und sich das technische Know-how holen. Aber im Curriculum hab ich es noch nicht vorgefunden.

MT: Sie erwähnen, dass es bei manchen Kollegen/Kolleginnen Thema ist. In welchen Bereichen konkret?
CWP: Wir hatten zum Beispiel ein Gespräch mit dem Kollegen Götz Spielmann, der hier Professor für Buch und Dramaturgie ist. Es ging um das Thema der Translation, und er hat von seinem eigenen Film *Oktober November* berichtet, den er untertiteln musste, weil der Film beim Festival in San Sebastián gelaufen ist. Es wurde darüber gesprochen, wie sensibel für ihn die Frage der Dialekte war, wie er das ins Englische übersetzen lässt. Hier war er sehr engagiert und hat versucht, das mit der Person gemeinsam zu machen. Wenn es dann grob gesprochen um den Bereich der Postproduktion geht, haben die Studierenden ihre Bezugspersonen und werden von einigen Leuten betreut. Ich könnte aber gar nicht sagen, wer für die Untertitelung zuständig ist. Wahrscheinlich jemand im Schnittbereich.

MT: Das heißt, es kommt aber irgendwie in allen Bereichen vor, wie z.B. Drehbuch, Dramaturgie, Schnitt etc.
CWP: Ja, auf jeden Fall. Auch weil die Studierenden es einfach machen müssen und das Teil der Aufgabe ist. Es kommt weniger als Teil des Lehrplans vor, sondern eher bei der praktischen Arbeit.

MT: Welche Qualifikationen müsste Ihrer Meinung nach ein idealer Untertitler/eine ideale Untertitlerin mitbringen? Welche Kompetenzen?
CWP: Um welche Sprachen es sich auch immer handelt, es ist eine hohe Sprachkompetenz erforderlich. Das ist sicher Voraussetzung. Aber auch eine Sensibilität, denn gerade beim Film geht's um eine Umsetzung auch der Figuren, der Charaktere, der Spannungsmomente. Mit einzelnen Worten kann ich eine Figur charakterisieren, also sehr subtil. Wenn eine bestimmte Figur ein Schimpfwort verwendet, dann kommt es nicht darauf an, welches Schimpfwort das ist. Es geht nicht so sehr um das Wort, sondern eher um die ganze soziokulturelle Einbettung. Da wird ja viel mehr mittransportiert. Auch beim Thema Gender – Gender nicht im Sinne der sexuellen, sondern der kulturellen Ausprägung. Das wird auch mit einzelnen Worten, mit einzelnen Phrasen und vielleicht auch bestimmten Satzkonstruktionen mitbestimmt. Hier geht es um eine sehr hohe Kompetenz. Das muss aber nicht immer ein Studium bedeuten. Man kann das Wissen anders mitbringen. Es geht nicht nur um ein breites Sprachverständnis, sondern auch um ein Kulturverständnis. Gerade bei Filmen, wo sehr viele Themen vorkommen. Da geht es nicht nur um Geschichten, sondern auch um Spannungsmomente, um kulturelle Bilder – Bilder im weitesten Sinne.

MT: Inwieweit, glauben Sie, könnte man den Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung in Verbindung bringen?
CWP: Das bringt mich wieder zurück zum Beispiel des Wettbewerbs der Kurzfilme von internationalen Filmschulen. Da war mir in einzelnen Fällen schon klar, dass ich aufgrund der Untertitelung den Film nicht einschätzen konnte. Und ihn dadurch auch nicht ausgewählt habe für eine positive Bewertung. Das ist entscheidend. Und wenn man an große Festivals denkt, wo die Jury Filme auswählt und aufgrund der Untertitelung möglicherweise einiges nicht erfassen kann, kann es zum Nachteil für einen Film sein. So kann es schon sehr entscheidend sein (Zitat 4). Das ist nur ein Aspekt. Es geht ja auch um die ökonomische Auswertung der Filme und wie erfolgreich sie in den Kinos sind, wenn sie kaum oder weniger oder anders verstanden werden. Da sind Dynamiken im Spiel, die durchaus von Untertitelungen abhängig sind. Aber in Österreich gibt es ja die Tradition, die ich selbst gar nicht befürworte, nämlich die Synchronisation.

MT: Sind Untertitel Ihrer Meinung nach ein Problem oder eine Lösung?
CWP: Weder noch. Sie sind eine Hilfskonstruktion, finde ich.

MT: Ist Europas Mehrsprachigkeit Ihrer Meinung nach ein Vor- oder ein Nachtteil für den europäischen Film?
CWP: Ein absoluter Vorteil. Für mich ist das keine Frage. Diese Vielfalt ist phantastisch. Ein absoluter Vorteil.

MT: Und inwiefern ein Vorteil?
CWP: Weil sie Vielfalt bedeutet. Es geht ja auch um die Dialekte und die Ausprägungen der einzelnen Sprachen. Da ist so viel Kultur damit verbunden. Da ist Reichtum in der Vielfalt (Zitat 5). Und da sind wir aber nur in Europa und haben von Asien und anderen Erdteilen noch gar nicht gesprochen. Da kommen Dimensionen dazu, die einfach Vielfalt bedeuten.

MT: Noch eine letzte Frage zum Thema Digitalisierung, die sowohl in der Kino- als auch in der Filmbranche einiges bewegt hat. Wie sehen Sie diese Entwicklung? Hat diese Entwicklung vielleicht auch die Lehre an der Filmakademie beeinflusst und wenn ja, wie?
CWP: Das ist für mich ein sehr komplexes und auch zum Teil schwieriges Thema, weil ich als Professorin für Medien- und Filmwissenschaft eine Spezialistin für frühes Kino bin, und da hat die Digitalisierung auch sehr viel Negatives gebracht. Da geht's um das wichtige Thema der Filmrestaurierungen und wie Filme heutzutage zur Verfügung gestellt werden. Und diese digitalen Verfahren sind zum Teil ein großes Problem, weil sie das ursprüngliche analoge Material nicht wiedergeben können. Und die frühen Filme verlieren dabei sehr viel an Brillanz, die sie damals hatten. Wenn man frühe Filme auf 35mm, gut restauriert, sieht, gibt es einen sehr großen Unterschied zur digitalen Version. Da bin ich schon sehr geprägt von dieser Thematik. Das wäre mal ein Feld. Hier an der Filmakademie haben wir dieses Thema auch schon seit vielen Jahren, weil wir erst jetzt von analog auf digital umsteigen, d.h. wir haben um viel Geld digitale Kameras angekauft und das gesamte Equipment dazu beschafft. Wir thematisieren auch sehr stark diese Unterschiede zwischen analog und digital, weil es vom Ästhetischen her nach wie vor sehr wichtig ist, dass die Studierenden den Analogfilm kennenlernen, sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption. Das ist meiner Meinung nach ein ganz wichtiges Thema: Was hat sich verändert? Auch was die Sehgewohnheiten angeht und auch die unterschiedlichen Ästhetiken, weil es nicht so ist, dass alles gleich ist. Im Gegenteil, da gibt es viele Unterschiede, viele Feinheiten, die man noch wahrnehmen kann und auch sollte. Ich bin also sehr breit mit dem Thema beschäftigt. Und dennoch finde ich es total wichtig, dass wir das nicht vermeiden. Die Umstellung auf digital ist passiert und wir versuchen allerdings ein wenig Ausgleich zu schaffen. Ich bin sehr erfreut gewesen, als ich hörte, dass, als unsere Studierenden mit einigen Lehrenden im Frühjahr auf Exkursion in den USA waren, dort festgestellt haben, dass einige Filmschulen wieder auf analog zurückgegangen sind, weil einfach die Möglichkeiten und das, was man in dieser Technik noch lernen kann, vorhanden sind und weil digital nicht alles ersetzt. Im Idealfall existiert das nach wie vor parallel, weil einfach viele Möglichkeiten gegeben sind, und es geht eben nicht nur ums Ersetzen. Das würde auch bedeuten, dass die Kinos nicht nur auf Digitalprojektionen umstellen. In Wien haben wir ja noch einige wenige, die auch 35mm zeigen können. Das sollte erhalten bleiben. Da ist die Filmkultur, die Kinokultur in dieser Vielfalt noch so präsent, dass ich hoffe, es geht nicht alles verloren. Aber ich sehe das immer öfter, dass die analoge Ästhetik und die Möglichkeiten, die es gab, wieder gesucht werden und nicht alles im digitalen Einheitsbrei verloren geht. Ich sehe schon im Digitalen sehr viele Vorteile und Möglichkeiten. Es ist auch spannend, was sich z.B. im Bereich Special Effects tut. Aber ich hoffe trotzdem, dass dadurch das Analoge nicht völlig verdrängt und vernichtet wird.

MT: Stichwort „Demokratisierung“ in Zusammenhang mit der Digitalisierung: Was halten Sie davon? Hat sie wirklich stattgefunden?
CWP: Ja und nein. Es gibt ja schon Stimmen, die von der Demokratisierung auch kritisch sprechen, indem sie wieder eine Diskussionskultur einfordern oder auch Bereiche schützen wollen. Ich meine Social-Media-Debatten, wo plötzlich Hasstiraden losgehen... Es ist schon eine wichtige Thematik zu überlegen, was da wieder ein Stück zurückgenommen werden kann. Dass man das auch wieder mehr in der Verantwortung sieht. Es ist auch die Frage, ob man wirklich alles freigeben muss und unkontrolliert laufen lässt. Ich tendiere immer mehr dazu, die Frage zu stellen, wie weit man das wieder in einem bestimmten verantwortungsvollen Sinne schützen, dirigieren und durchaus auch eindämmen und einen vernünftigen Dialog schaffen kann.

MT: Das wär's dann meinerseits. Herzlichen Dank für das Interview.

Interview: Gabriella Reisinger

Tätigkeit/Funktion:	Lehrende, Filmakademie Wien
Termin & Ort:	02.07.2014, 10:30 Uhr, Filmakademie
Dauer:	34:13 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Herzlichen Dank für den Termin. Für die weitere Verarbeitung zeichne ich das Gespräch auf, es wird dann protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay?
Gabriella Reisinger: Bitte gerne.

MT: Einleitend: Sehen Sie oft untertitelte Filme?
GR: Ja. Einerseits gerne freiwillig, weil ich die Originalsprache sehr schätze, und andrerseits oft zwangsläufig, weil es eben keine synchronisierten Fassungen gibt. Aber die Priorität liegt darin, dass wenn es eine Sprache ist, die ich nicht verstehe, die eine exotische Sprache ist, die Originalsprache zu hören, und dann ziehe ich die Untertitel vor. Auch wenn es oft mühsam ist… Genau da ist aber die Qualität der Untertitel zu bemerken, dass es eben wirklich kurz und prägnant ist, dass es einfach das Bild unterstützt. Untertitelung ist eine weitere Ebene, eine inhaltliche Kurzfassung, eine inhaltliche Pointierung eigentlich, und eine Hilfe, so dass man sich aufs Bild verlassen kann. Es muss nicht wortwörtlich übersetzt werden, sondern das Inhaltliche, den Fokus auf die Handlung kurz und prägnant wiedergeben. Das ist, glaub ich, eine Kunst, und das ist ganz wichtig und hilft den Zuschauerinnen und Zuschauern enorm, dabei zu bleiben. Weil wenn es Untertitelungen gibt, die wahnsinnig ausführlich sind und die zu lange sind… So was darf es eigentlich nicht geben, weil die ja alle ausgebildet sind oder sein sollten (Zitat 6). Aber oft ist es halt so, dass die Untertitel einfach gefühlsmäßig zu lange sind, und ich denke mir, ich möchte den Inhalt verstehen und nicht alles wortwörtlich lesen. Ich möchte einfach dem Film folgen können. Ich möchte mich auf das Bild verlassen, auf die Originalsprache verlassen, die man zum Teil ja oft ein bisschen versteht, aber einfach: ich möchte den Faden nicht verlieren. Aber das Bild ist eigentlich mein Hauptinformator und die Untertitel sollen mir eine Stütze geben, um dem folgen zu können. Und ich muss auch ehrlich sagen, ich schau mir untertitelte Filme sehr gerne an, wenn ich frisch bin, wenn ich fit bin, aber wenn es darum geht, dass man sagt, schauen wir uns heute noch einen Film an am Abend und ich bin müde von der Arbeit oder so, dann nein. Ich möchte den frisch schauen, weil es mir oft zu mühsam ist. Ich muss da wirklich dabei sein. Das ist ganz wichtig. Generell ist zu sagen, dass ich es schade fin-

de, dass die Kultur der untertitelten Filme bei uns in Europa oder gerade in Österreich immer noch nicht angekommen ist. Dass das so eine… wie soll man sagen, … dass das eine Haltung ist, die von Amerika gekommen ist: Also alle Filme muss ich dem Publikum aufbereiten und deshalb gibt es die Synchronfassungen, mit denen wir meistens unzufrieden sind. Ganz selten gibt es Synchronfassungen, die besser sind als das Original. Also es gibt den Fall, dass synchronisierte Fassungen das Original verbessern, so was gibt es. Aber das ist sehr selten. Und im Wesentlichen ist es einfach in meinem Freundeskreis und auch in meinem Arbeitsumfeld die Haltung, dass man sagt, es ist wichtig, die Originalfassung zu sehen. Es ist auch spannend, die Stimmen der Schauspieler, Schauspielerinnen… also dass das auch etwas vermittelt, und wenn das eben nicht gut gemacht ist, dann hat man oft den Eindruck, das verfälscht die Person, die Persönlichkeit sogar.

MT: Ich wollte da noch weiterfragen, was Ihre Erfahrungen sind und was Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln für Sie bedeutet? Sie haben erwähnt, dass der Inhalt in gekürzter und komprimierter Form wiedergegeben werden soll. Sonst noch irgendwelche Qualitätsmerkmale?
GR: Natürlich ist es so, dass wenn… Also die direkten Dialoge muss ich natürlich versuchen, so getreu wie möglich zu bringen. Das ist schon klar, aber auch da kann man… Da hilft oft die Sprache – gerade vom Deutschen ins Englische –, da hilft die Sprache, weil sie verkürzen kann. Bei Französisch bin ich nicht firm genug. Ich versteh es zwar, aber das wäre jetzt eine spannende Frage an Sie, inwiefern Französisch und Deutsch… Meiner Meinung nach oder meiner Erfahrung nach, wenn ich an die Schule denke, ist Französisch eine längere Sprache. Und ich hab auch die Erfahrung gemacht, dass französische Untertitel auch meist komplizierter sind. Ich versteh Französisch und ich schau mir auch französisch untertitelte Filme an, aber ich hab immer so das Gefühl, das ist komplizierter und länger als die englischen. Ich glaube, die englischen kann man von der Sprache her kürzer halten. Gute Untertitel sind inhaltlich komprimiert aufs Wesentliche, sind richtig gespottet. Das ist eines der wichtigsten Dinge, gerade im Schnittwechsel, ob sich ein Untertitel über zwei Schnitte zieht oder nicht. Also das ist oft sehr störend. Oder ob er zu kurz ist, dass ich nicht lesen kann. Das sind die Dinge. Also wenn sie inhaltlich gut sind, wenn sie gut gespottet sind, dann bin ich eigentlich schon zufrieden. Und ein dritter Punkt ist – das ist möglicherweise auch eins der schwierigsten Dinge –, wenn's darum geht, Begriffe, die im Original klar sind, in eine andere Sprache zu übersetzen, wo das aber ganz was anderes bedeutet, politisch oft. Wir hatten so eine Geschichte, wo das politisch in Luxemburg gespielt hat, Zweiter Weltkrieg, und da war die Rede von Gelbhemden im Original, und jeder Luxemburger versteht, was das war, wofür das steht, und das war dann bei uns in der Synchronfassung ganz schwierig das zu übersetzen und auch bei den Untertiteln dafür einen Begriff zu finden, der auch in dem anderen Land prägnant ist. Und das ist eine Geschichte, wo ich glaube… Ich mein, bei den Untertiteln ist es ohnehin so, dass man ja mehr oder weniger mit einem fertigen Dialogbuch arbeitet. Und meiner Meinung nach wäre es bereits wichtig, dass die Produktion die Verantwortung übernimmt – Produktion und Regie –, dass bereits in der Vorbereitungsphase daran gedacht wird, dass ja Untertitel international notwendig sind, um das zu verwerten, ist klar, und dass man sich da überlegt, wie drehe ich. Wie drehe ich? Weil ich hab ja den Originaltext drinnen. Und das ist bei Untertiteln noch leichter als bei der Synchronisation. Weil bei Untertiteln kann ich dann den anderen Begriff nehmen. Aber bei der Synchronisation, wo das gesprochen wird, wo es oft wirklich schwierig ist, Entsprechungen eines Begriffs zu finden. Und die Erfahrung hab ich gemacht, dass es oft besser gewesen wäre, man hätte sich in der Phase der Vorbereitung schon Gedanken gemacht, ich muss das ja später mal A untertiteln und B eventuell synchronisieren. Sollen wir zwei Versionen drehen?

MT: Also quasi eine internationale Version und eine heimische?
GR: Oder kann ich mich auf einen Begriff einigen, der dann alles abdeckt. Weil in einem Land ist das ein ganz klarer Begriff, aber in einem anderen Land ist es unbekannt.

MT: Und da müsste man das dann erklären oder umschreiben…
GR: Also das ist oft schwierig, und umschreiben kann man es auch nicht in der Untertitelung. Es muss ja komprimiert sein. Also das ist halt für mich einer der wesentlichsten Punkte, die mir aufgefallen sind, auf der Herstellerseite sozusagen und weniger auf der Rezipientenseite. Dass da bereits die Untertitelfachleute früher miteinbezogen werden sollten. Oder dass sich Regie und Produktion vorher drüber Gedanken machen, was das für internationale Fassungen heißt.

MT: Das ist eine Wunschvorstellung von uns, weil es sehr vieles vereinfachen, sich vieles aber auch besser umsetzen lassen würde.
GR: Das war wirklich eine meiner Schlüsselerfahrungen und man lernt ja nur durch Probleme oder durch Fehler, wo wir mit dem Problem konfrontiert wurden, dass wir uns gemeinsam mit den Übersetzerinnen und Übersetzern wirklich in einer Enge befunden haben und gesagt haben: Hätten wir doch früher darüber nachgedacht! Und das war uns nicht bewusst. Das ist uns erst durchs Untertiteln bewusst geworden, dass wir falsch gedreht haben. Oder zu eindeutig in eine Richtung gedreht haben.

MT: Zu kulturspezifisch vielleicht für Luxemburg.
GR: Genau. Was dort ein Schlagwort war, das war völlig klar, aber das ist ganz schwer zu übersetzen gewesen, dass es klar wird.

MT: Sie haben erwähnt, dass sie früher, bevor Sie an der Filmakademie waren, auch in der Produktion gearbeitet haben, und aus diesem Beispiel, das Sie erwähnt haben, geht hervor, dass Sie schon Erfahrung in der Zusammenarbeit mit Untertitlerinnen und Untertitlern haben. Die Frage ist: Gibt es für Sie das Berufsbild Untertitler, Untertitlerin, und wenn ja, wie schaut das aus? Was muss diese Person mitbringen?
GR: Es gibt das Berufsbild. Es ist für uns damals, also schon Jahre her, so ein bisschen die Suche nach der Stecknadel im Heuhaufen gewesen, weil das nicht so ganz transparent war. Es gibt viele, die können natürlich übersetzen, aber es gehört vom Berufsbild her noch viel mehr dazu. Es gehört eine Affinität zu Film dazu, es gehört ein Filmverständnis dazu, es gehört ein Rhythmusgefühl dazu, es gehört… ja… die Liebe sowieso, das ist klar, die Liebe zum Film, das setz ich mal voraus (Zitat 7). Aber neben der reinen Übersetzung ist es meines Erachtens oft noch viel schwieriger, etwas gut zu komprimieren, es auf den Punkt zu bringen. Das ist eine ganz, ganz wesentliche Anforderung, wenn man so will. Ja, ich glaub, das deckt es ab.

MT: Sie sind ja hier an der Filmakademie für Bildtechnik und Kamera zuständig. Ist dieses Thema in diesem Bereich in irgendeiner Form relevant in der Lehre?
GR: Also wir von der Kamera unterrichten natürlich in keinem Falle explizit Untertitelung. Wir sprechen natürlich darüber, wenn wir Filme rezipieren, wenn wir über die Gesamtheit der Filme sprechen… Das ist uns auch wichtig, dass wir neben unserer fachspezifischen Arbeit auch immer das Ganze sehen. Also das kommt schon auch vor, wenn wir Filme diskutieren und wenn wir dann drüber sprechen, dass wir – wenn die Diskussion darauf kommt – auch über die Untertitelung sprechen bzw. über synchronisierte Fassungen. Aber in Wirklichkeit ist das natürlich in der Kompetenz der Klasse, z.B. Schnitt und Produktion. Und im Wesentlichen geht es beim Schnitt dann natürlich bis zu einem gewissen Grade auch um Sounddesign… Natürlich ist es so, dass am Schluss die Produktion dafür zuständig und verantwortlich ist, weil die Produktion engagiert auch die Untertitlerfachleute und die ganze Kontrolle ist auch dann meist bei

der Produktion, weil es in der Postproduktion hängt. Diesbezüglich ist auch zu nennen, dass es ja einen neuen Fachbereich in der Produktion gibt – das ist die Postproduktionskoordination – und in diesem Falle ist auch diese Person gefragt. Und diese Person ist in den meisten Fällen dann dafür zuständig, sich um die Untertitel zu kümmern. Einerseits, um Fachleute dafür zu bekommen und das Ganze dann zu begleiten, zu betreuen usw. Aufgrund meiner Erfahrung von früher ist vielleicht auch noch zu sagen, dass wir uns sehr oft an Untertitelungsfirmen gewendet haben, weil die meist auch ihre Untertitlerfachleute an der Hand hatten. Da gibt's keinen Berufsverband, wie Aufnahmeleiterverband, Kameraverband, wie auch immer, wenn ich Kameraleute suche. Und wir haben uns da oft an die Untertitlerfirmen gewendet, weil die natürlich die Fachleute an der Hand hatten… Es war mal ein *James Bond* irgendwo in der Produktion, und man hat grad niemanden bekommen. Dann haben wir oft eigenständig suchen müssen. Das kann passieren und da sind es sehr oft Native Speaker, die man kennt und die in irgendeiner Art und Weise einen Berührungspunkt zu Film haben, selber Filme gemacht haben, oder zum Teil auch von der Kunstszene kommen, aber Film verstehen (Zitat 8).

MT: Also nicht jetzt gezwungenermaßen die Übersetzerinnen und Übersetzer, sondern einfach Leute…
GR: Native Speaker mit… ich sag mal Filmaffinität. Und alles andere, sag ich auch aus eigener mühsamer Erfahrung… Wenn Menschen gute Übersetzer sind, ist das wunderbar. Aber es ist eine Katastrophe, wenn man die ohne Erfahrung auf Untertitel loslässt. Man tut ihnen nichts Gutes und...

MT:…sich selbst auch nicht.
GR: Also da waren schon schwierige Geburten dabei, wo das dann sehr lange gedauert hat und wo es unglaublich schwierig war, weil man ja den Leuten nicht so schnell einen Filmkurs geben kann.

MT: Und, wie wichtig ist da das Thema Untertitelung aus der Perspektive von Kamera und Bildtechnik? Sie haben ja erwähnt, dass es auch mit dem Bild zusammenspielen muss.
GR: Darf ich jetzt was Pointiertes sagen? Von unserer Warte aus, von der Bildwarte aus, leiden wir natürlich unglaublich. Und da sind jetzt zwei Seelen in meiner Brust, weil in Wirklichkeit „zerstören" natürlich die Untertitel unser Bild (Zitat 9).

MT: Ein ästhetisches Problem, oder?
GR: Absolut. Beim Fernsehen gibt es die Möglichkeit, und zwar wenn es z.B. ein CinemaScope-Film ist und ich hab einen 16:9-Fernseher, dann gibt es die Möglichkeit in manchen Programmen, dass ich die Untertitel in das Schwarz, in den Cache, lege. Auch wenn es dennoch ablenkt, weil es natürlich etwas Störendes ist so wie die Logos, die irgendwo sitzen. Aber das ist noch ein Kompromiss, den wir eingehen können. Ansonsten ist es natürlich immer eine „Zerstörung" vom Bild. Da sind eben zwei Seelen in meiner Brust, weil ich einerseits auf die Originalsprache bestehe, auf die Originalfassung, und auf der anderen Seite tut mir das weh, wenn mein Bild quasi zerstört wird. Und ich hab es auch selber erfahren bei mehrsprachigen Dokumentationen, wo es notwendig ist und ich nicht umhinkomme. Und wo ich aber beim Drehen nicht an die Untertitel denken kann. Das heißt, ich mach mein Bild so, wie ich das Gefühl hab, das ist für die Geschichte richtig, und muss halt dann damit leben, dass es das Bild einfach insofern zerstört, dass es nicht mehr so ausgewogen ist oder dass der Untertitel vielleicht über wichtige Details dennoch darüberliegt. Und deshalb noch einmal der Appell: Die richtigen Untertitel sind, glaub ich, so kurz wie möglich.

MT: Damit sie so wenig wie möglich vom Bild abdecken.
GR: … zerstören. Und ein absolutes No-Go sind für mich die zweisprachigen Untertitel. So was hab ich auch schon erlebt: eine Zeile französisch, eine Zeile englisch.

MT: Das ist ja in Ländern, wo es mehr als eine offizielle Sprache gibt, gang und gäbe. In der Schweiz z.B. gibt es nur zweisprachige, in Finnland, Schweden.
GR: Tatsächlich? Also ich dachte, das ist eine Geschichte aus der Vergangenheit.

MT: Nein. Es wird nach wie vor praktiziert.
GR: Noch einmal eine Herausforderung.

MT: Ja.
GR: Weil, man hat dann immer nur eine Zeile pro Sprache.

MT: Genau. Es ist auf jeden Fall gewöhnungsbedürftig für uns. Jetzt wieder ein paar allgemeine Fragen zum Thema Film und Untertitelung. Inwieweit, glauben Sie, kann der Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung zusammenhängen?
GR: Lassen Sie es mich so versuchen. Ich glaub, dass ein guter Film, der spannend ist, der wirklich durch die Geschichte und durch die Bilder lebt, durch Untertitel nicht zerstörbar ist. Das glaub ich, da bin ich überzeugt davon. Aber ich glaube, dass ein mittelmäßiger Film durch falsche Untertitel, durch schlechte Untertitel großen Schaden nehmen kann, wirklich großen Schaden nehmen kann. Vielleicht ist das ein Elitenproblem, ich weiß es nicht. Vielleicht ist es irgendwie auch ein Minderheitenproblem. Aber ich hab mich oft geärgert, wo ich das Gefühl gehabt hab, wenn ich die Sprache etwas versteh: Was steht da? Ich hab mir früher wirklich öfters überlegt: Was steht da? Ich hab es nicht verstanden und möglicherweise waren das wirklich einfach schlechte Übersetzungen oder missverstanden, wo der Inhalt meines Erachtens wirklich gelitten hat, wo die Essenz der Szene oder das, was gesagt wurde, einfach nicht getroffen wurde. Ich glaub aber, das gehört der Vergangenheit an. Nur ich glaube, dass schlechte Untertitel den Zugang zum Film erschweren können oder dass Leute einfach ausschalten oder im Fernsehen wegzappen, weil es ihnen zu mühsam wird. Weil es zu zugetextet ist (Zitat 10). Das glaub ich wirklich. Aber Filme, die ganz stark sind in den Bildern… und das ist ja auch eine Qualität des Filmes, dass es eben nicht wahnsinnig viel Text gibt.

MT: Das ist ja immer ein audiovisuelles Medium.
GR: Richtig. Das ist halt einfach so. Bei Dokumentationen ist es oft schwierig, wenn sehr viel gesprochen wird. Dann brauch ich einfach den Text. Da brauch ich fast jedes Detail, aber bei Spielfilmen kann man nur sagen: so komprimiert wie möglich.

MT: Die nächste Frage ist auch schon ein bisschen angesprochen worden: Sind Ihrer Meinung nach Untertitel eine Lösung oder ein Problem?
GR: [Pause] Ich glaub, sie sind eine Lösung. Ich versuch es positiv zu formulieren. Ich glaub, sie sind eine Lösung.

MT: Da sind wieder diese zwei Seelen…
GR: Ist eine ambivalente Geschichte. Ich glaub, sie sind eine Lösung. Ich muss dazu sagen, ich bin ja im Kino aufgewachsen und in einer Generation, wo es nur synchronisierte Filme gab. Bis ins Kino Zell am See sind keine untertitelten Fassungen gekommen. Das war damals auch nicht üblich. Also das Publikum war in keiner Weise bereit, Untertitel zu akzeptieren. Das ist jetzt besser. Das ist in mehrsprachigen Ländern im-

mer schon so gewesen. Das war bei uns lange Zeit nicht der Fall. Es ist bei uns jetzt ja so weit, dass es originalsprachige Kinos gibt, was wunderbar ist. Und ich hab den Eindruck, dass in der Bevölkerung, bei den Rezipienten generell eine größere Toleranz für Untertitel-Filme da ist. Also ich denke, dass es eine Lösung ist. Eher.

MT: Und ist Ihrer Meinung nach Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
GR: Vermarktungstechnisch ein Nachteil, kulturell ein Vorteil. Ich finde es ganz wichtig, gerade für die junge Generation, dass sie sich der Vielfalt bewusst wird und dass man diese Vielfalt auch original an sich heranlässt. Und dadurch auch sagt, okay, das ist jetzt ein bisschen mehr Mühsal, mich mit dem zu beschäftigen, weil man es ja wirklich lesen muss, aber ich krieg das Original mit und somit vielleicht einen Tick mehr von der Kultur. Und vielleicht einen Tick mehr Toleranz. Das ist vielleicht schon wieder grenzenloser Optimismus. Aber vermarktungstechnisch sicher ein Problem, weil es einfach teuer ist.

MT: Also die jeweilige Übersetzung und…
GR: Ja.

MT: Dann abschließend noch zum Thema Digitalisierung. Die Digitalisierung der Kinos ist inzwischen abgeschlossen. Ich glaub, Zell am See ist inzwischen auch schon digitalisiert. Also insofern ist es wirklich schon flächendeckend in Österreich. Wie stehen Sie zu diesem Thema und wie könnte die Zukunft aussehen?
GR: Also zum einen möchte ich mal sagen, dass es technisch… Ich häng natürlich nach wie vor an dem Zelluloid, aber es ist Geschichte. Ich bin froh, dass ich diese Ära miterleben konnte, muss jetzt aber auch sagen, es ist in Ordnung und es ist einfach legitim, dass jetzt die Digitalisierung mehr oder weniger vollzogen ist. Mittlerweile ist es auch technisch gleichwertig, wenn nicht sogar besser. Die Postproduktion ist schon lange digitalisiert. Und da hat es ja auch den Vorteil gegeben, dass die ganze Untertitelung einfacher geworden ist, weil eben dieses Einbrennen nicht mehr stattfinden muss und weil ich das digital wesentlich leichter auch in der Vermarktung mitschicken kann. Ich kann eine Festplatte, ein DCP schicken, mit von mir aus, zwanzig Untertitelvariationen. Ich hab das auch auf den DVDs, wo ich wählen kann, welche Untertitel ich eingeblendet haben möchte usw. Das, glaub ich, ist ein großer Vorteil. Die Frage ist nur, ob das Kino per se, also als Spielstätte, so weiter existieren wird. In großen Ballungsräumen wahrscheinlich ja. Im kleinen ländlichen Bereich wie in meiner Heimat sehe ich es mit großer Sorge. Einfach auch deswegen, weil die Distributionswege sich verändern. Es wird sehr viel „on demand" gehen, es wird sehr viel direkt… Also jetzt sind es halt die Raubkopien, die den Verleihen und den Produzenten wirklich große Probleme machen.

MT: Das hängt ja auch mit dieser digitalen Entwicklung…
GR: Natürlich. Das hängt damit zusammen und die Möglichkeit wird wahrscheinlich irgendwo dazwischen sein. Es wird neue Vermarktungswege geben, so wie es in der Musikindustrie ja auch passiert ist, dass quasi die CD über den Ladentisch kaum mehr geht… Dann gab es Napster, dann gab es diesen riesigen Zusammenbruch und jetzt gibt es Möglichkeiten, dass man sozusagen legal zu einem günstigen Preis sich was downloaden kann. So eine Möglichkeit sehe ich für Filme auch. Also das Kino wird nicht sterben, hoffentlich. Gott bewahre! Aber ich glaube, dass es zusätzliche Vermarktungswege geben wird im Sinne von legalen Downloads in verschiedenen Bereichen, sei es der Privatbereich, wo viele Leute einfach das Homekino schon haben, mit Beamer, mit großer Leinwand und Surround-sound. Und auf der anderen Seite eben die neue Generation, die auch nicht mehr oder kaum mehr fernsieht. Alles wird mehr oder weniger „on demand"… Es wird sicher die Art der Rezeption geben, dass man sagt,

man setzt sich zusammen, hoffentlich im Kino oder aber auch zu Hause mit Freunden. Also ich seh das im Privaten schon bei der nächsten Generation, bei meinem Neffen, der auch so eine Art Heimkino hat, wo sich die Freunde dann treffen und Filme anschauen.

MT: Ein privates Kino im Prinzip.
GR: Bis zu einem gewissen Grad ja. Dennoch glaub ich, dass das Kino als Begegnungsort eine ganz wichtige Funktion hat und ich hoffe, dass das weiterbesteht. Es wird vielleicht eine Verminderung geben, aber ansonsten… Der ganze Distributionsweg wird sich ändern. Das ist, glaub ich, auch eine große Herausforderung für die Verleiher, für die Vertriebe, das quasi da abzudecken.

MT: Noch mal zum Thema Digitalisierung: Wird nach wie vor auf Film gedreht? Auf echtem Filmmaterial?
GR: In der Filmakademie?

MT: Oder generell.
GR: Also bei uns in der Filmakademie steigen wir ab dem Wintersemester 2014 auf digital um. Der erste Jahrgang wird sozusagen digital arbeiten. Es wird die Möglichkeit geben, solange wir Kopierwerke an der Hand haben. Kodak haben wir länger noch an der Hand, das Problem sehe ich nicht so. Aber solange wir Kopierwerke an der Hand haben, und wenn die Studierenden den Wunsch äußern, dann wird es wahrscheinlich unter dem Titel „Retroseminar" auch Möglichkeiten geben, auf Film zu arbeiten. Das wollen wir ihnen nicht nehmen. Aber man muss sich einfach dem Fakt stellen, dass die Digitalisierung erfolgt ist, und wir müssen auch unsere Studierenden darauf vorbereiten, was wird sie in der Branche erwarten und da erwartet sie eher eine Arri Alexa als eine Arri 535. Also das gibt es nach wie vor. Im Verhältnis schwankt es ein bisschen, aber im Grunde ist es, glaub ich, schon 80:20, digitalisiert.

MT: Und in der Branche?
GR: In der Branche. Bei uns ist es so, wie gesagt, wir starten mit dem ersten Jahrgang heuer erstmals digital und die werden digital fortgeführt. Wir haben aber im zweiten Jahrgang Studierende, die noch analog begonnen haben. Da wird noch heuer das letzte Mal auf Film gedreht. Und wir haben auch noch ein Kopierwerk an der Hand, das uns die Entwicklung garantiert. Also wir sehen eher die Schwierigkeit, Film fortzuführen, nicht so sehr an unseren Ressourcen und an Kodak, sondern darin, wie wir es schaffen, dass die Kopierwerke das noch anbieten. Und meiner Einschätzung nach wird das so sein, dass das nach und nach wegfällt und dass es in Europa ein, zwei spezialisierte Kopierwerke für Film geben wird und wir uns dann entsprechend halt mit Mühsal so dahinhanteln. Wenn wir auf Film arbeiten wollen, uns dann die Mühsal machen müssen, dass wir nach Berlin oder wo auch immer hingehen. Wir haben auch letztes Jahr noch Umkehr gearbeitet, analog mit dem ersten Jahrgang, und das haben wir dann nach Berlin geschickt, weil es Umkehrentwicklung in Österreich nicht mehr gibt. Und es hat sich aber ausgezahlt. Das war eine wichtige Lernstufe. Also der Wechsel erfolgt bei uns.

MT: Das war's schon. Wollten Sie noch…
GR: Das hab ich eh schon gesagt, in der Branche ist es 80:20, schwankend 90:10.

MT: Abnehmend dann.
GR: Film ist die Ausnahme.

MT: Schade. Herzlichen Dank für das Gespräch.
GR: Sehr gerne.

Interview: Jessica Hausner

Tätigkeit/Funktion:	Regisseurin
Termin & Ort:	27.06.2014, 13 Uhr, Schöne Perle
Dauer:	24:43 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Danke für den Termin. Für die weitere Verarbeitung wird das Gespräch aufgezeichnet, transkribiert und der Arbeit angehängt. Ist das für dich okay?
Jessica Hausner: Ja.

MT: Siehst du selbst untertitelte Filme?
JH: Ja, schon. Durchaus. Sogar lieber als synchronisierte.

MT: Was sind da allgemein deine Erfahrungen als Rezipientin?
JH: Eigentlich ist die Erfahrung, dass es manchmal schwierig ist alles zu verstehen. Weil man vielleicht nicht so schnell mitkommt, weil ich dann auch das Bild anschaue oder die Schauspieler und es oft schwierig ist dem Ganzen wirklich zu folgen und ich glaube, ich versäume dann einfach ein paar Inhalte. Aber es ist mir trotzdem lieber, weil da trotzdem der Tonfall des Schauspielers im Original noch zu hören ist, und in der Kombination aus dem Schauspiel und den Untertiteln ist das mir immer noch lieber, als einen synchronisierten Film anzuschauen. Das ist oft so lieblos gemacht und klingt dann pochern.

MT: Was bedeutet für dich Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln?
JH: Das ist schwierig... Klar versucht man die Untertitel so nah wie möglich am Original zu machen. Aber wenn es zu kompliziert wird, ist es noch schwieriger zu verstehen, was gesagt wurde. Wahrscheinlich muss man in Kauf nehmen, dass ein gewisser Teil dessen, was im O-Ton gesagt wird, verloren geht. Wenn ich persönlich mir Filme mit Untertitel anschaue, ist es mir lieber, ich kriege den Inhalt präsentiert, weil ich ja, wie gesagt, den Tonfall und den möglichen Witz ja eh irgendwie höre. Aber gut, ich schaue meistens englische Filme mit deutschen Untertiteln, oder französische Filme mit deutschen Untertiteln, wo ich den O-Ton eh ein bisschen verstehe. Wenn ich Filme anschaue, wo ich den O-Ton gar nicht verstehe, in einer Sprache, die mir fremd ist, dann lese ich nur die Untertitel. Und dann ist es natürlich schon gut, wenn das so genau wie möglich gemacht wurde.

MT: Das betrifft jetzt die inhaltliche Seite...
JH: Ja, bei meinem eigenen Film, den du ja auch schon sehr gut kennst, war immer die Frage wenn absichtlich langwierige Sätze gesprochen werden, wie geht man damit um in den Untertiteln. Das ist jetzt auch ein Spezialfall. Weil extralange Untertitel hat sich ja bisher noch niemand gewünscht. Und wir haben wahrscheinlich einen Kompromiss gemacht, und da geht sicher was verloren. Weil ein Teil des Witzes ja darin besteht, dass es so Quasselstrippen sind, die dauernd Sätze formulieren, die ohne Ende sind. Und ich glaub, wir haben das jetzt... Ich glaube, dass die Kombination aus dem O-Ton und den Untertiteln ausreichen müsste.

MT: Existiert für dich das Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, was umfasst das für dich?
JH: Ja, durchaus. Ich hab bis jetzt bei all meinen Filmen... Also, je länger ich das jetzt mache, desto mehr Zeit plane ich auch ein für die Übersetzung und Untertitelung. Weil ich einfach inzwischen weiß, dass meine Filme hauptsächlich im Ausland gesehen werden und die Leute lesen dort die Untertitel. Was ich mir für herrliche Dialoge ausgedacht habe, das verstehen nur die drei Hanserln in Österreich und Deutschland, die sich den Film anschauen, aber die meisten Zuschauer meiner Filme sind in den ande-

ren Ländern in Europa. Und seit ich das verstanden habe, plane ich das auch wirklich ein. Vor allem erst mal die Übersetzung und dann eben auch das Spotting und Timing und die Untertitelung. Aber es ist hauptsächlich die Übersetzung... Bis man zu einem Text kommt, der irgendwie doch, obwohl er kurz sein muss, den Charakter oder den Witz des O-Tons trifft. Das finde ich extrem wichtig.

MT: Für dich sind das also zwei getrennte Prozesse, die Übersetzung und dann das Spotting und die Anpassung auf das Untertitelformat.
JH: Ja, wobei das eher damit zusammenhängt, dass wir bis jetzt keine Personalunion gefunden haben. Wir haben bei meinem letzten Film mit Bernard Mangiante zusammengearbeitet, weil er als Spezialist gilt, auch für altertümliche Sprachen. Dadurch waren das in dem Fall wirklich zwei Arbeitsschritte. Aber ich glaube, bei einem Film, wo es nicht um eine altertümliche Sprache geht, ist es gescheiter, wenn das eine Person macht. Auf jeden Fall. Auch Bernard hat gesagt, er hätte gerne gleich das Spotting, weil es für ihn auch sinnlos ist, sich Sätze auszudenken, die dann nicht ins Timing passen. Also eigentlich wäre es gescheiter, wenn das dieselbe Person macht. Kommt nur darauf an, ob diese Person beides super beherrscht.

MT: Du hast es jetzt schon kurz angerissen, und zwar die Frage, in welchem Stadium die Untertitelung relevant wird. Ab wann ist dieses Thema für dich als Regisseurin und Autorin präsent?
JH: Bei dem letzten Film war es von Anfang an präsent, weil von Anfang an klar war, dass die Dialoge extrem langwierig und schwierig sind – schwierig zu folgen. Ich arbeite da mit Philippe Bober zusammen, der den Weltvertrieb für meine Filme macht, also der die Filme verkauft eben an diese Leute, die kein Deutsch verstehen, und der hat gleich von Anfang an gesagt, dass es schwierig wird. Dass das ein Punkt sein wird, der die Verkäufe erschweren wird und dass wir wirklich schauen müssen, dass wir in den Untertiteln möglicherweise ein paar Dialoge auch vereinfachen. Also das war bei diesem Projekt von Anfang an in unser aller Köpfe, dass das eine Aufgabe sein wird. Bei anderen Filmen... *Lourdes* war auch ein Spezialfall, weil zweisprachig gedreht wurde und dann synchronisiert wurde. Da war es auch von Anfang an ein Thema. Bei anderen Filmen, wenn der Dialog sowieso heutig und knapp ist, beschäftigt es mich erst, wenn der Schnitt gegen Ende geht.

MT: Also eher in der Postproduktion?
JH: Bisschen früher. Weil wir ja Screenings machen... Also Philippe hat in Paris und Berlin jeweils ein Büro und wir machen schon während des Schnitts Vorführungen und da hat er gerne schon Untertitel dabei. Also wenn es geht, machen wir da schon zumindest eine erste Version.

MT: Hat das auch einen Einfluss darauf, wie du deine Dialoge schreibst, wenn du das Thema schon im Hinterkopf hast?
JH: Ich hatte es beim letzten Film nicht. Natürlich lerne ich im Lauf der Zeit, worauf es überall ankommt und trotzdem nehme ich mir natürlich die Freiheit heraus, es vielleicht gerade nicht so zu machen, wie es sein sollte. Bei *Amour Fou* war es wirklich ein Teil des Witzes, dass da so viel gequasselt wird. Da geht es um die Liebe, die jenseits von Worten existiert, und der Witz war dann eben, dass dauernd darüber gesprochen wird und dadurch das eigentliche Fehlen von diesen Gefühlen deutlich wird. Das hätte ich nicht anders machen können, glaube ich. Aber ich bin auch wieder froh, wenn wieder kürzere Dialoge kommen. Vielleicht beim nächsten Film.

MT: Die Budgetierung der Untertitel betrifft eher die Produktion oder ist das auch etwas, das dich beschäftigt?
JH: Die Untertitelung ist immer eingeplant, glaube ich.

MT: Du bist ja auch selbst Produzentin, d.h. du bist hier auch involviert. Plant ihr das von Anfang an ein?
JH: Ja.

MT: Zum Thema Finanzierung noch: In Österreich, wie in ganz Europa, gibt es ja das Fördersystem für Filme. Gibt es da auch einen eigenen Posten für Übersetzungen bzw. Untertitelungen?
JH: Ja. Auch wenn Drehbücher schon übersetzt werden müssen für Fördereinreichungen. Das ist alles schon im Förderbudget drinnen.

MT: Haben dann die Förderer ein Mitsprachrecht, inhaltlicher Natur oder sonst?
JH: Nein.

MT: Um zurückzukommen auf das Thema Untertitler/-innen: Wie läuft das generell ab, wie findet ihr die Leute und nach welchen Kriterien werden die ausgewählt?
JH: Bei *Lourdes* hat Geraldine Bajard die Übersetzung gemacht, die mit mir den Film erarbeitet hat. Sie ist zweisprachig und es war klar, dass ein Teil der Rollen von französischen Schauspielern gespielt wird, und dadurch war Geraldine von Anfang an beim Dialogschreiben involviert und da war es auch naheliegend, dass sie die Übersetzung macht. Möglicherweise hat jeder Film so seinen Spezialfall. Und bei *Amour Fou* war es eben das Altmodische der Sprache. Aber sonst betreut das bei uns im Büro in erster Linie Bruno Wagner. Er weiß, wen er da fragen muss. Aber wenn es Spezialanforderungen gibt, dann muss man recherchieren.

MT: Wie läuft dann die Zusammenarbeit ab? Wer kommuniziert mit wem? Meine Erfahrung mit dir war ja eine sehr enge, intensive Zusammenarbeit...
JH: Ja. Meistens gehe ich mit dem Philippe Bober zusammen die ganze Übersetzung Text für Text durch, also die Dialogübersetzung. Er nimmt das auch sehr wichtig. Weil wir, wie gesagt, hauptsächlich an unseren internationalen Verkäufen verdienen und deswegen legt er auch sehr viel Wert darauf. Wir sitzen dann ein paar Tage zusammen – auch in diesem Fall – und gehen das Ganze durch. In diesem Fall war es so, dass das, was du bekommen hast die Version war, die Philippe und ich schon überarbeitet hatten. Und dann haben wir es ja teilweise gemeinsam noch mal verändert. Es ist so ein Prozess, bis man das Gefühl hat, nichts mehr übersehen zu haben.

MT: Wer trägt letztendlich die inhaltliche und qualitative Verantwortung für die Untertitelung?
JH: Grundsätzlich schon ich, aber für die Übersetzung ist dann auch schon der Übersetzer vor allem verantwortlich. Vielleicht gemeinsam – ich und der Übersetzer. Letztlich bin ich ja sozusagen nur ein deutschsprachiger Native-speaker und weiß es natürlich nicht bis zum letzten Detail und kann nur, wenn mir was auffällt, sagen, dass es nicht stimmt.

MT: Glaubst du, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen dem Erfolg und Misserfolg eines Filmes und der Qualität der Übersetzung/Untertitelung?
JH: Ja. Ja, ich halte es für einen ganz wichtigen Schritt in der Fertigstellung eines Films. Ich denke, sobald irgendetwas falsch übersetzt ist, geht z.B. ein Witz verloren oder ein Inhalt. Und mit falsch meine ich auch wirklich einfach nur Nuancen (Zitat 11). Es beginnt ja dann schwierig zu sein, wenn jemand nicht nur Inhalt redet, sondern wenn Doppeldeutigkeiten vorkommen. Wenn sozusagen unter der Hand ein anderer Inhalt vermittelt wird im Gespräch, als offensichtlich ausgesprochen wird. Und dann ist die Schwierigkeit, wie man das das in den Untertiteln transportiert, welche Worte findet man. Oder was auch extrem schwierig ist, ist Umgangsprache. Wie vermittelt man,

dass jemand geschert redet oder dass jemand falsch redet, dass jemand Fehler macht. Auch z.B. dass jemand lügt, dass jemand absichtlich falsche Worte verwendet. Bei all diesen Dingen muss man extrem gut aufpassen, dass es nicht zu glatt wird und auch nicht verfälscht wird. Da kann man sich auch total irren. Wenn z.B. ein Inhalt geheim gehalten werden soll und der Übersetzer denkt, da fehlt doch was und fügt das ein... Ich hab schon das alles erlebt. Das kann eine Szene tatsächlich komplett verändern. In meinen Dialogen wird immer Bezug genommen – es kommt zum Beispiel in einem Dialog absichtlich genau dasselbe Wort vor wie in einem anderen Dialog. Das könnte man aber auch anders übersetzen. Da muss ich immer genau acht geben, dass in der Übersetzung auch genau dasselbe Wort verwendet wird, wie im anderen Dialog, weil sonst der Witz verloren geht.

MT: Sind Untertitel deiner Meinung nach eine Lösung oder ein Problem?
JH: Hm... Lustige Frage. Also eine Alternative zu Untertitelung wäre Synchronisation und wie gesagt, mir sind da fast Untertitel lieber, weil Synchronisationen meistens schlecht gemacht sind (Zitat 12). Nicht weil die Leute das nicht können, sondern weil es irrsinnig schwer ist, sich im Studio hinzustellen und das noch mal so zu spielen, wie wenn man im Kostüm an dem Ort mit den anderen Kollegen das spielt. Oft sind ja Schauspieler, auch wenn sie ihre eigenen Texte nachsprechen müssen, schon schlechter als im O-Ton. Man schafft das einfach nicht, sich im Studio in das hineinzuversetzen. Außer mit einem wahnsinnigen Aufwand. Ich erinnere mich, bei *Lourdes* haben wir das versucht und haben dreimal oder viermal so viel gebraucht, als kalkuliert war. Wahnsinnige Unkosten bei dem Versuch die Synchronisation gut zu machen. Ich dachte mir: nie wieder. Dann lieber Untertitel. In dem Sinne ist es vielleicht eher eine Lösung als ein Problem.

MT: Ist die Mehrsprachigkeit Europas deiner Meinung nach ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
JH: Ich persönlich finde das total spannend. Ich schau mir gerne Filme in fremden Sprachen an. Mittlerweile kann ich sogar schon zumindest vom Klang her ein paar Sprachen... Ich kann fast schon Dänisch, weil ich so viele dänische Filme gesehen habe. Oder auch viele japanische Filme. Mir macht das Spaß. Aber vom kommerziellen Standpunkt her ist das ein Nachteil. Hätten wir alle eine Sprache, dann ließen sich die Filme einfach für ein größeres Territorium verkaufen. So ist es aber schwierig. Englischsprachige Filme haben da einen Startvorteil, weil die meisten Leute Englisch können, also kann man diese Filme für mehr Geld an mehr Verleiher verkaufen, weil sie eben mehr Zuschauer haben. Die zweite Sprache ist dann Französisch, und ich weiß nicht, ob dann schon Deutsch kommt. Es gibt ja Aufstellungen... Aber ganz klar – für den kommerziellen Aspekt ist das ein Nachteil.

MT: Noch eine abschließende Frage zum Thema Digitalisierung, was in den letzten zehn Jahren in allen Bereichen des Kinos bzw. der Filmproduktion stattgefunden hat. Wie stehst du dazu?
JH: Ich weiß nicht, was sich da verändert hat bei den Preisen und so.

MT: Ich meine allgemein... Man redet z.B. in Zusammenhang mit Digitalisierung oft und gern von einer Demokratisierung, die stattgefunden hat.
JH: Allgemein ist das schon eine ziemliche Revolution. Ich hatte unlängst ein interessantes Gespräch über das Kinogehen. Ich gehe nur mehr ganz selten ins Kino. Es ist mir echt zu mühsam und dann bin ich auch meistens enttäuscht, weil mir der Film eh nicht gefällt. Ich schaue ehrlich gesagt mehr DVD oder ich streame. Ich hatte unlängst eben dieses Gespräch mit Freunden, wo es darum ging, dass die meisten Filme ja oh-

nehin digital gedreht werden und man sie im Internet anschauen kann. In der Musik hat man das ja schon. Das Geld, das man mit einem Film verdienen möchte, muss im Internet bezahlt werden. Das Video-on-demand müsste z.B. ausgebaut werden, so dass man da Filme schauen kann und dafür eine Summe bezahlt. Alles andere kommt mir unrealistisch vor. Es ist so ein wahnsinniger Vorteil durch das Internet, dass ich mir aussuchen kann, was ich wann anschaue, dass ich gar keine Lust mehr habe mich davon abhängig zu machen, was gerade im Kino läuft. Das kommt mir fast schon unsinnig vor (Zitat 13).

MT: Das bedeutet also, dass das Kino als Institution seine Rechtfertigung verliert.
JH: Derweil noch nicht, weil noch nicht alles auf Video-on-demand zu kriegen ist. Ich glaube, das ist der Punkt. Und alte Filme, die nicht auf digital gedreht sind, sind teilweise noch gar nicht digitalisiert. Aber es gibt inzwischen schon so viele Filme auf DVD und in dem Moment, wo du die alle im Internet ausleihen können würdest, werde ich wahrscheinlich nicht mehr ins Kino gehen. Ich gehe wirklich nur, wenn wo ein Film ist, den ich unbedingt sehen will und nicht im Internet kriegen kann. Dann gehe ich. Ins Filmmuseum gehe ich z.B. gerne, weil mich da auch die Auswahl interessiert, die getroffen wurde. Das ist echt ein spezielles Ereignis. Und was die immer so reden von wegen größerer Leinwand und dem tollen Soundsystem – ich glaube immer mehr Leute haben eh große Flachbildschirme zu Hause mit Surroundsound usw. Ich glaube, deswegen brauche ich auch nicht mehr ins Kino zu gehen. Da schmatzen alle so mit Popcorn...

MT: Inzwischen sind ja manche Kinoleinwände kleiner als diese Heimkinos...
JH: Ja, genau.

MT: Gut – das war's meinerseits. Herzlichen Dank für den Termin.

Interview: Andreas Prochaska

Tätigkeit/Funktion:	Regisseur
Termin & Ort:	23.08.2014, 10:00 Uhr, Café Dommayer
Dauer:	45:20 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Herzlichen Dank für den Termin. Für die weitere Verarbeitung wird das Gespräch aufgezeichnet, protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay für dich?
Andreas Prochaska: Ja. Veröffentlicht wird es ja nicht, oder?

MT: Die Arbeit ist dann öffentlich zugänglich. Aber das Gespräch wird jetzt nicht in den Medien veröffentlicht.
AP: Gut.

MT: Eine allgemeine Frage zum Einstieg: Siehst du oft untertitelte Filme?
AP: Fast ausschließlich. Ich versuche Filme in der Originalfassung mit Untertitel anzuschauen, selbst wenn es ein koreanischer Film ist. Ich ertrage synchronisierte Filme nicht mehr. Das ist der große Segen der DVD. Ich gehe eigentlich auch nur mehr in Wien ins Kino, z.B. ins Haydn Kino oder ins Gartenbaukino, oder zumindest in Kinos, die Originalfassung mit Untertitel anbieten. Wobei ich schon dazu sagen muss, dass es natürlich eine Irritation ist.

MT: Die Präsenz der Untertitel?
AP: Natürlich. Selbst wenn man die Sprache versteht, liest man unbewusst mit. Das Auge wandert immer zwischen den Untertiteln und dem Film hin und her.

MT: Was sind deine Erfahrungen mit Untertiteln? Als Konsument und als Regisseur.
AP: Gerade wenn man die Sprache versteht und die Untertitel mitlaufen lässt, damit man sicher ist, nichts zu verpassen, ist es oft höchst irritierend, was für ein Unfug da unten steht (Zitat 14). Das ist das eine. Das andere ist das Timing der Untertitel, wenn man sich zum Beispiel eine Komödie anschaut, und der Untertitel zwei Sekunden vor dem Dialog passiert. Da denk ich mir immer, da müsste man mehr Sorgfalt darauf verwenden. Gute Filme sind in einer Präzision gemacht und diese Präzision würde ich mir als Filmschaffender und als Konsument in der Untertitelgestaltung wünschen. Untertitel sind ein notwendiges Übel, aber selbst mit dem kann man besser umgehen (Zitat 15).

MT: Was bedeutet für dich Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln?
AP: Ich kann es nur bei englischsprachigen Filmen beurteilen. Und wenn ich merke, dass ein komplexer Satz einfach nur in drei Worten wiedergegeben und auf seinen reinen Informationsgehalt reduziert wird, dann finde ich das schade. Wenn man ein Buch übersetzt, muss man ja auch eine Form von Übersetzung der Sprache finden, die dem Charakter des Originals gerecht wird. Und wenn es nur mehr eine Verständnishilfe ist, dann wird es der Sache nicht gerecht, finde ich. Ich als Konsument bin ja abhängig von der Qualität der Übersetzung. Natürlich leidet das Filmerlebnis unter einer schlechten Übersetzung. Ich kann über meine Erfahrungen als Regisseur anhand von *Das Finstere Tal* berichten. Bei dem Film war es so, dass irgendein Berliner Übersetzungsbüro beschäftigt wurde. *Das Finstere Tal* ist ja ein historischer Film, der eine sehr reduzierte Sprache hat und wo auch die eine oder andere Metapher drinnen ist. Mein Englisch ist nicht schlecht, aber auch nicht sehr gut, aber als ich die Untertitel las, merkte ich trotzdem, dass die Übersetzung sehr banal war. Ich habe dann sowohl die Produktionsfirma als auch den Romanautor eingeschaltet und alarmiert. Und wir haben alle gemeinsam festgestellt, dass es einfach zum Teil inhaltlich falsch war. Es gab den einen oder anderen Vorgang, der nicht eins zu eins zu übersetzen war. Wenn die Männer bei einer Holzriese bei der Holzarbeit sind und sich irgendwelche Laute zurufen, die eigentlich unübersetzbar sind, dann kann man nicht einfach „Go“ oder etwas Ähnliches in der Übersetzung schreiben, sondern muss sich was anderes überlegen. Und das war eben zum Teil einfach inhaltsentstellend. Wir haben dann versucht, das gemeinsam zu reparieren. Und da habe ich auch versucht darauf zu achten, dass das Timing der Untertitel in Ordnung ist. Ich weiß nicht, ob das in allen Dingen gelungen ist. Es ist eigentlich ein schmerzhafter Prozess, weil du als Machender merkst, wie viel verloren geht, von dem was du eigentlich transportieren möchtest (Zitat 16).

MT: Bei Das Finstere Tal *hast du ja auch beim Drehbuch mitgeschrieben, neben Regie...*
AP: Ja, ich habe ja die Geschichte sozusagen gefunden und habe mich mit dem Romanautor, der sich den Regisseur selbst aussuchen wollte, relativ lang auseinandergesetzt. Der ist eben auch Filmkritiker und Übersetzer. Da kamen also verschiedene Faktoren zusammen, die da auch eine Rolle gespielt haben.

MT: Du hast erwähnt, dass die Übersetzung bzw. Untertitelung für dich ein schmerzhafter Prozess war. Aber wie ist das – denkt man als Filmschaffender in einem frühen Stadium schon daran, dass der Film irgendwann übersetzt werden muss, weil er zu Festivals geht oder weil man es sich ja wahrscheinlich wünscht, dass der Film ein möglichst großes Publikum erreicht. Arbeitet man in irgendeiner Weise darauf hin?

AP: Man hat es irgendwo im Hinterkopf. Aber richtig präsent wird es eigentlich in der Postproduktion, zumindest war es bei diesem Film so. *Das Finstere Tal* ist ja extrem dialogarm und dadurch habe ich das Gefühl, dass er international leichter verständlich ist, weil sich viele Dinge einfach durch die Bilder und durch die Situationen erklären. Ich finde es immer schwierig, wenn Dialog eine inhaltliche Krücke ist. Also, wenn der Dialog nur Informationen und Inhalt transportiert, dann ist was daran verkehrt. Worüber ich schon nachgedacht habe und was mir dann auch bei der Berlinale schmerzhaft entgegengeschlagen ist, war diese sprachliche Differenzierung, die der Film mit sich bringt... Man hat sozusagen einen englisch Native-speaker in der Hauptrolle, der mit Akzent deutsch spricht und man hat dann die Tiroler, die ihre Sprache sprechen. Das macht für jemanden, der das versteht und diese sprachliche Feinheit raushört, sehr viel an Atmosphäre aus. Und wenn man den Film dann bei einem internationalen Festival sieht und ich habe ihn da zum ersten Mal mit Untertiteln gesehen, dachte ich mir, dass es einfach nur banal wirkt. Weil wenn man es nur mehr liest, werden es nur *one liner*, die wie in jedem Western sind. Ich hab mich da ziemlich gewunden und habe gelitten. Es gibt aber auch keine andere Möglichkeit. Man kann diese Feinheit auch in der Synchronisation sehr schwer darstellen. Und da habe ich gemerkt, dass da viel an Eigenständigkeit der Geschichte verloren geht.

MT: Und das ist ja eine der wichtigen Handlungsebenen. Die Umkehrung, also der englischsprachige Held, der in einem deutschsprachigen Western den Outsider spielt... Du meinst also, all das wird in der Untertitelung geebnet?
AP: Für mich waren Sprache, Sprachfärbungen und Dialekte schon immer in all meinen Filmen ein wichtiges Element. Ich habe z.B. *Inglourious Basterds* nur in der Originalfassung gesehen und kann mir gar nicht vorstellen, wie das in einer Synchronfassung funktioniert. Der eine spricht ja deutsch, der andere englisch... Da wurde ganz bewusst mit Sprache gearbeitet. Da hat Kollege Tarantino natürlich den Vorteil, dass er das aus dem englischen Sprachraum heraus macht und dadurch eine ganz andere Breite hatte. Dieses Dilemma wird man immer haben, wenn man aus dem deutschsprachigen Raum heraus arbeitet.

MT: Du hast jetzt in Zusammenhang mit Das Finstere Tal *kurz erwähnt, dass die Übersetzung bzw. Untertitelung in der Postproduktion relevant wurde. Ist das allgemein so oder läuft das sonst anders ab?*
AP: In meiner Erfahrung nicht. Der Elfriede-Ott-Film war ja festivalmäßig nicht sehr präsent – Komödien haben es da generell schwerer. Aber es war mir wichtig, dass zumindest auf der DVD englische Untertitel dabei sind, damit man den Film auch international zeigen kann. Das war mir persönlich wichtig, damit ich den Film auch Leuten außerhalb unseres Sprachkreises zeigen kann (Zitat 17). Bei den 3-Tage-Filmen war es ähnlich. Gerade beim ersten 3-Tage-Film habe ich es ja nie in Erwägung gezogen, dass der Film international überhaupt auffällig werden könnte. Ich bin dann vom Gegenteil überrascht worden. Deswegen war das für mich damals überhaupt kein Thema.

MT: Das heißt, es ist fast immer ein Postproduktionsschritt?
AP: Genau. Natürlich wünscht sich jeder Filmschaffende, dass sein Film auf der ganzen Welt läuft, aber es gibt vorher so viel anderes zu tun, dass das immer nach hinten geschoben wird. Zumindest in meiner Erfahrung ist so, dass es irgendwann ein lästiges Übel ist, womit man sich dann auseinandersetzen muss.

MT: Das liegt dann eher in der Verantwortung der Produktion als der Regie, oder?
AP: Das ist eigentlich eine reine Produktionsangelegenheit. Ich weiß nicht, wie andere Kollegen damit umgehen. Mir war es z.B. bei *Das Finstere Tal* extrem wichtig da auch eingebunden zu sein. Wir hatten ja eine Koproduktionssituation, wo eine deutsche und

eine österreichische Produktionsfirma dabei waren und die Postproduktion wurde sehr stark nach Deutschland ausgelagert. Dadurch wurden die Kommunikationswege einfach kompliziert. Es war zum Teil nicht mehr ganz klar, wer wen womit beauftragt hat. So kam es auch, dass der deutsche Partner diesen minderbegabten Menschen mit der Übersetzung beauftragt hat und da wäre wahrscheinlich nichts passiert, wäre ich da als Regisseur nicht der Unbequeme gewesen. Ich würde mir da seitens der Produzenten mehr Engagement im Detail wünschen, weil das ist ja wie eine Visitenkarte.

MT: Das heißt, du legst Wert darauf, dir die Übersetzung anzuschauen, in dem Sinne, dass du das Endprodukt abnimmst, bevor es rausgeht.
AP: Natürlich. Aber unter Maßgabe meiner Fähigkeiten. Ich bin ja kein Übersetzer. Wenn mir etwas auffällt, dann suche ich mir Leute, denen ich vertraue und bitte sie sich das anzuschauen. Wenn der- oder diejenige sagt, das ist in Ordnung, dann vertraue ich darauf. Den Produzenten vertraue ich da eher weniger. Weil das Einfache auch oft das Günstige ist und das Günstige oft das Relevante ist. Es darf ja nix kosten. Das fällt dann unter „das lästige Übel, das man machen muss“ und wenn etwas lästig ist und teuer auch noch, dann ist es doppelt lästig (Zitat 18).

MT: Inwieweit glaubst du, kann man den Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Übersetzung in Zusammenhang bringen?
AP: Da kann ich eigentlich gar nichts dazu sagen, weil ich da eine persönliche Erfahrung und einen Vergleich haben müsste. Wenn ich sage, Variety hat eine schlechte Kritik geschrieben, weil die Untertitel nicht gut waren, dann wäre das sozusagen eine Schutzbehauptung, die ich gerne führen würde. Ich weiß nicht, wie es gewesen wäre, wenn die Untertitel anders gewesen wären. Das wäre eine reine Spekulation. Ich habe da auch selber keinen Erfahrungsschatz. Du hast ja keine Vergleichsmöglichkeit. Du siehst etwas und merkst, die Untertitel sind nicht so toll. Du kannst die Zeit aber nicht mehr zurückspulen und sagen: Schauen wir es uns mit anderer Untertitelung an. Das ist eigentlich eine sehr spekulative Angelegenheit. Man macht ja Testscreenings mit den Schnittfassungen, aber ich glaube, es gibt keine Testscreenings mit Übersetzungen. Wenn ich mir so manche Synchronisationen anhöre... Ich hab das einmal bei einer Veranstaltung zum Thema Sounddesign erlebt, wie die amerikanischen Produktionen ihre Filme in Europa promoten. Da ist es sehr wohl so, dass jemand von Disney oder von Warner im Studio sitzt und die Synchronisation überwacht. Bei uns wird es sicher nicht so sein, dass jemand von Allegro Film irgendwo in einem Tonstudio in Los Angeles sitzt und überwacht, wie *In 3 Tagen bist du tot* synchronisiert worden ist. Im umgekehrten Fall, was natürlich auch mit einer Marktmacht zu tun hat, ist das sehr wohl der Fall. Ab einer gewissen Größenordnung ist es natürlich im Interesse der Produzenten und der Verleiher, dass das Ergebnis optimal ist. Nicht umsonst werden für die Synchronisation von irgendeinem Kinderfilm deutsche Stars wie Anke Engelke beschäftigt, damit man in der Übersetzung eines Produkts möglichst viele in dem jeweiligen Markt relevante Ressourcen mit einbindet. Das ist aber eine Einbahnstraße, weil wir weder die Filme noch die Mittel dafür haben. Und das, was auf dem amerikanischen Markt an europäischen Filmen läuft, ist in 99% der Fälle original mit Untertiteln. Weil es diese Tradition mit der Synchronisation im englischsprachigen Raum kaum gibt, zumindest meines Wissens. Diese Filme laufen dann meist in einem Arthouse-Kino oder in bestimmten Kinos, wo das Publikum auch damit rechnet, da untertitelte Filme zu sehen. Man wird nicht in einem Mulitplex in einer Shoppingmall einen europäischen Film mit Untertiteln zeigen.

MT: Ich komme noch mal zurück zu deiner Arbeit. Du hast verschiedene Genres gemacht, verschiedene Formate, wie Miniserien, Fernsehfilme, Kinofilme etc. Und in deinen Arbeiten spielt die sprachliche Färbung eine zentrale Rolle – du hast es selbst

auch vorhin erwähnt. Also die regionale Ansiedlung des Filmes. Denkst du da schon in der Konzeption oder in der Schreibphase daran, dass der Film es über die österreichischen Grenzen hinaus schwierig haben wird? Eben wegen der Sprache? Wie wichtig ist dir dieses sprachliche Element?
AP: Bei *In 3 Tagen bist du tot* war es für mich essenziell. Ich hatte das Gefühl, wenn ich diese regionale Ebene nicht habe und diese sprachliche Authentizität, dann brauche ich den Film gar nicht machen. Dann wäre er der 735. Teenie-Slasher und das wäre für mich nicht sinnvoll gewesen. Das geht natürlich schon mit einer bewussten Ausschließung von Märkten einher, aber das ist eigentlich in erster Linie der deutschsprachige Markt. Weil in dem Moment, wo man versucht vom Neusiedler See bis Berlin verständlich zu sein, dann stimmt was nicht. Außer man bewegt sich in einer völlig anderen sozialen Schicht. Wenn man aber ganz normale Leute beschreibt, haben die einfach eine Umgangsprache und verwenden Ausdrücke, die in einem anderen deutschsprachigen Land vielleicht nicht so geläufig sind. Aber das Interessante war, gerade beim ersten In-3-Tagen-Film, dass diese regionale Authentizität, die sich international nicht vermitteln lässt, aber sehr viel mit der Inszenierung und dem Gesamtgefühl zu tun hatte, international sehr wohl bemerkt wurde. Es wurde bemerkt, dass da etwas ist, das nicht so stromlinienförmig ist. Das fand ich überraschend, dass diese Feinheit den Film unterschieden hat von anderen Filmen, die da eher stromlinienförmig sind. Es gab zum Beispiel aus Deutschland immer wieder Versuche, Teenie-Slasher oder Horrorfilme zu machen, wo irgendwelche Soapstars besetzt wurden. Und man merkt die Absicht und in diese Falle wollte ich nicht tappen. Da ist aber die Sprache Teil eines Gesamtkonzepts. Ich habe generell das Gefühl, dass Filme einen Ort brauchen. Der Ort kann auch der Mond sein, aber wenn Filme diesen Ort und alles, was mit diesem Ort zu tun hat, nicht in irgendeiner Art und Weise mit einbauen, dann sind sie absolut beliebig (Zitat 19). Da war ein deutsch produzierter Horrorfilm, in dem irgendwelche englische Darsteller die Hauptrollen gespielt haben. Der Regisseur war Deutscher und man hatte das Gefühl, die Dekoration ist irgendwo in Tschechien in die Pampa gestellt worden. Der Ort war beliebig. Es hätte irgendwo in Irland sein können. Das war ein Beispiel für mich, wo der Film zwar ganz okay war, aber irgendetwas gefehlt hat. Das war für mich sehr lehrreich.

MT: Das heißt die Sprache ist Teil der Lokalisierung des Plots.
AP: Genau. Und natürlich ist es so, dass wenn ich einen englischsprachigen Film machen wollen würde, das schon im Drehbuchstadium ansetzen würde. Es gibt im Moment ein Projekt, das mich sehr interessiert, wo ich gerade versuche eine Brücke zu finden zwischen der großen weiten Welt, sprich Kalifornien, und Tirol. Und das Interessante ist, dass man da in einer Situation ist, wo es sehr viele Regionalförderungen gibt. Dann fährt das Filmteam eben nach Nordrhein-Westfalen und baut dort in einem Studio ein Badezimmer, weil man in Nordrhein-Westfalen deswegen eine Förderung bekommt. Das hat aber nichts mit den Orten selbst zu tun, sondern ist ein reiner Förderungstourismus. Ich finde, wenn man weiß, dass es diese verschiedenen Töpfe gibt, wenn man schon wie die Bienen von einer Blüte zur nächsten fliegen muss, wäre es spannender das auch inhaltlich mitzudenken und sozusagen ein Roadmovie zu machen. Also nicht nur das Geld in diesen Orten abzuholen, sondern die Orte bewusst in die Geschichte zu integrieren (Zitat 20).

MT: Spannendes Thema. Es ist jetzt schwierig, die Brücke zu meinen Fragen zurückzuschlagen. Aber ich versuch's... Also die Frage der Kosten für die Untertitelung haben wir besprochen, und dass sich die Produktion darum kümmert, sei es über Förderungen oder sonst wie.

AP: Da müsste man bei den Filmförderstellen noch mal nachfragen... Ich denke, das muss schon ein Teil der Kalkulation sein, aber nachdem man beim Dreh meist ein bisschen mehr ausgibt, als man hätte ausgeben sollen, wird es am Schluss eben enger (Zitat 21).

MT: Und ist es so, dass die Produktion dafür zuständig ist, Übersetzer/-innen zu suchen und zu beauftragen, wie es eben jetzt bei Das finstere Tal *der Fall war? Also dass du als Drehbuchautor und Regisseur da nicht involviert bist?*
AP: Genau. Ich involviere mich selber – in dem Fall wurde mir die Übersetzung zur Kontrolle und Abnahme zugeschickt und da hatte ich das Gefühl, dass ich mich einmengen muss. Und nach dieser Erfahrung, würde ich in Zukunft von vornhinein fragen, wer die Übersetzung macht. Weil damit kann man sich einen Umweg ersparen, wenn man schon weiß, diese Übersetzungs..., wie sagt man da? Übersetzungsbüro oder Studio... Wenn man weiß, dass man diese Leute nicht mehr nehmen würde, sondern die Leute, mit denen man gute Erfahrungen gemacht hat. Ist ja immer so. Wenn schon eine Vertrauensbasis da ist, schaut man, dass man da weitermacht.

MT: Zum Abschluss noch ein paar allgemeine Fragen. Sind Untertitel deiner Meinung nach ein Problem oder eine Lösung?
AP: Na ja, sie sind ein notwendiges Übel. Anders kann man es nicht sagen. Mir sind aber auf jeden Fall Untertitel lieber als Synchronisation.

MT: Also für dich als Filmschaffender aber auch als Rezipient?
AP: Genau. Wenn ein Film verkauft wird, obliegt es dem Verleih, ob er das Geld in die Hand nimmt und synchronisiert oder ob er die Untertitel lässt. Die Synchronisation ist natürlich ein unheimlicher Kostenfaktor. Wenn ich mitproduziere und sehe die Möglichkeit, den Film nach China zu verkaufen, wenn er chinesisch synchronisiert ist, dann wäre ich ja blöd zu sagen, nein wir synchronisieren nicht. Es wäre also blöd auf die möglichen Einkünfte zu verzichten und es wäre auch blöd, dem Film ein größeres Publikum nicht zu ermöglichen. Als Filmschaffender will man ja, dass die Filme gesehen werden.

MT: Ich stelle mir vor, dass das ein Dilemma für Filmschaffende ist: Man möchte ein möglichst großes Publikum für seine Filme, aber da gibt's eben diese Grenzen...
AP: Es wäre auch schwachsinnig, sich anzumaßen genau zu wissen, wie der Markt in diesem oder jenem Territorium funktioniert. Da muss man schon auf die Einschätzung der Filmeinkäufer und Verleiher vertrauen und dass die das Beste mit dem Film machen. Es ist ja auch ein Irrglaube von Regisseuren, alles bestimmen und alles wissen zu können. Das ist ein Unfug.

MT: Ist Europas Mehrsprachigkeit deiner Meinung nach ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
AP: Es ist definitiv ein riesiger Nachteil. Es gibt ja einen Grund, warum amerikanische Filme... Oder sagen wir so: Für französische Filme gibt's einen großen Markt in Frankreich und Belgien und es gibt eine große Zahl an Filmproduktionen. Und jetzt stell dir vor, ganz Europa würde Französisch sprechen. Es gibt zwar diese Ausnahmefälle wie *Ziemlich beste Freunde*, die dann in den lokalen Märkten auch super funktionieren, was normalerweise bei Komödien eher schwer ist. Aber man hätte da viel mehr finanzielle Möglichkeiten. Wenn ich z.B. in Amerika einen Markt von mehreren Hundertmillionen Menschen habe, dann ist das völlig anders. Und bei den Budgets hätte man ganz andere Möglichkeiten. Ich bin jetzt konkret in einer Situation, in der ich eine Fernsehproduktion in Konzeption habe, die deutsch-französisch produziert werden soll. Das ist eigentlich eine künstlerische No-win-Situation. Wenn alles funktioniert, werde ich

französische Schauspieler und deutschsprachige Schauspieler haben. Die Überlegung ist jetzt, ob wir die Franzosen französisch reden lassen und die Deutschen deutsch, damit sie in ihrer jeweiligen Sprache die nötige schauspielerische Qualität aufbringen können. Aber am Ende des Tages wird man dann einen französisch synchronisierten Film haben, in dem ein Teil original ist und ein Teil synchronisiert, und einen deutsch synchronisierten Film. Also es gibt dann keine funktionierende Originalfassung. Das ist eigentlich künstlerischer Suizid, aber ich sehe das als ein Experiment und möchte das mal für mich ausprobieren.

MT: In dem Fall wäre die Mehrsprachigkeit aus künstlerischer Sicht ein Problem. Und zuvor meintest du, dass die Mehrsprachigkeit hauptsächlich aus kaufmännischer Sicht ein Problem ist, oder?
AP: Ein Film wie *Das finstere Tal* hätte im gesamteuropäischen Markt die Chance seine Kosten einzuspielen. Im deutschsprachigen Markt ist die Chance verschwindend. Außer Matthias Schweighöfer und Til Schweiger machen Komödien, dann sieht die Welt anders aus. Aber selbst die großen, in Deutschland produzierten Kinofilme wie *Der Medicus* werden in Englisch gedreht.

MT: Englisch ist doch auch irgendwie die „Weltsprache" beim Film...
AP: Na ja, sagen wir's so: Ich würde mir leichter tun, einen englischsprachigen Film zu inszenieren als einen chinesischen. Aber das ist definitiv so – da braucht man sich gar nicht in die Tasche lügen. Es ist natürlich so, dass Produktionen wie *Games of Thrones* auf Englisch gedreht sind und auf der ganzen Welt gesehen werden. Da hat man auch ganz andere Möglichkeiten, Schauspielerkarrieren zu ermöglichen. Tobias Moretti zum Beispiel ist im deutschsprachigen Raum eine große Nummer, wird in der einen oder anderen internationalen Produktion eine Nebenrolle spielen, aber er hat einfach nie die Möglichkeit so groß zu werden wie... Wie heißt der noch?

MT: Christoph Waltz?
AP: Nein, ich meine Bryan Cranston, der Hauptdarsteller von *Breaking Bad*. Der spielte vorher in Serien wie *Malcolm in the Middle*, wo er auch schon bekannt war, wurde aber durch eine Fernsehserie wie *Breaking Bad* zu einem internationalen Weltstar. Das hat Tobias Moretti mit *Kommissar Rex* schon auch erreicht – das war immerhin eine der weltweit meistverkauften Serien. Aber seine internationale Schauspielkarriere war davon nicht betroffen.

MT: Da kommt man eben wieder auf die Sprache zurück. Hätte er ein paar große, englischsprachige Projekte gemacht, wäre er woanders. Deswegen ist mir auch der Waltz eingefallen.
AP: Das mit Waltz ist natürlich der Jackpot. Der kann ja wirklich was, aber dass diese zwei Menschen... Oder eher, dass diese Figur in Kombination mit dem Regisseur und der Waltz zusammengefunden haben, war für beide der künstlerische Matchball. Tarantino hat ihn gebraucht und der Waltz hat das erfüllt, was er gebraucht hat. Mir würde auch kein anderer deutschsprachiger Schauspieler einfallen, bei dem diese Figur so gepasst hätte. Da haben sich einfach zwei Zahnräder gefunden, die perfekt ineinander gegriffen haben. So gesehen, ist es kein Glück, sondern eine Fügung des Schicksals.

MT: Und die Englischsprachigkeit...
AP: Ja, natürlich. Abgesehen davon, dass Tarantino Amerikaner ist und der Film bewusst mit Sprachen gearbeitet hat und die Figur ja auch schon mehrsprachig war, hat das einfach perfekt funktioniert. Cannes und die Oscars haben das ihrige dazu getan...

MT: Noch eine letzte Frage zum Thema Digitalisierung, die sowohl in der Kino- als auch in der Filmbranche einiges bewegt hat. Wie siehst du diese Entwicklung?

AP: Ich habe gerade einen meiner Kurzfilme auf YouTube gestellt. Den habe ich damals auf 16 mm, schwarz-weiß Film gedreht und der größte Anteil des Budgets waren das Filmnegativ und die Entwicklungskosten beim Kopierwerk. Das waren damals ca. 60.000 Schilling für einen 20-minütigen Kurzfilm. In dem Bereich hat Digitalisierung natürlich wahnsinnig viel gebracht, weil jeder, der will sich eine entsprechende Kamera nehmen kann und einen Computer hat man auch bald einmal... Das ist der eine Teil. Dass es aber trotzdem keine Welle von neuen, genialen Filmen gibt, weil jeder jetzt die Möglichkeit hat einen Film zu machen, ist beruhigend. Weil es doch ein bisschen mehr braucht als eine digitale Kamera, um einen Film zu machen (Zitat 22). Man braucht sich ja nur den Bereich der Photographie anschauen. Jetzt photographiert jeder Dödel mit dem Handy und mit den digitalen Photoapparaten. Das kann man schon ein bisschen vergleichen. Weil jeder jetzt die Möglichkeit hat, ganz billig Fotos zu machen, heißt es noch lange nicht, dass gute Bilder dabei rauskommen. Die Masse ist einfach viel größer. Professionell ist es so, dass man auf der einen Seite für das gleiche Geld bessere Bilder bekommt, weil die neuen Kameras im Fernsehbereich, wie die Alexa oder Red, ästhetisch einen Mehrwert gebracht haben, vorausgesetzt man ist in der Lage, die richtig zu benutzen. Auf der anderen Seite haben wir das Internet, das ohne die Digitalisierung von Filmen nicht die Möglichkeit hätte die Filme zu verbreiten, was ein Teil unserer mittlerweile ausufernden Gratiskultur geworden ist. Nach dem Motto, alles, was im Netz ist, gehört allen. Und dass da Menschen Zeit, Geld und Nerven investiert haben, um etwas herzustellen, ist dem Herrn Huber, der vor seinem PC sitzt und irgendwas herunterlädt, scheißegal. Und jeder bildet sich ein, dass das Allgemeingut ist. Das sehe ich natürlich anders. Das ist einfach eine janusgesichtige Angelegenheit. Oder wie das Messer, mit dem man das Brot schmieren oder auch jemanden erstechen kann. Das ist aber auch unumkehrbar. Es gibt Gerüchte, dass Kodak einen Deal mit den Filmstudios hat, damit die jährlich ein gewisses Kontingent an Film abkaufen, damit die Produktion einfach erhalten bleibt und Film nicht stirbt. Worüber ich mir aber große Gedanken mache, ist die Haltbarkeit. Ein Filmnegativ, wenn es richtig gelagert ist, kann man über 100 Jahre archivieren. Wie aber die Daten von den Filmen, die jetzt gemacht werden, sich halten, ist offen. Bei Kinofilmen gibt es schon noch immer ein Negativ, aber bei den Fernsehproduktionen nicht. Keine Ahnung, was da überleben wird. Vielleicht gibt's in den nächsten zehn Jahren mal eine elektromagnetische Katastrophe und es macht „flutsch" und es ist alles weg. Man braucht sich ja nur die ORF-Archive anschauen, die zum Großteil nicht mehr existent sind... Wenn Digitalisierung früher eingesetzt hätte, wäre es in dem Fall vielleicht besser gewesen, weil man da früh lustig angefangen hat die Negative zu entsorgen und alles auf irgendwelche Videobänder zu überspielen, weil es platzsparend ist. Nach zehn Jahren ist man drauf gekommen, dass auf diesen Bändern nichts mehr drauf ist. Das ist sozusagen das künstlerische Gedächtnis, das da flöten gehen könnte. Ich will da jetzt keine apokalyptischen Visionen bemühen, aber das ist schon ein Thema... Das ist natürlich auch immer mit Kosten verbunden. Aber meines Wissens ist das Negativ noch immer die haltbarste Möglichkeit, um Filme der Nachwelt zugänglich zu machen.

MT: Das wär's dann meinerseits. Herzlichen Dank für das Interview.

Interview: Gabriele Kranzelbinder

Tätigkeit/Funktion:	Produzentin, GF der KGP
Termin & Ort:	26.06.2014, 10:30 Uhr, KGP-Büro
Dauer:	25:51 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Wie gesagt, für die weitere Verarbeitung zeichne ich das Gespräch auf. Vorwegnehmend eine Frage, die wahrscheinlich in deinem Fall obsolet ist, aber trotzdem: Siehst du dir untertitelte Filme an?
Gabriele Kranzelbinder: Ja.

MT: Sowohl privat als auch beruflich.
GK: Genau.

MT: Und was sind so ganz allgemein deine Erfahrungen?
GK: Also ich find das Thema ganz spannend, weil ich bin eigentlich... Ich hab gute Erfahrungen mit Untertiteln. Ich bin eigentlich ein Fan von Untertiteln. Ich war lustigerweise gestern Abend im Kino und hab mir *Locke* angeschaut, und hab extra geschaut, ob der irgendwo im Original mit Untertiteln läuft, und hab einen größeren Weg auf mich genommen sozusagen, weil das für mich irgendwie wichtig ist, dass ich das auch versteh, was gesprochen wird. Und das ist einfach – auch wenn es auf Englisch ist, wo man annimmt, dass würde man ja eh verstehen – so häufig in einem Dialekt, dass einem einfach so viel entgeht, und wenn ich aber ganz schnell einen Blick auf die Untertitel werfe, dann versteh ich plötzlich auch.

MT: So als Ergänzung…
GK: Als Ergänzung, ja, genau. Also ich bin eher ein Fan.

MT: Was bedeutet für dich, übergreifend als Privatperson als auch in deiner beruflichen Praxis, Qualität im Zusammenhang mit Untertiteln?
GK: Also für mich ist – dadurch, dass Film ja in erster Linie auch dieses visuelle Medium ist –, für mich ist es ganz wichtig, dass sich die Untertitel auch visuell gut in dem Bild anfühlen, und das gelingt mal besser, mal schlechter. Ich hab mich jetzt nicht damit so beschäftigt, warum es mal besser, mal schlechter ist. Ich glaub, das liegt einfach auch an der Typo, ein bisschen auch an der Farbgebung, ob das so rausknallt oder ob sich das irgendwie so ein bisschen besser einfügt. Ich glaub, dass es gut ist, wenn sie möglichst knapp sind, verknappt sind. Also für mich jetzt als Filmschauerin reicht es, wenn ich einfach auch einen Blick darauf werfe und dann aber trotzdem dem Bild meine Aufmerksamkeit geben kann. Also wenn ich nicht so reingezogen werde, dass ich dauernd, dass ich nur noch dem Text folge, das ist für mich irgendwie ein… Dann sind sie gelungen, wenn das funktioniert.

MT: Ich nehme an, dass du auch mit Untertitlern/-innen zu tun hast, also mit dem Thema in Berührung kommst. Existiert für dich ein Berufsbild Untertitler/-in?
GK: Nein, das existiert nicht für mich.

MT: Und wenn ihr da zusammenarbeitet, was erwartet ihr von der Person, die die Untertitelung macht. Was ist für euch dann das Paket, das ihr erwartet? Du bist ja Produzentin…
GK: Das ist eigentlich unterschiedlich. Ich hab das schon so gehabt, dass ich einfach… Also die bequemste Arbeit ist natürlich, wenn man das z.B. bei der Titra beauftragt und sagt: „Bitte, hier, das ist die deutsche Dialogliste und liefert mir die fertigen Untertitel."

Aber ganz, ganz häufig ist das so, dass wir die Übersetzung z.B. von einer Übersetzer/-in machen lassen, wo es eben ein Naheverhältnis gibt. Das ist recht häufig der Fall. Und dann ist immer das Problem mit dem Spotting. Wer macht dann das Spotting? Für mich ist eigentlich da noch nicht die ideale Lösung gefunden worden. Ganz häufig machen wir das dann auch teilweise selbst. Also oft merk ich auch, dass es dem Regisseur selber ein Anliegen ist, wie die Untertitel gespottet sind.

MT: Also das Spotting und nicht die Übersetzung.
GK: Genau. Richtig, ja.

MT: Weil du erwähnt hast, dass, wenn ihr mit Übersetzer/-innen zusammenarbeitet, das ist dann meistens, wo es so ein Naheverhältnis gibt. Meine nächste Frage wäre: Wie findet ihr die Leute, die diese Jobs für euch machen? Sei es jetzt Übersetzer, oder Spotting, hast du gesagt, macht ihr meistens im Haus oder...
GK: Also selbst kontrolliert, nicht selbst gemacht.

MT: Okay. Wie entstehen diese Kontakte, wie findet ihr diese Leute und nach welchen Kriterien?
GK: Also, eigentlich Übersetzerinnen fanden wir bis jetzt immer über persönliche Empfehlungen. Mittlerweile kennen wir natürlich schon einen gewissen Kreis von Leuten, aber wenn das mal ausgefallenere Sprachen sind, dann geht es eigentlich immer über Empfehlungen. Man fragt jemanden: „Kennst du jemanden?“ Also so.

MT: *Und das geht dann über die Empfehlungen. Wenn jemand sagt: „Ja, ich kenn die Person, hab mit der schon zusammengearbeitet…“*
GK: Ja genau.

MT: Im Produktionsprozess, in welchem Stadium wird das Thema Untertitelung relevant? Ist das von Anfang an in der Budgetierung auch eingeplant?
GK: Ja immer. Also bei allen Filmen – weil wir ja schon auch immer auf einen internationalen Markt hoffen –, also zumindest englische Untertitel sind bei unseren deutschsprachigen Filmen immer eingeplant. Wir haben aber natürlich auch häufig Filme, die nicht nur oder überhaupt deutschsprachig sind. Da muss man logischerweise dann die deutschen Untertitel einplanen. Das ist auch immer eingeplant, und teilweise ist es bei uns so – lustigerweise im Dokumentarfilmbereich –, dass wir sogar deutschsprachige Filme deutsch untertiteln.

MT: So wie der letzte Film.
GK: Vom Brameshuber jetzt. Genau. Und auch schon davor der Film, der *Griffen*-Film, *Auf den Spuren von Peter Handke*, das ist in einem Dialekt, wo die Leute auf der Straße interviewt werden, im tiefsten kärntnerischen Dialekt. Oder im Fall von Sebastian im oberösterreichischen Dialekt. Da muss man dann…, also das hat dann schon harte Diskussionen gegeben, weil da muss man sich dann entscheiden, will man, dass die Leute, die Zuschauer, verstehen, was da gesprochen wird, und zwar möglichst immer oder halt in weiten Teilen. Wenn man das will, dann muss man übersetzen. Weil man kann nicht davon ausgehen, dass jeder Deutschsprachige diesen Dialekt versteht. Ich selber hab ihn auch nicht verstanden. Und das ist dann halt so ein bisschen eine Abwägungsfrage. Manche sagen dann: „Mir ist das wurscht, dann verstehen sie es halt nicht. Sollen sie wirken lassen auf sich, was sie sehen.“ Das ist halt eine Meinung. Mir ist es lieber, ich versteh, was ich sehe, also auch was die sagen, weil dadurch noch mal ein Raum aufgeht, da öffnet sich da noch einmal was.

MT: So gewisse Nuancen bei dem Film In der Mitte*…, da fällt mir jetzt der Titel nicht ein…*

GK: *Und in der Mitte, da sind wir*.

MT: Genau. Ich find da schon auch, dass da gewisse Feinheiten... das kommt schon besser raus. Ich wäre auch ohne Untertitel aufgeschmissen bei dem Dialekt hier. Und ich denk mir, je weiter weg sie aus der Region sind, umso schwieriger wird es.
GK: Genau.

MT: Du hast vorhin gesagt, dass diese Strategie auch ein bisschen umstritten ist, einen deutschsprachigen Film, der in einem Dialekt ist, auf Deutsch zu untertiteln. Hat das irgendwas mit Akzeptanz von Untertitelung im deutschsprachigen Raum insgesamt zu tun oder ist das nur so ein…?
GK: Also ich glaub, dass das schon auch damit zu tun hat. Und dass vor allem auch auf der Seite der Filmmacher/-innen… Also beim Sebastian war das schon auch so, dass er gesagt hat, eigentlich hätte er lieber keine Untertitel. Weil das dann halt schöner ist ohne Untertitel (Zitat 23). Aber auf der anderen Seite halt trotzdem das Bedürfnis, dass verstanden wird, was gesprochen wird. Also ich glaub, dass wir einfach nicht sehr gewohnt sind, Untertitel zu lesen. Das ist sicher ein Punkt, weil wir im deutschsprachigen Raum ja... also in Österreich aufgrund der Tatsache, dass in Deutschland alles synchronisiert wird, sowieso alles synchronisiert kriegen. Die Notwendigkeit für Untertitel ist jetzt nicht so groß, wie es vielleicht in anderen Sprachräumen wäre. Wenn Österreich als kleines Land, also wenn Österreichisch sozusagen eine eigene Sprache wäre, dann würden wir sicher weniger synchronisierte Filme sehen. Oder mehr untertitelte Filme, weil das könnten sich die Verleiher nicht leisten, die Synchronisationen für den kleinen Markt zu machen, und von Deutschland her ist es schon synchronisiert (Zitat 24).

MT: Eben, da kommt dann quasi das Gesamtpaket nach Österreich.
GK: Das sind wir nicht so gewohnt. Plus, es ist schon auch ein bisschen so – das hab ich auch gespürt – die Angst, dass man sagt, na ja, aber ein Dialekt ist ja keine Fremdsprache. Als wäre das irgendwie in einer Form eine Diskriminierung der Menschen, die in einem Dialekt sprechen (Zitat 25). Also für mich ist das überhaupt nicht so – im Gegenteil. Also für mich ist das eher etwas, das die Eigenart hervorhebt und eigentlich das unterstreicht und sagt, ja, aber das ist ja was Schönes, dass es so bunt ist.

MT: Vor allem, dass der Dialekt auch so erhalten ist. In der Form, dass er einen eigenen Charakter hat.
GK: Und eben ja, ich find das auch, ich mag das auch nicht mit dem Englisch, z.B. englischsprachige Filme, mit dieser Selbstverständlichkeit, dass die… dass man davon ausgeht, dass muss jeder verstehen. Das geht mir fürchterlich auf die Nerven.

MT: Ob das jetzt ein texanischer Dialekt ist oder ein nordenglischer…
GK: Ich sehe das überhaupt nicht ein. Bei unserem Film, bei *Universalove* z.B., haben wir den gesamten Film für die internationale Version englisch untertitelt, auch die Episode, die in Brooklyn spielt und englisch gesprochen ist. Das geht irgendwie nicht, dass… Also man kann nicht erwarten, dass das jeder versteht.

MT: Vor allem auch wahrscheinlich, weil Englisch eine Lingua franca ist, dass sehr viele, die zwar englisch sprechen und die Filme in der englischen Version anschauen, dass sie gar nicht Englisch als Muttersprache haben…
GK: Eben. Wie soll man das dann alles verstehen. Wenn man dann aber hingegen die Untertitelung hat, in derselben Sprache, dann reicht ja wirklich so ein kurzer Blick auf den Untertitel. Das Lustige ist nämlich, dass man dann plötzlich auch meint, besser zu

verstehen. Und das ist dann die Diskussion hintennach. Z.B. wir hatten das bei *In der Mitte, da sind wir* nach der Rohschnittvorführung. Da waren zwei vom ORF, die haben gesagt: „So ein Blödsinn, das zu untertiteln, das versteht man doch alles." Dann hab ich gesagt: „Ja, du hast es verstanden, weil du die Untertitel gelesen hast."

MT: Vielleicht hättet ihr zuerst ein Screening ohne Untertitel machen müssen. Und dann die Reaktion abwarten...
GK: Ja, „Was reden die eigentlich?"

MT: Spannend, das ist ein interessanter Zugang.
GK: Uns beschäftigt das, ja.

MT: Weil du auch kurz den ORF erwähnt hast, das ist quasi mein Stichwort für die nächste Frage. Es gibt ja diverse Arten von Filmförderung usw., ohne der die Filmindustrie in Österreich vielleicht gar nicht überleben könnte.
GK: In Europa nicht.

MT: Genau. Gibt es da eigene Posten für Übersetzungen, Untertitelungen?
GK: Ja. Das gibt es. Das ist in jeder Kalkulation drinnen. Das ist auch vorgesehen eigentlich.

MT: Haben die Förderer, die Förderstellen, dann irgendwie Mitsprache – Recht glaub ich nicht –, aber versuchen sie da mitzusprechen bei inhaltlichen Fragen?
GK: Nein, gar nicht.

MT: Weil eigentlich ist es ja auch nicht der Sinn der Sache.
GK: Gar nicht. Das gibt es überhaupt nicht.

MT: Und auch nicht im Bezug auf die Übersetzung, Untertitelung…
GK: Gar nicht. Das Einzige, was mir in dem Zusammenhang einfällt, ist diese Barrierefreiheit. Ich weiß nicht, inwieweit das jetzt für dich auch als Thema interessant ist. Weil das gibt es jetzt schon, dass das von der Förderung her vorgesehen ist, dass wir diese barrierefreien Fassungen auch abliefern müssen.

MT: Also Gehörlosenuntertitelung und Audiotranskription.
GK: Genau.

MT: Für die DVD-Produktion oder schon…
GK: Für die DVD-Produktion. Genau. Und das muss auch vorgesehen werden im Budget, also das wird auch gefördert, aber das gehört sozusagen… das gehört dazu, das muss man abliefern.

MT: Noch mal zurück zum Thema Untertitelung im Produktionsprozess. Wer trägt eigentlich im Endeffekt die Verantwortung für die Umsetzung, für den Inhalt, für die Qualität der Untertitel?
GK: Na ja, die letzte Verantwortung ist ja immer bei der Produzentin, aber natürlich jetzt im künstlerischen liegt es bei der Regie. Die müssen das natürlich schon auch inhaltlich abnehmen und sagen, das ist in meinem Sinne oder auch nicht. So wie ich vorhin gesagt habe, viele legen da auch wirklich großen Wert darauf, dass sie bei Sprachen, derer sie selbst mächtig sind, auch gegenlesen und schauen, stimmt das für mich, stimmt das Spotting usw.

MT: Das heißt, es gibt so eine aufgeteilte Verantwortung. Einerseits inhaltlich, ästhetisch vielleicht die Regie und dann also als Gesamtpaket die Produktion.

GK: Na ja, das ist einfach immer so, als Auftraggeberin ist man letztendlich halt dann auch diejenige, die…

MT: Falls was schiefläuft, kommen dann alle zu dir.
GK: Ja, letztendlich schon, natürlich rufen dann die… Ich weiß nicht, wenn ein Zuschauer im Kino sich irgendwie an was stößt, dann schaut der nach, wer hat das produziert, und dann rufen sie in der Produktionsfirma an und sagen…

MT: Kommt das eigentlich oft vor?
GK: Nein, nein, aber ich sag nur, grundsätzlich, von der Idee her wäre das dann so.

MT: Könnte man sagen, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen dem Erfolg oder Misserfolg eines Filmes und der Qualität der Untertitelung in dem Fall, also Übersetzung?
GK: Das kann ich schwer beantworten. Es trägt sicherlich auch was dazu bei. Also so wie jedes kleine Element irgendwie zu einem Ganzen was beiträgt. Ich glaub nicht, dass das wurscht ist. Also ein Film, der nur mit Untertiteln gesehen werden kann, das ist ja wieder im österreichischen Markt…hm… Aber wenn die wirklich herzlich schlecht sind und man schaut das an und ist irgendwie irritiert, glaub ich, dass man am Schluss einen schlechteren Eindruck von dem Film behalten wird. Also es wird jetzt nicht rasend den großen Unterschied machen, aber einen kleinen macht es sicher.

MT: Sind deiner Meinung nach Untertitel ein Problem oder eine Lösung?
GK: Eine Lösung.

MT: Und das Problem dazu wäre? Also eine Lösung für?
GK: Dass man den Film in allen Sprachen dieser Welt verstehen kann.

MT: Also bessere Zugänglichkeit.
GK: Bessere Zugänglichkeit, natürlich. Also ich würde immer, immer die Untertitel einer Synchronisation vorziehen. Also dass man den Menschen in seiner Sprache auch hört, der, der da spricht.

MT: Bei manchen Filmen ist es ja überhaupt die Stimme der Person…
GK: Ja, die ganze Atmosphäre. Also wie eigenartig ist es, wenn du einen Film siehst, der irgendwo in einem – keine Ahnung – afrikanischen Dorf spielt oder ein historischer chinesischer Film ist oder so irgendwie, wenn die dann deutsch sprechen, oder? Das ist doch total fremd. Und ich glaub einfach, dass wir aufgrund der Tatsache, dass wir von Deutschland so viel mitbekommen, ganz anders auf das reagieren als in anderen Ländern mit kleinen Sprachgruppen, wo man das viel mehr gewohnt ist. Also in den skandinavischen Ländern z.B., da wird ja auch im Fernsehen viel mehr untertitelt. In den osteuropäischen Ländern auch.

MT: In Skandinavien ist es ja eigentlich so, dass nur Kinderprogramme synchronisiert werden. Das macht schon sehr viel aus, die Gewohnheit des Publikums. Ist, deiner Meinung nach, Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
GK: In künstlerischer Hinsicht ist es sicher ein Vorteil. Was die Markttauglichkeit betrifft, dann eindeutig ein Nachteil.

MT: Kannst du es vielleicht ein bisschen noch...
GK: Na ja, da kommt es zu dem Punkt, dass eben Menschen weniger gerne untertitelte Filme anschauen als Filme in ihrer eigenen Sprache. Gäbe es eine einheitliche eu-

ropäische Sprache, dann hätte jeder Film aus jedem europäischen Land einen viel größeren Markt, so gesehen (Zitat 26).

MT: So wie es mit den amerikanischen...
GK: Mit den amerikanischen Filmen ist es so, ja.

MT: Noch eine letzte Frage zum Thema Digitalisierung, die jetzt in den letzten Jahren in allen Bereichen der Filmbranche sehr viel bewegt und verändert hat. Wie siehst du die Entwicklung? Eventuell auch ein bisschen im Hinblick auf die Untertitelung?
GK: Na ja, sicher durch die Digitalisierung ist natürlich das Untertiteln auch leichter geworden. Dadurch kann man theoretisch alles im Haus machen. Also man muss es jetzt nicht mehr z.B. an die Titra übergeben, also Untertitelfirmen, die einfach über die Technik verfügen, dass dann auch in den Film einzubrennen usw. Das ist natürlich, so wie alles andere auch beim Filmemachen, leichter geworden. Das kann quasi jeder von den technischen Voraussetzungen her, was nicht heißt, dass man es deswegen richtig macht natürlich. Billiger ist es natürlich auch geworden, klar. Insgesamt die Digitalisierung… Ich glaub, dass es gerade in dem Bereich von diesen kleineren Arthouse-Filmen, von Filmen mit einem künstlerischen Ansatz usw., dass das schon ein großer Vorteil ist, dass man auch ohne große Kosten eigentlich, den Film übers Internet einem großen Publikum, einem weltweiten Publikum, anbieten kann, was ja vor der Digitalisierung einfach nicht möglich war. Und wenn du die Untertitel in einem Programm selber machst, oder du lässt die Übersetzung machen und das von einem Schnittassistenten quasi fertig machen, dann sind das beträchtlich geringere Kosten, als das früher war. Insofern hat es einen Vorteil. Für mich persönlich jetzt als… auch als Liebhaberin des Materials, für mich geht ganz einfach ein sinnlicher Faktor verloren. Aber das ist wirklich eine private Sache. Da muss man halt hin und wieder mal sich da irgendwie betätigen. [lacht] Aber für die Untertitelung ist das, glaub ich, auf jeden Fall ein Vorteil. Es ist viel leichter geworden.

MT: Wie siehst du da die weitere Entwicklung? Gibt's da noch Steigerungsmöglichkeiten oder Verbesserungsmöglichkeiten?
GK: Dazu bin ich heute, glaub ich, zu wenig… visionär, so sagt man. Ich weiß es nicht, also ich hab im Moment irgendwie so das Gefühl, es wird alles immer kleinteiliger, immer schneller, immer kürzer. Das ist das Einzige, aber das verändert jetzt nichts im Hinblick auf Untertitelung ja oder nein. Die Formate werden immer kürzer.

MT: Und wahrscheinlich auch dieser Zeitfaktor oder das Zeitgefühl…
GK: Es setzt sich ja kaum jemand hin und schaut sich einen 2-Stunden-Film an, vor dem Computer. Da schaut man sich so Zehnminüter an oder so. Ich mein, das kann schon sein, es gibt sicherlich auch so eine Richtung, wo man sagt, inhaltlich entwickelt man sich da so für diese kurzen Formate, dass man ohne spezifische Sprache auskommt. Dass man sich das nämlich genau spart, unterschiedliche Sprachfassungen zu machen oder Untertitelung zu machen oder…

MT: Damit man noch schneller auf dem Markt ist, ein noch größeres Publikum erreichen kann.
GK: Genau. Das könnte so eine Entwicklung sein vielleicht. Man sieht ja jetzt solche Formate im Netz. Aber…

MT: Das war es schon meinerseits. Herzlichen Dank.
GK: Sehr gerne.

Interview: Nina Kusturica

Tätigkeit/Funktion:	Produzentin, Nina Kusturica Projects
Termin & Ort:	09.07.2014, 11:00 Uhr, Büro nk-Projekts
Dauer:	01:00:19 St.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Danke für den Termin. Für die weitere Verarbeitung zeichne ich das Gespräch auf. Das wird dann protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay?
Nina Kusturica: Ja.

MT: Gut. So zum Einstieg: Siehst du selbst untertitelte Filme?
NK: Ja, also wenn ich die Originalsprache nicht verstehe, schau ich, dass ich mir Filme mit Untertiteln ansehen kann. Wir haben jetzt keine große Auswahl in den Kinos, aber ich gehe immer in die Kinos, die Originalfassung spielen. Wenn ich Englisch verstehe, dann muss ich die Untertitel nicht unbedingt lesen, aber wenn es andere Fremdsprachen sind, die ich nicht so gut verstehe, dann lese ich die Untertitel. Das ist für mich die Option, aber ich bin auch so aufgewachsen. Ich bin in Jugoslawien aufgewachsen.

MT: Das heißt, du bist in einem sogenannten Untertitelungsland aufgewachsen.
NK: Ja. Für uns war das von klein auf selbstverständlich. Als kleines Kind gab es diese große Hürde: Oh Gott, wie komm ich jetzt dazu? Bei uns wurden nur die Cartoons synchronisiert, die Zeichentrickfilme für Kinder, *Tom & Jerry*, oder… – die haben eh nicht gesprochen – den Bugs Bunny. Da gab es ganz tolle Schauspieler, die den synchronisiert haben. Aber alle anderen Filme wurden untertitelt. Und als kleines Kind hat man immer Angst: „Oh, das wird sich nie ausgehen. Wie schaff ich das zu verstehen?“ Was aber auch schön war, dass dann die Eltern oft daneben gesessen sind und übersetzt, also gelesen, haben. Also für mich war das ein total schönes Kindheitserlebnis. Dass man noch so ein bisschen jemanden bei sich hatte, der teilnimmt an dieser Geschichte, an diesem Film. Und dann ist es ziemlich schnell gegangen. Bei den meisten war das nach der ersten Schulklasse dann erledigt.

MT: Dann ist das wahrscheinlich auch so ein Ansporn, dass man als Kind umso schneller lesen lernt. Dass man dann mitschauen kann, selber schauen kann.
NK: Ja. Das geht dann echt schnell. Und das Schöne ist, dass man dann auch das Ohr entwickelt für andere Rhythmen, für andere Sprachen, für andere Eigenarten auch, weil Leute die Dinge auch unterschiedlich aussprechen. Und ich finde es, um den Mensch kennenzulernen als Mensch, ganz wichtig, auch seine Stimme zu hören. Deswegen finde ich Synchronisationen unglaublich bedenklich, nicht nur was das Filmerlebnis betrifft, sondern auch was dem Menschen, der da ist, abhanden kommt in dem Moment – ein großer Teil von dem, was ihn ausmacht, die Stimme. Deswegen verstehe ich Filmemacher, auch etablierte, überhaupt nicht, die dann sagen: „Nein, das ist ja ganz toll. Die Filme sollen synchronisiert werden, dann schaut das Publikum aufs Bild.“ Und das ist auch so ein bisschen das Denken, ja, dem Publikum muss man einfache Stoffe präsentieren, sonst verstehen sie das nicht. Also das Publikum für dumm halten. Natürlich verändern sich Leute mit unterschiedlichen… Also, wenn die Aufgabe eine andere ist, und dann rebellieren sie halt kurz, aber einige Jahre später wäre das, glaub ich, auch hier von Vorteil. Nicht nur das, sondern auch was die Kinozuschauerzahlen betrifft. In der Auswertung der Filme sagt die Statistik, dass alle Länder, in denen Filme nicht synchronisiert werden, bei den einheimischen Filmen viel größere Zuschauerzahlen haben, weil sie sich freuen, ins Kino zu gehen und die Heimsprache auf der Leinwand zu hören. Und nicht wie wir schon sowieso von Deutsch übersättigt sind, weil jede/r amerikanische Schauspieler/-in sowieso deutsch spricht.

MT: Das heißt, in dem Fall ist es ja auch förderlich für die heimische Filmproduktion. Weil, damit die Leute ihre eigene Sprache hören können, braucht man Eigenproduktionen.
NK: Ja, wir haben ganz, ganz schlechte Zuschauerzahlen von unseren österreichischen Filmen an den Kassen. Verglichen mit anderen Ländern unserer Größe haben wir keine schlechteren Filme, nicht weniger internationale Erfolge usw. Ich glaube, dass ein großer Grund der ist, dass es die Sprache ist, die sie nicht vermissen, und deswegen ins Kino gehen, wie z.B. in Holland. Ich finde, sie machen nicht bessere Filme als die österreichischen Filmschaffenden. Dort haben sie über 15 Prozent oder 20.

MT: Marktanteil.
NK: Ja, von dem können wir hier gar nicht sprechen. Das sind aber Länder, die nicht synchronisieren. Also da gibt es schon auch spannende Studien, die das belegen. Also das ist ein sehr vielschichtiges Thema, Untertitel. Aber was war eigentlich die Frage… [lacht]

MT: Die Frage war ja nur zum Einstieg, ob du selbst untertitelte Filme anschaust. Und im Prinzip ist die nächste Frage auch schon ein bisschen angesprochen worden, was deine Erfahrungen sind mit Untertitelung, als Rezipientin aber auch als Filmemacherin und Produzentin. Was sind so deine Erfahrungen ganz allgemein?
NK: Ich achte sehr auf die Untertitel immer am Anfang, um sie irgendwie einzuschätzen, eben aus dieser Perspektive der Filmschaffenden, und dann hör ich auf, damit ich in die Geschichte einsteigen kann, weil ich sehr kleinlich und pingelig bin bei Untertiteln. Und dann frag ich mich, warum haben sie diese Schrift gewählt oder diese, oder als es noch Filmkopien gab, was war mit den eingebrannten Rändern, wie stark waren die, wie gut wurde das im Kopierwerk oder in der Untertitelfirma angefertigt. Ich finde Untertitel gut, die man schnell vergisst, die nicht auffallen durch die Farbe. Das hat mich furchtbar genervt, Arte hatte so lange gelbe Untertitel, ich weiß nicht…

MT: Die haben das noch immer.
NK: Untertitel gibt es dort aber viel weniger. Jetzt ist wieder alles Voice-over.

MT: Aber wenn, dann ist das noch immer gelb.
NK: Die wollten da ein bisschen was Besonderes aus sich machen, ich weiß nicht. „Wir haben sogar bessere Untertitel.“ Die fand ich auch irgendwie seltsam, weil das doch eine Farbe ist und eine Farbe ist so etwas, was zum Bild gehört, finde ich, wenn es ein Farbfilm ist. Schwarz-Weiß kann ich vielleicht abstrahieren, weil das eine andere Ebene ist, weil es die Gestaltung des Filmes beeinflusst. Deswegen finde ich das Gelb sehr bedenklich, so ein Eingriff fast schon in das Bild. Dann schau ich natürlich auf das Timing. Manchmal denk ich mir, die kommen zu früh oder zu spät, wobei in den Kinos muss man schon sagen, gibt es so eine Grundqualität, die durchgeht. Wo es oft ganz seltsam ist, sind bestimmte DVDs, also wo man das Gefühl hat, sie sind unglaublich schnell gemacht. Wenn zwei Untertitel hintereinander sind und ohne ein paar Frames dazwischen sind, das irritiert mich extrem. Ich sehe dann nur diese Zeilen, die sich dann verformen in eine andere. Ich finde, dass es unbedingt diesen Blinzler noch braucht, diese drei Frames dazwischen, dass man draufkommt, es hat sich was verändert, schau wieder hin, als wenn es sich nur verformt.

MT: Das sind für dich schon alles Qualitätsmerkmale, die du jetzt erwähnst, oder? Du hast auch erwähnt, gut sind sie, wenn man sie quasi vergisst, nicht so bewusst wahrnimmt.

NK: Wenn sie einen guten Rhythmus haben, wenn sie nicht den Rhythmus des Tons und des Bildes zerstören, wenn sie nicht dagegen arbeiten. Sehr selten finde ich sie gut, wenn sie um den Schnitt gehen. Das geht natürlich bei klassischen Filmen viel leichter, dass man sagt, ich zieh sie jetzt nicht über den Schnitt. Aber bei Filmen, die einen ganz speziellen Schnittrhythmus haben, wo Sprache losgelöst ist von der Synchronität des Bildes, ist klar, dass man sie drüberlegen muss. Da muss man dann halt eine andere Logik finden. Das ist auch bei *Oh Yeah… She Performs!* das Thema, weil es die Musik gibt, sehr viele asynchrone Bilder auch… und der Ton ist ein anderer und dann hatten wir noch Zwischentitel. Und das war eine große, große Frage: Wie bewältigen wir das mit den Untertiteln? Wie geht sich das aus? Und dann hat Karina Ressler, die Cutterin, da auch sehr stark mitgedacht. Und Stefan Fauland, der die Postproduktion gemacht hat, hat das wirklich sehr… Wir haben fast alle Untertitel noch gemeinsam besprechen, anschauen müssen usw., weil sie plötzlich ein sehr wichtiges Element vom Film geworden sind, die englischen Untertitel. Die mussten mitspielen in diesen Rhythmen des Bildes, des asynchronen Tones und den Zwischentitels. Noch dazu waren sie oft Textübersetzungen von…

MT: Von Liedern.
NK: Genau. Also noch einmal so eine andere Ebene. Und deswegen ist auch oft die Frage: Wer kann das machen? Wem kann man es geben? Es gab früher eigene Firmen, die es gemacht haben, als [die Untertitel] noch auf Film eingebrannt wurden. Und da haben wir oft nicht – also vor allem, was das Spotting betrifft – das bekommen, wo wir das Gefühl gehabt haben, das geht sich aus. Als wir dann schnell mit Final Cut viele Dinge auch selbst machen konnten oder mit Edit, haben wir dann Spotting eigentlich immer selber gemacht. Das war mir ganz… Ich bin auch Cutterin, neben dem Schnitt- und Regiestudium. Und es war ganz wichtig, dass wir das beim Spotting machen. Das war fast schon so ein Teil des Schnitts.

MT: Ich frage dich jetzt sowohl als Regisseurin und auch als Produzentin: In welchem Stadium der Herstellung des Filmes wird das Thema Untertitelung relevant?
NK: Ich drehe als Regisseurin selber anscheinend überhaupt keine deutschsprachigen Filme, und wenn, dann wird ab und zu ein bisschen deutsch gesprochen. Was mir gar nicht bewusst ist, sondern erst dann komm ich drauf, wenn ich irgendein Formular ausfüllen muss, welche Sprachen gesprochen werden. Dann denk ich, Gott, wo ist da Deutsch... Das ist ja ein anderes Thema. Als Produzentinnen haben wir auch deutschsprachige Filme produziert. Da ist es ziemlich einfach, dass es auf der einen Seite eben beim Budgetieren schon passiert, was früher weniger zu Diskussionen geführt hat. Warum so früh? Warum wird überhaupt untertitelt? Sollen wir sie nicht erst in der Festivalförderung kalkulieren? Aber ich denk mir, dass heutzutage das zu einem fertigen Film dazugehört, dass das hier auch jemand anderer außerhalb des deutschen Sprachraums versteht. Um auch zu sagen, der Film hat eine Chance irgendwo gesehen zu werden. Und das ist auch schon ein aufwändiger Prozess, der Geld kostet. Also das ist nicht etwas, dass man so schnell nebenbei macht (Zitat 27). Manche machen es, aber wenn man es wirklich gut machen will, kostet das Geld.

MT: Das heißt, das wird schon in der Budgetierung des Projekts mit eingeplant? Im Produktionsbudget.
NK: Genau. Es gibt manchmal Diskussionen, manchmal geht es durch und manchmal sagen sie, das macht ihr später, macht es nicht. Je nachdem wer in der Sitzung… Was aber ganz gut und wichtig ist – das steht in den Richtlinien vom ÖFI –, dass die Fassungen für Sehbehinderte und Hörgeschädigte in der Herstellung zu kalkulieren sind. Das ist verpflichtend. Also da beginnt man schon, sich mit dem Spotting zu beschäftigen, mit den Dialoglisten usw. Das ist schon ein Weg zu den Untertiteln, die in der

Herstellung finanziert werden können. Beim Dreh, wenn das Team fit genug ist, denkt es natürlich auch beim Bildermachen daran, ob sich das ausgeht. Wenn ich extrem kadrieren will und unten irgendwie die ganze Zeit Körperteile oder Lippen oder irgendwas ist, dass das halt nicht rüberkommt. Sonst muss man spätestens im Schnitt ein bisschen das Bild schieben, dass da Luft bleibt. Also je nach Erfahrung des Filmteams, das an den Dreh herangeht. Aber eigentlich müsste man das im Titelcache, Safety Cache usw. immer berücksichtigen. Und immer wieder daran denken: Funktioniert das Bild dann auch so? Oft sind die Festivalwege, die mit Untertitel…

MT: *Das heißt, das beeinflusst aber auch die ästhetische Gestaltung des Filmes, auch die künstlerische Gestaltung des Bildes. Wenn du sagst, wenn man so extreme Close-ups hat, dass man dann…*
NK: Ja, aber das macht man sowieso, wenn man bei Sinnen ist, bei anderen Sachen auch, weil eine Tonpostproduktion… Wenn du irgendwo drehst, wo der Ton eine Katastrophe ist, heißt das, du musst synchronisieren. Das verändert ja auch den Stil des Films, also das Bewusstsein, dass das jetzt nicht nur das Bild ist, das ich drehe, sondern dass dieses Bild später bearbeitet wird, geschnitten und die beste Qualität, nicht nur beim Bild, sondern auch beim Ton und allem, was dazugehört, in der Postproduktion entsteht... Was auch immer aus diesen Bildern werden soll. Vielleicht wird es digital bearbeitet oder vielleicht gibt es Tricks oder so. Welche Sachen das auch immer sind, die müssen vorher überprüft und besprochen werden. Man muss so ein Bewusstsein haben (Zitat 28). Auch wenn wir irgendwelche Tricks brauchen, dann brauchen wir auch jemanden, der uns berät, wie wir dieses Bild drehen sollten, damit sich das ausgeht. Sogar bei den einfachen Sachen, damit das professionell aussieht. Was wollt ich noch sagen, du hast gefragt…

MT: *Also die ursprüngliche Frage war, in welchem Stadium Untertitel relevant werden, und ob das auch die ästhetische Gestaltung beeinflusst.*
NK: Bei den Filmen, die ich jetzt… die letzten, die ich gemacht hab, und jetzt drehe ich auch einen Film, der in vielen Fremdsprachen spielt, sind die Untertitel von Anfang an ein Thema. Bei *Little Alien* waren sie das. Da haben sie Dari gesprochen, dann haben sie Arabisch gesprochen, dann haben sie Dialekte gesprochen, aus Afghanistan, die keiner verstanden hat, aus ihren Ortschaften, wo sie herkamen. Dann gab's so die klassischen, Spanisch, ein bisschen Französisch, Somali usw. Es war wirklich Babylon. Wir konnten uns für das viele Material nicht sofort Übersetzer leisten. Wir haben dich nicht gekannt, damals noch.

MT: Obwohl bei Little Alien *war ich dann auch irgendwie…*
NK: Ja. Aber am Ende war das. Weil davor war oft die Frage: Wie schaffen wir das? Wir haben auch oft gedreht, ohne zu verstehen. Wir haben die Interviews gemacht. Und war es so, Okay, was passiert jetzt? Aha, wer spricht da? Okay, super wir drehen und dann haben wir das später übersetzt, im Schnittstudio erst. Und zuerst haben wir mit Voice-over gearbeitet. Da sind so Menschen gekommen, oft dieselben. Die Protagonisten haben sich manchmal selbst übersetzt oder jemand aus der Clique, die Deutsch oder Englisch konnte. Manchmal war das nicht der Fall, dann haben wir... Das war auch manchmal sensibles Material, was die Verfahren betrifft. Dann war die Frage: Wer kann das überhaupt übersetzen? Welcher Person vertraut die Protagonistin, dass sie das übersetzen darf? Wenn sie über private Fluchtwege spricht oder so? Also es war sehr heikel. Und der Umgang mit dem Material, mit der Übersetzung. Da mussten immer die Protagonistinnen die bewilligen, wenn jemand von außerhalb gekommen ist zum Übersetzen. Und dann haben wir zuerst Voice-over gemacht. Sie haben drübergesprochen und dann haben wir im Schnitt gesehen, dass uns das so extrem hindert, in den Fluss zu kommen. Das war so wie eine ganz starke Parallelebene, diese Stim-

me, die das da auf Deutsch oder Englisch spricht. Wir konnten überhaupt kein Timing finden in den Bildern, weil die haben anders, in einer anderen Geschwindigkeit gesprochen als im Film usw. Also das musste man ständig herumschieben und man hatte sehr viele Tonspuren, weil man die Übersetzung die ganze Zeit mitschneiden musste, weil eine Person mehr den Dialog übersetzt, dann hast du so… Also in der Timeline ein absolutes Chaos. Und dann haben wir gesagt – Julia Pontiller und ich, die den Film geschnitten haben –, das geht nicht, wir können so keine Arbeit machen, keine Schnittarbeit. Und wir haben gesagt, gut, wir setzen uns jetzt eine Woche hin und untertiteln einfach. Also das Rohmaterial. Ich glaube, wir haben über 15 Stunden untertitelt, unsere Auswahl. Nicht jetzt in der besten Qualität, aber nur damit wir arbeiten können, und haben dann immer wieder einen Assistenten, eine Assistentin gebeten, wochenweise, dass sie kommt und noch andere Teile untertitelt, die wir dann vielleicht noch einarbeiten wollen. Das ganze Material war mit Voice-over übersetzt und wir haben mit Untertiteln aber dann richtig schneiden können. Davor wäre es nicht... Also das war unser Arbeitsding. Und da haben wir entdeckt, ah, okay, was, wenn wir den Satz… das ist so ein wichtiger Satz. Und vor allem in Farsi, weißt du ja, wie viele Worte da kommen, und dann steht da…

MT: Eine Zeile.
NK: Das war wirklich teilweise so witzig. Aber dann haben wir auch gesehen, vor allem bei Dari haben wir entdeckt, dass wir das wirklich auch entscheiden können, zu sagen, das ist jetzt eine Zeile, aus. Wir müssen das jetzt nicht auf drei Arten beschreiben. Ich glaub auch, wenn du das siehst, mit diesem strengen Blick, wirst du sehen, dass wir sicher nicht vollständig sind in der Übersetzung, sicher nicht, sondern es war klar, wir müssen das drin lassen, was wichtig ist. Und wenn die Jungs, die dokumentarisch… Also das sind keine trainierten Schauspieler, denen man sagen kann, spar die Worte. Das kann ich ja nicht sagen. Das war noch so ein bisschen ein Element der Gestaltung einfach. Schon noch so an der Grenze der Sache, dass man sagt, das ist wirklich das, was gesprochen wurde. Ich hab's dann natürlich von den Protagonistinnen abnehmen lassen. Natürlich sind sie keine Fachleute, aber was den Sinn betrifft. Und jetzt mach ich einen Film, wo es um die Macht des gesprochenen Wortes geht, was es mit uns macht. Auch die Stimme, Sprache. Und alles spielt an einer Location, die heißt Call Shop, das ist, wo Menschen nach Hause telefonieren in diesen Telefonkabinen, Wertkarten kaufen, Handys reparieren lassen, Krimskrams und so. Und der Film ist die Geschichte eines Geschäftes in Wien. Und ich entwickle mit Laien eigene Spielhandlungen und wir drehen es dann. Diese Leute sind von überall, also aus Jugoslawien – da tu ich mir natürlich viel leichter – aber auch aus Japan, aus Guinea. Da sprechen sie eine ganz spezielle portugiesisch-chinesische Kombi, Fula heißt die Sprache. Da haben wir fast keine Übersetzer gefunden. Dann Nigeria, das ist dieses seltsame Englisch, dann Albanisch, Romanes. Also wirklich… Italienisch, die westlichste Sprache, ein bisschen Deutsch, ja und noch Englisch, britisches Englisch. Also ganz, ganz bunt. Wir begleiten diese Menschen in diesen Telefongesprächen nach Hause, nach Senegal auch, und filmen sie hier. Mit dem Bild sehen wir die Person in der Kabine mit dem Telefon, haben aber auch natürlich in Absprache die Protagonist/-innen auf der anderen Seite der Leitung, auch im Ton. Diese Protagonisten sind manchmal inszenierte Leute, die in Wien sind, und manchmal sind sie wirklich weit weg. Das besprechen wir vorher, aber wir filmen und ich verstehe auch kein Wort. Ich verstehe kein Wort, was ich gefilmt habe. Dann bespreche ich es ein bisschen mit ihnen danach. War das das oder das? Manchmal nimmt ein Gespräch auch bei Laien einen ganz anderen Lauf. Auch wenn ich es verstehen würde, könnte ich nicht eingreifen, weil sie keine Profis sind. Manche sind Profischauspieler, es sind 30% Profis, 70% Laien. Das ist eine ganz verrückte Mischung. Bei Schauspielern kann ich das machen, kann ich eingreifen. Bei Laien kann ich es nicht, weil die dann natürlich so eine ganz andere Qualität kriegen dadurch, dass man sie lässt. Und mit ihnen haben wir das jetzt so gemacht, dass wir

das Voice-over sofort vergessen. Das hat damals nicht funktioniert. Wir wollen kein Voice-over haben, aber sie kommen am Tag nach dem Dreh hierher – wenn das Studio wieder steht – und mit der Schnittassistenz untertiteln sie ihre Szene und den Ton von gegenüber, also von der anderen Seite der Leitung.

MT: Damit ihr mit dem Material auch arbeiten könnt.
NK: Und auch verstehen. Oft sind das so Entdeckungen, so drei Tage nach dem Dreh. Pfah, das haben sie gesprochen! Wie die anderen am Set immer zum Monitor gehen mit Kopfhörern und mitkriegen wollen, so kommen wir hier in den Schnittraum… Erst dann passiert die Entdeckung des Materials. Davor ist es nur ein Bild, also „nur“....

MT: Spannend.
NK: Das hat auch wieder sehr viel mit Untertiteln zu tun. Meine Sorge ist jetzt… natürlich, weil es auch sehr viel um Sprache geht und ums Zuhören können oder nicht. Wie weit schafft ein Mensch sich überhaupt über Worte mitzuteilen? Oder was es auch bedeutet, jemanden so nah im Ohr zu haben und so weit weg physisch. Also das sind so die Ebenen des Films. Da hab ich aber trotzdem so ein bisschen die Sorge, dass ich nicht so viele Untertitel habe, damit die Leute in ein Gefühl kommen, in diese Kabine, in die Stimmung, die Atmosphäre, in den Groove, in das Gesicht…

MT: Also dass das Publikum nicht so sehr damit beschäftigt ist, die Untertitel zu lesen, sondern sich auch auf die Stimmung einlässt.
NK: Ja, genau. Es wird sehr viel gesprochen, vor allem in den Sprachen, wo du überhaupt nicht so zuordnen kannst, was jetzt nicht Französisch, Italienisch und Englisch ist. Was das für die Zuschauer bedeutet, dass sie nicht überfordert werden, aber trotzdem einen Weg in den Film hineinfinden. Ich sag ihnen auch: „Redet nicht so viel!“ und sie sagen: „Wir sind am Telefon...“ [lacht]. Ich mach einen Film übers Sprechen und sag ihnen: „Redet nicht so viel.“ Das Filmemachen ist so voller Widersprüche. Ein verrückter Beruf. Das sind so die Erfahrungen. Um überhaupt nicht darüber zu sprechen, was es für die Postproduktion bedeutet. Wahnsinn. Die vielen Sprachfassungen, die Untertitel, Dialogliste mit, Dialogliste ohne…

MT: Vor allem bei mehrsprachigen Filmen, wie du sie sehr hast, ist das Ganze halt sehr aufwändig.
NK: Irgendjemand hat mal gesagt – der ORF war das, glaub ich… Sie wollten von *Little Alien* die deutschen Dialoge haben und dann hab ich ihnen die Datei geschickt. Und sie haben gesagt: „Sie haben einen Fehler gemacht, das ist eine Datei mit nur drei Seiten.“ Die waren so baff, so einen Film/Fernsehabkommen… Ich sagte: „Ja, das ist alles, was wir an deutschen Dialogen haben.“ Da waren sie irgendwie, aha, okay. Also das sind dann so an die tausend Listen, die man verwalten muss, die Zwischenfassungen. Dann immer die Angst: Schick ich die richtige Dialogliste? Das ist wirklich... Das ist immer große Angst. Es gibt immer noch einmal final, final, final und dann, wenn irgendjemand was abgespeichert hat, gibt’s wieder so irgendwie forensische Untersuchungen.

MT: Bis man die richtige Fassung wieder findet.
NK: Und die mit der Sequenz übereinstimmt. Wir müssen dann die Sequenz in Final Cut suchen, dass es die Gleiche ist…

MT: Wahnsinn.
NK: Das ist mit viel Angst verbunden.

MT: Verstehe ich. Das ist jetzt schwierig für mich zurückzukommen, weil ich so in deiner Erzählung drinnen bin. Nichtsdestotrotz: Förderungen. Du hast auch eben das

ORF Film/Fernsehabkommen erwähnt. Es gibt ja von den verschiedenen Förderstellen, entweder in der Produktionsphase oder auch für die Festivalauswertung, eigene Förderungen für Übersetzungen. Nehmen die Förderstellen auch irgendwie Einfluss auf inhaltliche Fragen, auf ästhetische Fragen der Produktion und dann auch der Übersetzung?
NK: Ich kenn das eher aus den Einreichungen, also wenn du eine Herstellung einreichst. Beim letzten Hearing war's schwierig. Da habe ich einen Spielfilm eingereicht, eine Teenagergeschichte mit einer bosnischen Familie, eine österreichische Geschichte. Da war ich im Hearing und da war eine der ersten Fragen: „Ah, da wird es eh nicht so viele Untertitel geben?" Große Angst, als wäre der Film dadurch an den Kinokassen zum Scheitern verurteilt. Also, das war die Frage vom Produktion- oder dem Marketingbeauftragten in der Jury (Zitat 29). In welcher Welt lebst du, wenn die Untertitel das Scheitern… Wir haben tausend andere Probleme von unseren einheimischen Filmen, warum sie nicht funktionieren. Sicher nicht, weil 15% oder 20% in einem Film bosnisch gesprochen wird. Da erleb ich es, also in diesen Herstellungseinreichungen. Sollten sie zuviel Angst verspüren, was Fremdsprachen betrifft, wird das schon bei den Einreichungen gleich ausgeräumt, so dass man ja nicht die Diversität dieses Landes auch im Kino wiederfindet. Das ist das, was ich sehe und immer wieder höre. Das ist unglaublich. Es besteht keine Reflexionsebene, wenn man das ausspricht, dass es zu viele Untertitel gibt. Es gibt kein Bewusstsein, was es bedeutet, wenn du sagst, hoffentlich gibt es nicht so viele Untertitel, d.h. hoffentlich sprechen alle deutsch in so einem Film, d.h. hoffentlich redest du über deutsche Leute in Österreich, über Österreicher/-innen, d.h. hoffentlich repräsentierst du nicht 30% anderer Menschen in diesem Land in deiner Geschichte im Kino, die aber genau dieses Fördersystem mittragen wie alle anderen, aber sich auch nicht auf der Leinwand wiederfinden. Also da ist irgendwie ein Bewusstsein wie vor hundert Jahren, hab ich das Gefühl, in den Jurysitzungen, wenn so eine Frage daherkommt.

MT: Also ich glaub, das Bewusstsein vor hundert Jahren war ein bisschen besser als heute. In der Monarchiezeit. Da gab es zumindest ein Bewusstsein.
NK: Für die Qualität, Vielfalt. Also mich ärgert das unglaublich, wenn ich das höre. Da denk ich mir: Leute, wo bin ich gelandet! Schrecklich! Ja, also das seh ich in den Herstellungen, diese Angst vor den Untertiteln, Angst vor dem Fremden. Das kann nichts anderes sein, als eine versteckte Xenophobie. Und dann aber sehe ich… hab ich das nie erlebt, dass es irgendwie... Manchmal wird ein bisschen über den englischen Titel gesprochen. Wie soll er auf Englisch heißen? Wenn sich da zufällig was ergibt, dann reden sie ein bisschen mit oder sagen was bei den Abnahmen, sollte es da schon eine untertitelte Fassung geben oder so. Aber gemerkt hab ich überhaupt nicht, dass sie sich eingemischt hätten. Das Gefühl hab ich überhaupt nicht. Manchmal ist es eher: „Ah, ihr braucht es jetzt schon, habt ihr die Untertitelrechnung jetzt in die Herstellung reingetan? War das besprochen? Macht das erst später?"

MT: Also eher so organisatorisch, formelle Sachen, und keine inhaltlichen.
NK: Es gibt dann schon manchmal, wo die dann fragen: „Warum brauchst du Untertitelung?" Weil, zum Beispiel, bei *Ciao Chérie* ist das kein Thema, da muss ich die Untertitel in der Herstellung haben – deutsche. Dann kommt dann wieder die Frage: „Warum braucht ihr Untertitel?" „Ja, weil das sonst keiner versteht." Also es ist noch immer so ein bisschen… also sehr exotisch das Thema Untertitel.

MT: Jetzt noch zu der Frage…
NK: Kurz noch zu den begleitenden Materialien vom Film. Noch einmal ein Thema: Trailer-Untertitel. Auf YouTube gibt man den mit oder ohne. Dann hast du diese Views und diese Views, willst aber nicht alle Views gemeinsam haben, die deutschen und

englischen. Dann hast du mehr..., dann poppt er eher schneller auf, EPKs [electronic press kit] und diese ganzen anderen Sachen, die man herstellt für Festivals. Filmausschnitte, Making-of, Teasers usw. Das ist noch einmal so zusätzlich, das Spotten, Untertiteln…

MT: Weil die eben auch anders geschnitten sind als der Film. Auch wenn das Filmausschnitte sind, sind die anders zusammengestellt. Das heißt, man muss das extra spotten.
NK: Auch die Teaser und Making-ofs oder Interviews zum Film, also alle diese begleitenden Materialien, die man für die Promotion braucht. Wenn man sie eh für den österreichischen Kinostart vorbereitet, da ist es dann natürlich logisch, sie auch gleich zu untertiteln, damit man sie ready hat. Auch auf der Webseite anklicken kann, z.B. als Mediafile zum Downloaden und so. Das ist dann immer noch einmal so ein Brocken Arbeit.

MT: Also um den Film herum fällt ja auch einiges an Übersetzungen an. Wenn wir schon beim Thema sind: Existiert für dich das Berufsbild Untertitler/-in als eigenes Berufsbild, und wenn ja, wie definierst du das?
NK: Früher hat das Bild existiert, als Filmkopien untertitelt wurden, aber das waren Menschen, die Untertitel in die Kopie hineinbrannten oder wie das geheißen hat. Für mich war das immer mit großem Stress verbunden, weil ich die Vorschläge dieser Firmen im Spotting nicht gut fand. Wir haben nicht nur in Wien, sondern auch mit Holland gearbeitet oder Belgien und Deutschland. Und da hab ich das Gefühl gehabt, dass sie nicht im Sinne des Films spotten, sondern irgendwie, wie sie denken, nach ihrem Schema, wie sie alle Filme spotten. Und es hat mich gestört und dann hab ich das Gefühl gehabt, als wir ihnen gesagt haben, wir wollen aber, dass unsere Spottinglisten genommen werden, hatten sie dann so das Gefühl, das ist ein Übergriff in ihren Bereich der Untertitelung. Und dann hab ich es erlebt, wo man dann zittert, wie die Kopie untertitelt wurde, war es zu hell, zu dunkel… Da hab ich schon Horrorerlebnisse gehabt, oder wo eine Rolle vergessen wurde zu untertiteln und man dann kurz vorm Screening draufkommt. Also auf Film untertiteln war immer verbunden mit dieser großen Angst: Haben sie das hingekriegt? Weil ich Fehler einfach erlebt habe. Vielleicht war das Zufall bei mir, aber ich habe wirklich immer wieder Fehler erlebt. Oder komische Laute statt irgendwelchen Buchstaben. Also es gab unterschiedliche Sachen, Überraschungen. Das war, als auf Film untertitelt wurde. Und dann hab ich eigentlich mehr Übersetzer/-innen erlebt, die Untertitelerfahrung haben. Das heißt, wir spotten auf Deutsch ungefähr und geben das mit dem Film ab und sie gehen in der Übersetzung auf das ein, natürlich gemeinsam mit dem Film. Geht es sich aus, geht es sich nicht... Wie kann man das noch flotter, leichter, einfacher machen, dass das einfach zur Szene, zum Film passt. Im Stil der Übersetzung. Da hab ich schon Menschen erlebt, die wissen, was sie tun. Aber ich kenne kein Berufsbild im Sinne von: eine Person weiß… Bis auf unser Team, da sind wir drei, vier Leute, die behaupten zu wissen, dass sie einen Film spotten können und Untertitel setzen können, kenne ich keine Firma, zu der ich jetzt gehen würde und sagen: „Hey Leute, wollt ihr nicht unseren Film spotten und untertiteln und übersetzen?“ Kenne ich nicht.

MT: Also das heißt, das ist für dich eigentlich ein getrennter Prozess: die Übersetzung und das Spotting. So wie ich das verstanden habe, wird das bei euch auch getrennt gehandhabt. Also ihr macht im Haus selber die Spottingliste und bei Bedarf lässt ihr dann die Übersetzung extern machen.
NK: Ja. Immer. Also immer von Profis natürlich wird das schon gemacht. Da wollen wir kein Risiko eingehen. Und ab und zu gibt es schon, dass man sich hört und abspricht: Ah ja, war das dort so gemeint oder so? Also man ist im Austausch mit den Übersetzer/-innen. Auch die Person, der Stefan Fauland, der das jetzt gemacht hat bei *Oh*

Yeah… She Performs!, der hat dann den Kontakt. Also, das ist jetzt nicht so stur, die einen machen die Übersetzung und die anderen klopfen das irgendwie rein. Weil es gibt schon sehr viele Sachen, die man gegenchecken muss. Und inwieweit die Übersetzerperson ins Schnittstudio kommen soll, ist wahrscheinlich… Es wäre sehr sinnvoll eigentlich, das zu arrangieren oder gemeinsam zum Teil durchzugehen. Es entstehen schon viele Fragen, aber eine Firma kenne ich nicht. Wir geben halt EDL [edit decision list, Deutsch: Schnittliste] und die Listo und machen dort die DCP. So haben wir das bis jetzt gemacht. Unsere Untertitel behalten wir für unsere Sequenz, was auch immer wir dann daraus machen. Aber da muss man auch die Akte getrennt machen und die Mischungen dazu… Weiß nicht, wie das jetzt… Muss man jetzt wieder die Akte trennen? Ich glaub nicht mehr. Stimmt, das ist wieder vorbei. Das war überhaupt noch mal so etwas.

MT: Ich bekomm teilweise noch so aktgetrennte Projekte, aber selten. Ich bin aber nie dahintergekommen, warum das manchmal aktgetrennt ist, weil bei der digitalen…
NK: Es hat was mit der Mischung zu tun, glaub ich. Und dann ist aber Dolby jetzt auch weggefallen. Ich hab es irgendwie, glaub ich, gewusst.

MT: Wir haben jetzt auch schon die Zusammenarbeit besprochen, d.h. um es zusammenzufassen, in dem Sinne Untertitler/-in als eine Person, die für euch Spotting und Übersetzung macht, gibt es in dem Fall nicht, kennst du zumindest nicht, d.h. ihr arbeitet mit Übersetzer/-innen. Wie findet ihr diese Leute, wie funktioniert die Kommunikation, die Zusammenarbeit, wer spricht mit wem, wer ist für was zuständig, wie funktioniert das dann?
NK: Der Workflow ist der, also dass wir dann den Film, also wenn er hoffentlich fertig geschnitten ist, und keine großen Änderungen mehr kommen... Da zittert man immer ein bisschen, wenn das jetzt wirklich der letzte Teil war… Wenn das passiert ist, gibt es die Dialogliste. Sie wird abgetippt von meistens talentierten Menschen, die vielleicht schon Material transkribiert haben oder die schon irgendwas gemacht haben und mit Text umgehen können. Also das ist einmal der Text und der wird vom Schnitt-/Postproduktionsmenschen gespottet in Deutsch. Dann wird die exportiert, die EDL mit In und Out und dem deutschen Text und gemeinsam mit der DVD dem Übersetzer, der Übersetzerin gegeben. Wir haben bis jetzt nur mit zwei gearbeitet, das bist du und das ist die Walda, bei all unseren Filmen. Bei *Little Alien* war das zusammengereimt, weil wir so viele Fremdsprachen hatten. Da gab es nicht eine. Da aber war es ganz wichtig am Ende, dass eine deutschsprachige Lektorin kommt und die deutschen Untertitel… weil so verschiede Stile auf Deutsch gebracht wurden, von verschiedenen Leuten. Da war eine deutsche Lektorin, die dann wirklich noch mal mit den Untertiteln gesessen ist und alles vereinheitlicht hat, damit das auf Deutsch irgendwie ein Ding hat. Werden wir wahrscheinlich bei *Ciao Chérie* auch brauchen, also eine deutsche Person. Und den Steve haben wir kennengelernt über Michael Kitzberger von den Geyrhalters, der mal Senior Producer war, als wir unseren ersten Film gemacht haben. Da war die Frage: Wer übersetzt unseren Haneke-Film? Da hat er uns gesagt, fragt den Steve, und deshalb haben wir viel mit ihm gemacht. Und dann mit dir, als wir dich kennengelernt haben. Und mit Steve kann ich jetzt erzählen, mit dir weißt du ja selber, wie es funktioniert. Also die Produktion fragt: „Hast du Zeit? Bis dann und dann brauchen wir es.“ Oder: „Wann kannst du es machen?“ Je nachdem. Wenn es dringend ist, sagen wir, wann wir es brauchen. Wenn nicht, fragen wir: „Wann kannst du es machen?“ Und dann sagt er meistens: „Ich muss mir das anschauen.“ Und dann gebe ich eine Einschätzung, er schaut es sich an und innerhalb von zwei Tagen sagt er, das kostet so und so viel Geld, könnte bis da und da fertig sein. Und dann sagt man ja und geht es nicht um 200 weniger. [lacht]

MT: *Okay. Und die Kommunikation ist dann in dem Fall zwischen dem Übersetzer und der Produktion. Wer ist das dann? Ist das der Schnittassistent bei euch? Der Stefan Fauland macht die Schnittassistenz, Postproduktion. Das ist dann halt auch die Person, die für die Koordination der Untertitel oder der Übersetzung zuständig ist.*
NK: Wenn wir den Deal gemacht haben... Also entweder Produktionsleitung oder… Ich habe sehr oft Postproduktion im Haus gemacht, weil das sehr nah war. Also wenn wir eine Produktionsleiterin haben oder Head of Office, die auch das Bewusstsein hat, was die Workflows sind, dann machen wir einen Deal mit dem Übersetzer. Wenn der Deal steht, sagen wir, okay diese Person untertitelt, CC, connected euch bei Fragen. Und dann, wenn die Übersetzung kommt, gibt es mal das erste Reinklopfen, dann gibt es die Begutachtung davon und dann kommen Fragen. Das dauert ein paar Tage, hin und her. Wenn es gut geht, nur mit E-Mails. Ab und zu muss man auch persönlich vorbeikommen, der/die Übersetzer/-in, um das auch im Fluss zu sehen oder auch die Probleme wirklich zu verstehen, im Timing oder irgendwas, wie es sich ausgeht. Und dann ist es immer ein bisschen tricky, wer diese finale Liste macht.

MT: Das wäre dann meine nächste Frage. Also für das fertige Produkt sozusagen, wer ist dann zuständig und wer trägt die Verantwortung?
NK: Wir haben das immer selbst gemacht, weil wir haben es sinnlos gefunden, dass wir dann, was wir im Final Cut oder im Edit noch an Untertiteln ändern… schon in Absprache und gegreenlighted von der Übersetzerin... Aber dann haben wir uns gedacht, das ist absurd, wenn das wieder zurück an die Übersetzung geht, weil was kann sie mit unseren Timecodes anfangen. Wie kann sie sie überprüfen? Gar nicht. Was soll sie machen auf ihrem Arbeitsplatz? Das kann sie ja nicht. Also jetzt die Übersetzerin. Wenn es vielleicht ein Studio ist, wenn es eine Firma ist, dann können sie es machen, aber dann machen sie es eh. Dann ist das eh bei ihnen. Deshalb war logisch, dass diese Verantwortung bei uns liegt. Und dann heißt es noch einmal durchschauen, noch einmal durchschauen, ob irgendwas… Und dann gibt es diesen heiligen finalen Export mit diesen kleinen Zwischenprogrammen. Die sind toll, das geht so super. Also Final Cut könnte das gar nicht, Edit hat schon was Besseres. Da gibt es noch so ein kleines Zwischenprogramm, dass die Super EDL mit dem Text und der Timeline rausschickt für die Dialoglisten, also für die Untertitellisten.

MT: Arbeit ihr mit Edit oder mit…
NK: Mit beiden.

MT: *Was ist besser? Das ist jetzt persönliches Interesse.*
NK: Edit ist besser. Final Cut ist schon vorbei.

MT: Da gibt es keine neue Version, glaub ich, oder?
NK: Nein, die neue ist nur so für Consumer, nicht für Profis. Und die Profifassung, die letzte, wird nicht mehr upgedated. Und dann hat er genau bei Untertiteln die größten Probleme. Wenn du so eine Sequenz schneidest, die länger ist als zehn, zwölf Minuten ist und die untertitelst, dann mag ich nicht mehr. Und das liegt nicht an der Stärke des Rechners, sondern weil die…

MT: Das Programm packt das nicht.
NK: Wir haben bei *Ciao Chérie* zuerst auf Final Cut begonnen und steigen jetzt auf Edit um mit dem Projekt, weil wir mit Untertiteln… Das wird uns so Nerven kosten, wenn du alle zehn Minuten rendern musst. Das geht nicht. Wir sind jetzt grad am Umsteigen, was mitten im Projekt blöd ist, aber es wird sich dann gelohnt haben. Also wir lassen jetzt Final Cut ganz hinter uns. Da gibt es super Programme noch zum Untertiteln. Eine ganze Wissenschaft, wie du weißt. [lacht]

MT: Gut, dann noch ein paar allgemeinere Fragen. Inwieweit, glaubst oder findest du, kann der Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung zusammenhängen?
NK: Ich glaube, bei den Projekten, die an der Kippe stehen, also wo Filmschaffende oder wer auch immer, den Sprung schaffen muss irgendwohin, also wo es nicht selbstverständlich ist, weil schon fünf Filme in Cannes gelaufen sind oder in Locarno. Also bei all diesen, wo es darum gehen würde, den nächsten Schritt zu machen, glaube ich, dass sie sehr wichtig sind. Ich glaube, wenn ein Fehler bei einem sehr etablierten Projekt passiert oder einem/r Filmemacher/-in, schaut man darüber hinweg. Aber bei allen, die sich positionieren wollen/sollen/müssen, ist das sicher ein Qualitätsmerkmal des ganzen Dings, wie auch das Bild und der Ton, die ganze technische Performance. Unabhängig von der künstlerischen.

MT: Und, glaubst du, dass es auch effektiv an der Kinokasse einen Einfluss oder eine Wirkung haben kann – gute, schlechte Untertitel? Was das allgemeine Publikum, nicht das Fachpublikum, betrifft.
NK: Durch Mundpropaganda… dass der Film dann nicht so wirkt, meinst du? Und die Leute dann sagen, das war blöd. Das war nicht so ein Erlebnis oder so. Und das gar nicht als Untertitelproblem identifizieren als Untertitel... (Zitat 30).

MT: Es ist ja meistens so, dass das allgemeine Publikum das gar nicht so auf den Punkt bringen kann – also das ist meine These –, dass die Schuld bei der Untertitelung lag, sondern man geht aus dem Kino raus und denkt sich, der Film war irgendwie komisch, irgendwie bin ich da nicht reinkommen. Der ist sperrig, oder so. Und mitunter kann das auch die Schuld der Untertitelung sein. Oder umgekehrt: Wenn die gut gemacht sind, findet das Publikum wirklich den Zugang zum Film.
NK: Ja, ich glaube, dass sie sicher ein Hilfsmittel sind, um leichter in den Film hineinzukommen. Den Groove zu finden, mit der Stimmung, mit der Atmosphäre des Films. Ich bin mir ganz sicher, dass sie eine wichtige Rolle spielen. Ich könnte jetzt nicht sagen, in welchen Zahlen oder so oder wie viel Prozent das ausmacht, aber sie machen einen ganz wichtigen Teil der Wahrnehmung aus, des Erlebnisses. Das steht überhaupt nicht zur Diskussion.

MT: Sind, deiner Meinung nach, Untertitel ein Problem oder eine Lösung?
NK: Eine Lösung, eine tolle! Untertitel sind eine tolle Lösung. Sie helfen uns, die anderen zu verstehen, sie erlauben uns trotzdem, das Fremde zu akzeptieren oder uns mit dem Fremden zu beschäftigen, auseinanderzusetzen, mit den Melodien und Stimmen, die nicht zu unserem alltäglichen Erlebnis dazugehören, wenn wir in der Stadt, in der wir leben, auf der Straße gehen oder im Bus sitzen oder einkaufen gehen. Das heißt, sie eröffnen eine ganz große Ebene des Kinoerlebnisses, indem sie so schlicht in Worten uns helfen, den Inhalt zu verstehen, Dinge, die gesprochen werden, sie reduzieren aber nicht noch tausend andere Dinge, die in diesem Ton, in dieser Stimme passieren. In diesem Dialog, Monolog, in der Sprache, in der Szene. Also ich sehe sie auch als soziales Instrument sozusagen. Ich finde es sehr, sehr bedenklich zu synchronisieren (Zitat 31). Das ist so ein kolonialistisches Denken. Und weißt du, was das Schlimmste ist? Das Schlimmste ist dann im Radio, wenn sie so eine Filmpromotion machen, von einem ausländischen Film. Und dann spielen sie natürlich Audiotracks, nur die synchronisierten Ausschnitte. Da hast du nicht einmal das Bild von dem Film, weil es Radio ist, und du hast die Stimme von Leuten, die nie dabei waren.

MT: Die gar nicht im Film existieren.

NK: Das ist schon sehr… Und jetzt soll ich ins Kino gehen und mir das anschauen. Danke für die Promo! Das verwirrt mich immer noch.

MT: So hab ich das nie gesehen bei den Radio-Spots, aber du hast vollkommen recht. Ist, deiner Meinung nach, Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
NK: Eigentlich ist es ein Vorteil für den europäischen Film, weil es nicht das Gleiche ist, weil man eben die Diversität erleben und sich mit ihr auseinandersetzen kann. Die Diversität, die Europa ausmacht, und nicht irgendwie ein Pudding, in dem alle französisch und deutsch sprechen (Zitat 32). Auch die Dialekte, wie viele Dialekte es in Italien gibt oder, ich weiß nicht, in anderen Ländern. Also für das Filmschaffen… Wie auch die Zahlen sagen, dass Länder, in denen nicht synchronisiert wird, bessere Zuschauerzahlen bei den eigenen Filmen haben. Also dann wäre die Conclusion ja, es ist besser. Viel besser.

MT: Aber eingangs hast du gesagt, „eigentlich" ein Vorteil, d.h. du hast ein bisschen…
NK: Na ja, vielleicht da, wo ich zweifle, ist noch, ob es sich ausgeht, also was die Vorherrschaft sozusagen in der Zukunft haben wird. Weil die Deutschen sind ein großes Land, sie synchronisieren so viel. Österreicher bekommen das natürlich günstiger, können das hier einsetzen. Also, was alles hinter dieser Synch-Lobby steht, das weiß ich nicht. Damit hab ich mich nicht beschäftigt, aber es ist eine große Kraft. Ich weiß nicht, ob sich das ausgeht, das in einer Generation zu ändern. Aber es ist ja nicht umsonst, dass alle Filmmuseen untertitelte Fassungen spielen. Das Filmmuseum wird sich bei einem japanischen Film nicht auf die Suche machen nach einer synchronisierten Kopie aus Deutschland. Das sagt dann schon viel darüber aus, was das Kino als Kunst betrifft. Und warum spielen Festivals die Originalfassungen mit Untertiteln? Weil sie das schätzen, das Erlebnis.

MT: Eine letzte Frage noch: Und zwar das Thema Digitalisierung. Das hat in den letzten zehn, 15 Jahren die Kinolandschaft und auch das Filmeschaffen sehr stark verändert. Wie stehst du zu diesem Thema und wie sieht für dich die Zukunftsperspektive aus?
NK: Was das Kino angeht oder überhaupt die Chancen ein Publikum im Kino zu erreichen…

MT: Das und sowohl die Digitalisierung im Zusammenhang mit der Produktion, der Herstellung von Filmen, aber auch, weil es die Kinolandschaft stark verändert hat. Wie stehst du zu dieser Veränderung?
NK: Das ist eine sehr komplexe Frage. Ich sehe, dass auf der einen Seite sehr viel über die Verfügbarkeit der Filme gesprochen wird. Wie schaffen wir es überhaupt, an die heranzukommen? Das Publikum. Auf welchen Wegen muss das Publikum überall den Film finden können? Was ist mit den Leuten am Land, wo es weniger Säle gibt, wo Arthouse-Filme weniger hinkommen, wo es schwieriger ist als in Wien, weil sie einfach länger gespielt werden? Oder es ist mehr Angebot in den Städten da, Filme zu sehen. Wo fang ich da an? Ich beschäftige mich sehr mit dem Thema. Als Filmemacherin, als Produzentin, weil ich weiß, wenn ein Film von uns eine gute Runde macht, dann kriegt man auch viel leichter die Chance einen nächsten zu machen. Aber in Österreich gibt es keine Vision, wie man die Situation verbessern kann. Weil eigentlich ist sie schlecht.

MT: Was jetzt den Vertrieb angeht?
NK: Ja, was die Wahrnehmung unserer Filme betrifft. Und das ist eine Sache, die von der Politik noch nicht thematisiert, unterstützt wird. Dementsprechend gibt es auch keine Ideen, Versuche, sondern nur alles halten, wie es ist, und ein bisschen schönreden

usw. Aber im europäischen Vergleich ist es wirklich sehr deprimierend hier Filmschaffende zu sein. Weil wenn du einen Film machst und dann sehen ihn so wenige Leute – und es liegt nicht an der Qualität der Filme, sondern an dem, wie das ganze System funktioniert, und dass die Jugendlichen von klein auf wenig Kontakt zu den einheimischen Filmen bekommen. Dass die meisten, wenn sie auch Schulausflüge machen, sich dann im Kino amerikanische Filme anschauen usw. Das beginnt schon bei der Jugend. Es gibt keine Institution, die was verändern will oder die Zugkraft hat zu sagen: Leute, wir müssen bessere Voraussetzungen schaffen, den österreichischen Film ins Kino zu bringen – von Marketingdeals bis Erleichterungen… Also wir hätten da tausend Ideen, was das betrifft, was man machen kann, einem Film die Chance zu geben. Aber das geht nicht in diesen Strukturen, wie sie jetzt sind. Da müsste ein politischer Wille kommen und sagen, wir wollen das und das. Support und Unterstützung. Deswegen also die Digitalisierung ja… also im Workflow, im Produktionsprozess ist sie eine große Erleichterung und hat so Vorteile, dass man viel leichter, viel schneller, unabhängiger Dinge machen kann, herstellen kann. Das ist schon toll. Ein sehr schönes Gefühl, dass man nicht…

MT: Und hat das auch einen Einfluss auf die Kosten in der Herstellung, in der Produktion? Ist dadurch ein Film günstiger geworden?
NK: Gute Frage. Eigentlich nicht. Eigentlich ist der Film nicht günstiger geworden.

MT: Also mir kommt auch vor, das ist ein Trugschluss.
NK: Du kannst ohne Geld leichter einen Film machen als vorher. Also bis jetzt konntest du ohne Geld keinen Film machen. Jetzt kannst du ohne Geld einen Film machen. Da musst du aber nicht bei der Bank 100.000 Euro Schulden gemacht haben. Das heißt, dieser Zugang zu Material und zum Film, wenn du es nicht nach den Regeln der Kammer machst und mit Anstellungen und so… Irgendein verrückter Künstler/eine verrückte Künstlerin oder was auch immer kann einen Film machen, kann am Computer schneiden, zu Hause, kann mit der eigenen Kamera drehen. Der Weg zu DCP und Mischung ist wieder etwas, wo man sagt, da braucht es wieder Geld. Aber BMUKK hat auch nur so für die Postproduktion, glaub ich… für die Auswertung so kleine Fördertöpfe. Wo man dann ansuchen kann, wenn man bis zu dem Punkt keine Zusagen bekommen hat für die Herstellung, dann kann man ihn trotzdem machen. Also auf dieser Ebene… Was ich schön finde, dass wir da so eine Vielfalt haben. Also nicht nur die, die es schaffen, viel Kohle aufzutreiben, dürfen „Bitte, los!“ sagen. Das ist schön, aber so in dem Produktionsgeschäft, in dem wir sind, wir haben so viele Verpflichtungen. Natürlich den Kollektivvertrag und wir sind Mitglied der Kammer, also müssen wir alle diese Dinge respektieren und was Anstellungen betrifft und wie was zu laufen hat. Einen Dreh ausleuchten musst du, egal ob du auf digitalen oder nichtdigitalen Kameras drehst. Wenn du ein gutes Licht haben willst, musst du das machen.

MT: Also im professionellen Bereich sind da bestimmte Sachen…
NK: Ja. Und statt dem… also es gibt jetzt diesen DIT am Set. Den hat es früher nicht gegeben. Der war Materialassistent, also der Materialassistent ist DIT geworden.

MT: *DIT ist was?*
NK: Digital Engineer Technol… something [digital imaging technician]. Ich weiß nicht genau. Aber das sind die, die für die Datenverarbeitung zuständig sind, dass die bis zum Schnittraum kommen und währenddessen gesichert werden und so... Was der Materialassistent früher war. Jetzt nur für das Digitale… Ich mein, es ist schon… Wenn man die Kopie nicht macht, spart man sich in der Postproduktion ein bisschen. Dieser Negativschnitt war auch immer teuer. Man kann leichter, flexibler mit dem Material umgehen, also man kann spielerischer sein. Es ist nicht alles so: Gott, jetzt hab ich es einmal so bestimmt und hab schon den Negativschnitt und Dings und das geht sich

nicht mehr aus. Man kann leichter mit einfachen Dingen arbeiten, wie Blenden, Farben… Man kann mehr herausholen um das Geld. Früher hast du um das gleiche Geld nur Basics bekommen. Das ist der Unterschied.

MT: Auch ein bisschen mehr künstlerische Freiheit.
NK: Ja. Gestaltungsspielräume, Spielwiese auch. Aber trotzdem, was teurer geworden ist, bzw. vielleicht nicht einschätzbar, sind die DCP dann und diese Virtual Print Fees, wo, was, wie viel zu zahlen ist. Das ist noch ein bisschen undurchsichtig. Ich weiß nicht, mit welchen Kosten eigentlich zu rechnen ist. Wenn der so und so viel läuft, verrechnen sie es. Wenn er nicht so lang läuft, verrechnen sie es nicht. Wenn er in dem Kino… und so. Wenn er wieder kommt, dann aber. Also das ist für mich superdunkel, da kenn ich mich überhaupt nicht aus. Aber das ist die Arbeit des Verleihwesens wahrscheinlich. Aber da kann ich überhaupt die Kosten nicht einschätzen, was da kommt.

MT: Gut, das war's dann meinerseits. Herzlichen Dank.

Interview: Klaus Lintschinger

Tätigkeit/Funktion:	ORF-Redaktionsleiter Fernsehfilm
Termin & Ort:	08.07.2014, 16:00 Uhr, ORF
Dauer:	36:27 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Für die weitere Verarbeitung muss ich das Gespräch aufzeichnen. Das wird dann protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay?
Klaus Lintschinger: Ist okay.

MT: Zum Einstieg: Siehst du oft untertitelte Filme?
KL: Ich sehe sie oft, weil ich keine Synchronisationen mag.

MT: Das heißt entweder Originalfassung und, wenn die Sprache fremd ist, dann…
KL: Es kommt eigentlich nur Originalfassung in Frage. Für mich persönlich.

MT: Und was sind deine Erfahrungen mit Untertitelungen? Ganz allgemein als Rezipient vor allem.
KL: In welcher Hinsicht?

MT: Spontan, was dir zur Qualität einfällt, wie das die Rezeption vom Film beeinflusst oder auch nicht, oder ästhetische und inhaltliche Aspekte.
KL: Wir strahlen ja Filme in Originalfassung mit Untertiteln kaum jemals aus. Das tut mir leid, dass das nicht möglich ist. Für hörbehinderte Menschen haben wir ja Untertitel in Untertitelservices über Teletext und so. Gut, dass wir es haben und schade, dass wir es nicht mit Originalfassungsfilmen machen können. Andererseits, ich erleb ja jetzt, dass wir durchaus auch Zweikanalton entweder mit der Originalfassung oder mit Sehbehinderten-Voice-over machen, und das würde ich mir auch wünschen, dass wir jeden Film in der Originalfassung und Synchronfassung anbieten können. Ich hab so ein persönliches Problem mit Untertiteln aller Art an sich, obwohl ich sie manchmal brauch in Sprachen, die ich nicht spreche, aber wenn ich z.B. einen deutschsprachigen Film anschauen muss oder auch einen englischsprachigen, der die Untertitel hart kopiert hat, also dass ich sie nicht wegnehmen kann, ist es für mich eine Katastrophe, weil ich die Untertitel permanent mitlese. Auch wenn ich die Sprache verstehe. Also das ist für

mich fast noch schlimmer: Untertitel, die ich nicht beseitigen kann vom Bildschirm, wenn ich die Sprache verstehe.

MT: Genau. Untertitel, die du nicht brauchst.
KL: Das zerstört eigentlich mein Filmerlebnis. Weil – ich weiß nicht – vielleicht ist es die Erziehung meiner Generation, dass alle so auf Text getrimmt sind, dass der Text irgendwie vor Bild geht, ich weiß nicht, ich find dann immer, ich such die Textzeichen. Katastrophe.

MT: Aber das ist für den Fall, dass du die Sprache des Filmes verstehst. Was ist, wenn das eine…
KL: Dann nehm ich es. Umso besser. Wenn ich die Sprache nicht versteh, ist das wunderbar. Dann hab ich sehr gerne Untertitel. Also viel lieber als die Synchronisation z.B. Das ist eine interessante Rangordnung. Da les ich lieber, als dass ich die falsche Sprache hör.

MT: Und als Rezipient von Untertiteln, gibt es da für dich bestimmte Qualitätsmerkmale, wo du sagst, wenn ich schon Untertitel lese oder lesen muss, das und das muss erfüllt sein oder sollte im Idealfall erfüllt sein?
KL: Das sind die ganz normalen handwerklichen Dinge: Ich will sie lesen können, ich will sie in einem… Da ist die Ökonomie der Titel, was wird eigentlich übersetzt. Das muss ja irgendwie sinnzusammenfassend sein, möglichst nicht sinnstörend – das muss man auch sagen –, das Tempo der Untertitel, die Art der Einblendung und so, das ist mir alles sehr wichtig, weil... (Zitat 33). Jetzt kommt es nämlich – ich hab nämlich eine persönliche Erfahrung mit Untertiteln: Ich hab mal welche gemacht. Der Robert Dornhelm hat die *Bohème* verfilmt und dafür wollte er Untertitel, die was Besonderes sind. Nicht 0815-Untertitel, sondern Untertitel, die ganz genau zum Film passen. Zu jeder Szene. Und zwar einerseits präzise in der Übersetzung, andererseits natürlich – man kann nicht alles übersetzen – dann auch zusammenfassend, noch dazu in einem Opernfilm, in der *Bohème*, wo teilweise vier-, fünfstimmige Dinge gesungen werden, also Menschen vollkommen durcheinander ihre Gefühle in der Musik artikulieren. Und das war eigentlich die Hölle. Also ich bin dann zum Originaltext zurück, weil die gängigen Untertitel hab ich mir alle angeschaut; es gibt ja ein paar Filme drüber. Das hat mir nicht so richtig gefallen. Dann bin ich zum Originallibretto zurück und, obwohl ich italienisch nicht spreche – ist ja italienisch das Original –, hab ich mir das dann irgendwie zurechtgelegt mit Wörterbüchern und, und, und. Und hab geschaut, wo ist denn eigentlich… wo ist das Herz dieses Texts, und bin dann für mich draufgekommen, dass gewisse Dinge in der Untertitelung sehr ernst sind, wo aber durchaus auch Humor im Originaltext ist, also dass das verloren geht. Das war dann plötzlich so eine ganz merkwürdige Erkenntnis. Also es… Die Frage, wie nah kann man einen Untertitel an den Film ranbringen und welche Distanz erzeugt der Untertitel zum Film. Das ist steuerbar. Es ist aber allerdings nur steuerbar, wenn man wirklich viel Zeit investiert. Und die Ökonomie der Produktion von Untertiteln heißt natürlich, es wird wenig Zeit investiert, weil es sehr teuer ist, die Zeit. Und daher glaub ich, dass uns die meisten Untertitel Dinge vorenthalten, die nicht notwendigerweise vorenthalten werden sollten (Zitat 34). Ich weiß es aber nicht mit Bestimmtheit, weil ich das nur für Sprachen beurteilen kann, die ich nicht spreche, also hab ich den Vergleich nicht. Aber das eine Mal, wo ich es verglichen habe, und wirklich das hat… Ich hab das Ganze neu übersetzt und hab dann Untertitel daraus gemacht und bin dann Wochen mit ihm im Schneideraum gesessen, um diese Untertitel zu…

MT: Mit dem Regisseur, mit Dornhelm?

KL: Ja, und dann sind wir auf ein paar so psychologische Dinge draufgekommen. War auch interessant, wie man Untertitel z.B. einblendet und wann genau. War eine irrsinnige Bitzelei. Du kannst ja einfach hart einblenden. Das ist aber offenbar wahrnehmungstechnisch etwas, das nicht guttut, weil es einen aus dem Fluss rausnimmt, insbesondere, was das Bild betrifft. Da sind wir draufgekommen, wenn man einen Fade-in macht, stört das nicht so. Ist eine andere Wahrnehmung. Wenn der Fade-in zu langsam ist, ist das allerdings ein Problem, weil dann die Zeit zu schnell geht. Also wir sind dann auf einen sehr schnellen Fade-in gekommen, der fast wie ein hartes Einblenden wirkt, es aber nicht ist. Und dann sind wir draufgekommen, wenn man das Gleiche beim Ausblenden macht, ist das auch wieder eine Katastrophe, weil man dem Bild nachhängt, dem Bild der Untertitel nachhängt. Und das nächste Fade-in dann immer… Da sind wir immer durcheinander gekommen. Und dann haben uns dann geeinigt auf einen Modus, der dann wirklich funktioniert hat: also ein sehr schnelles Fade-in beim Auftauchen der Untertitel und ein hartes Ausblenden beim Wegnehmen. Und das ist ein Rhythmus, der dem Hirn scheinbar guttut. Und daher war es da möglich, komplexere Untertitel zu schreiben, wo wir halt ein paar Dinge, die auch in den deutschen Übersetzungen des Librettos nicht so geregelt sind, also die singbaren... Da gibt es ja auch eine deutsche Fassung davon. Also analog wie eine Synchronisation, das sich auch in der Synchronisation nicht ausgeht, weil man ja lippensynchron sein muss, und wir lösten das durch ein paar so Wahrnehmungstricks. Aber die Zeit, die investiert werden muss, um das hinzukriegen, ist unfassbar. Also, das mach ich nie wieder. (lacht) Das ist mir zu viel.

MT: Ja, vor allem in dem Fall ist ja das Tolle auch, dass das dem Regisseur auch ein Anliegen war und er sich selbst auch darum gekümmert hat und den Untertitler ausgesucht hat, in dem Fall dich. Das ist wirklich die Ausnahme.
KL: Das wollte er. Man merkt es auch im Film. Also dass da irgendwas anders läuft.

MT: Spannend.
KL: Untertitel und ich.

MT: Um auf die Frage der Qualität zurückzukommen: Also es ist einerseits inhaltlicher Natur für dich, aber auch das Ästhetische, wenn ich das jetzt so zusammenfassen darf.
KL: Zum Teil inhaltlich und auch ein psychologisches Ding ist das. In der Wahrnehmung kannst du mit Untertiteln – das ist meine Erfahrung – eine größere Nähe zum Film erzeugen als in der Synchronisation. Du kannst aber auch eine größere Distanz erzeugen. Und das ist vielleicht auch ein Problem der Ökonomie, weil die Sorgfalt, mit der man es machen kann, damit zusammenhängt, wie viel davon man sich leisten will.

MT: Um auf deine berufliche Praxis zurückzukommen: Wie relevant ist das Thema Untertitelung für dich als Redaktionsleiter des Bereiches Film? Ihr macht ja auch Koproduktionen, ihr fördert Filmproduktionen fürs Kino, wenn ich das richtig versteh. Spielt da in diesem Bereich, in deinem Berufsalltag auch Untertitelung eine Rolle? Jetzt abgesehen von der Ausstrahlung.
KL: Also die eine Dimension ist, dass wir ja Spezialversionen für seh- und hörbehinderte Menschen herstellen. Also diese zusätzliche Tonspur für die Sehbehinderten – das Bild beschreiben – und Untertitelungen für die Hörbehinderten. Also das Thema begleitet uns, das ist sozusagen auch der ganz normale Vorgang. Also dann haben wir natürlich in allen... was Fernsehfilmproduktion ist, dort wo fremdsprachig gesprochen wird, das kommt vor. Das spielt also in irgendeinem Milieu, wo die Menschen miteinander nicht deutsch reden können, weil sie alle aus der Türkei sind und nicht deutsch sprechen oder so. Da sind wir natürlich gefordert, Sprachverständnis herzustellen, wenn es wichtig ist, dass das Publikum das versteht. Und dann tun wir Untertitel rein. Manchmal ist es aber so, dass das Nichtverstehen der Witz solcher Dinge ist. Wir ha-

ben mit Schwabenitzky einen Film gemacht, da kommen halt irgendwelche Leute in die Türkei in dem Fall und die Einheimischen reden miteinander und weder die Charaktere noch wir dürfen wissen, was die jetzt gerade gesagt haben. Also machen wir keine Untertitel. Das muss man sehr sparsam anwenden, sonst fühlt sich das Publikum um die Untertitel betrogen. Also Vorsicht, in der Regel wird untertitelt. Eine lustige Sondervariante davon ist, dass es das eine oder andere Mal vorgekommen ist, dass wir Filme hier für das österreichische Publikum produzieren, die dann in Deutschland auch ausgestrahlt werden sollen. Und wenn die österreichische Sprache zu weit weggeht vom Hochdeutsch, dann sind im Deutschen eigentlich Untertitel erforderlich, um das verständlich zu machen, was da gesagt wird. Das ist sozusagen nicht unser Problem, aber es ist irgendwie dann doch indirekt unser Problem. Nachdem man so etwas vermeiden will, also die Abwesenheit der Untertitelungsmöglichkeit in Koproduktionen mit Deutschland, beeinflusst die Sprache die Produktion. Also wenn ich z.B. einen Film mach, der in einem Wiener Milieu spielt, das einen ganz bestimmten Klang hat, Prater-Milieu oder so, und ich hab einen deutschen Koproduzenten dabei, können die nicht so sprechen, wie sie authentischerweise sprechen würden, weil ich keine Untertitel haben kann für ein deutsches Publikum im Hauptabend. Also da nimmt dir die Unmöglichkeit der Untertitelung etwas von der Authentizität des Originalprodukts. Auch interessant (Zitat 35).

MT: Also ein Nachteil der gemeinsamen Sprache.
KL: Also da wäre es fast besser, Untertitel zu haben, da könnte man sozusagen näher an die Wirklichkeit… Ist aber nicht. Wenn z.B. die Schweizer mit den Deutschen koproduzieren, ist es ja noch ärger. Schwizerdütsch ist ja noch weiter weg. Und die können dann nur synchronisieren. Oder sie drehen in Schwizerdütsch und Deutsch.

MT: Kommt das auch vor?
KL: Wir machen es nicht.

MT: Aber die Schweizer machen…
KL: Die Schweizer machen das so. Die Schweizer Tatorte sind für die Schweiz in Schwizerdütsch zum Teil.

MT: Teuer, oder?
KL: Das kostet was, ja.

MT: Das wusste ich nicht, dass die Schweizer zwei Versionen liefern müssen sozusagen…
KL: Und bei Kinoproduktionen ist das… Ich mein, das kommt sowieso komplett darauf an, wo der Film läuft und welchen Markt er bedient. Was wir dann noch tun, auch müssen, nachdem ja unsere Filme sehr oft auch den internationalen Verkauf dabei haben, dass man für den internationalen Verkauf untertiteln muss bzw. zumindest einen Teil vom Film untertiteln muss. Also das ist sehr selten, dass unsere Filme synchronisiert werden. Muss man sagen ist auch wieder… Ich hab es gesehen, aber nicht sehr oft. Da wird eher untertitelt und dann kriegen wir untertitelte Versionen, die wir dann brauchen, um bei internationalen Festivals einzureichen.

MT: Das heißt, die Produktionen, wo der ORF beteiligt ist, werden untertitelt, teilweise für die internationale Vermarktung, teilweise wenn das eben…
KL: Untertitel sind sowieso auch für die Hörbehinderten…

MT: Genau. Wer trägt in den Fällen, wo fremdsprachige Untertitel erforderlich sind, die Veranwortung für die Umsetzung, für die Qualität, für den Inhalt der Untertitel?

KL: In der Regel der Rechteinhaber.

MT: Und wenn der ORF dann…
KL: Dann sind es wir. Also wenn der ORF der Rechteinhaber ist, das heißt wir haben eine Auftragsproduktionssituation, hat der Produzent keine Rechte, sondern wir bezahlen den Produzenten etwas herzustellen, wo wir die Rechte behalten, das heißt wir zahlen 100%. Dann würde das wahrscheinlich an die ORF Enterprise, die ORF-Tochter, gehen, die die internationalen Vermarktungen macht. Wenn die Rechte im Haus sind. Also das ist nicht diese Abteilung, die dann das internationale Geschäft macht, sondern eine andere Abteilung. Die müssen dann für die Untertitelung sorgen. Das ist nicht im Produktionsbudget enthalten. Außer, es sind Teile im Film drinnen, wo man fürs Sprachverständnis untertiteln muss. Das betrifft dann uns, sprich das Herstellungsbudget. Die meisten Produktionen inzwischen sind ja geförderte Produktionen, Fernsehfond Austria und so. In dem Fall sind die Rechteinhaber die Produzenten, weil wir ja nur eine Lizenz erwerben. Und dann machen die Rechteinhaber ihre Deals mit internationalen Verwertern, die dann damit auf die Märkte gehen. Das machen sie meistens nicht selbst, sondern da werden Spezialfirmen herangezogen und die müssen dann die Kosten für die Untertitelung…

MT: Das heißt, die Produzenten…
KL: …die delegieren die Kosten. Das machen sie dann am liebsten nicht selber. Das ist auch gut, wenn man zu Menschen geht, die das sowieso machen und können und ökonomisch hinkriegen.

MT: Hab ich das jetzt auch richtig verstanden, für die Produktionen des ORF, wo der ORF Rechteinhaber ist, sind die Kosten für die fremdsprachige Untertitelung nicht in der Produktion vorgesehen, sondern sind ausgelagert und…
KL: Wenn es den Verkauf betrifft, sind die Abteilungen im Haus damit befasst, die den Verkauf machen. Das Geld kommt nicht von uns oder es kommt auch nicht aus dem Produktionsbudget. Wir haben ja für unser Sendegebiet keine Notwendigkeit in der Regel, dass wir irgendwas untertiteln, außer vielleicht kurze Passagen, die fremdsprachig sind im Film (Zitat 36).

MT: Das unterscheidet das dann von den Filmproduktionen, die Produzenten durchführen, weil da die Kosten für die Untertitelung im Produktionsbudget mit einberechnet sind.
KL: Alle Untertitelungen?

MT: Ja, auch für die internationale Vermarktung. Bei Kinofilmen wird das im Produktionsbudget eingeplant, wurde mir erklärt.
KL: Ja, für Festivaleinreichungen müssen die das haben.

MT: Das hast du am Anfang schon kurz erwähnt: Inwieweit findest du kann man den Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung in Zusammenhang bringen?
KL: Sehr begrenzt, meiner Meinung nach. Wenn zu uns in Österreich untertitelte Filme kommen, im Fernsehen, ist es unter Garantie nicht zum Hauptabend. Da läuft nichts Untertiteltes (Zitat 37). Das ist entweder Originalfassung Deutsch oder es ist synchronisiert. Die Untertitel sind höchstens für die Hörbehinderten, aber das zählen wir mal nicht mit. Und insofern ist der Erfolgsdruck, die Erfolgsaussicht eh nicht mehr so groß. Das kann ja dann nur sehr spät in der Nacht vorkommen. Das sind dann in der Regel Kinofilme, vielleicht in der Originalfassung mit Untertiteln. Selten, aber möglich. Wie z.B. alle skandinavischen Krimis, tolle Fernsehkrimis, die hier gelaufen sind. Die sind

alle für Deutschland synchronisiert worden und bei uns dann in der Synchronfassung gelaufen. Eher noch als Untertitel würden wir die Originalfassung dazu ausstrahlen. Also diverse amerikanische Serien werden im Zweikanalton ausgestrahlt und ich kann umschalten. Besser als die Untertitelung. Weil entweder will ich die Originalfassung in Englisch… Die Wahrscheinlichkeit, dass man es versteht, ist sehr hoch, wir sprechen fast alle genug englisch, um das zumindest irgendwie mit zu vollziehen. Dass das ein wirkliches Qualitätskriterium ist, was den ganzen Bereich Fernsehen…, das ist nur sehr limitiert überhaupt anwendbar meiner Meinung nach. Wie das im Kino ist…, kriegst du untertitelte Dinge wahrscheinlich eh nur mehr bei Nischenprodukten. Also bei großen Mainstreamfilmen kommt das ja nicht vor. Das war früher vielleicht mal anders. Aber du kriegst in Wien die Synchronfassung oder die Originalfassung. Und wenn irgend so was Ausgefransteres kommt, ein Film aus dem Iran z.B. oder so, dann ist man wahrscheinlich auf Untertitel angewiesen. Also ich persönlich schau mir die persischen Filme natürlich mit Untertiteln an. Weil die Synchronisation kann ich auch nicht ertragen. Das halt ich nicht aus, wenn ich seh, der kulturelle Zusammenhang ist ein ganz anderer und dann hör ich eine deutsche Synchronstimme. Das geht gar nicht. Interessanterweise auf dem amerikanischen Kinomarkt sind die Synchronfassungen wieder vollkommen ausgeschlossen. Das gibt es gar nicht. Also ausländische Filme gibt es nur mit Untertiteln. Nicht synchronisiert, weil das Publikum das niemals akzeptieren würde. Finde ich eigentlich auch, dass das die zivilisiertere Version ist bei den fremdsprachigen Filmen, die man in der Originalfassung nicht versteht, die Untertitelung zu haben. Und ob es da die Qualität der Untertitelung… Es ist ja so schwer festzustellen, ob die Qualität stimmt oder nicht. Ich krieg eine gewisse handwerkliche Qualität mit, ich kann feststellen, kann ich die Untertitel erkennen, optisch, kann ich sie lesen und beschreiben die das, was in der Szene vor sich geht. Das kann ich nachvollziehen. Aber sind die Feinheiten da, ist die Subtilität da, ist der Humor da? Gerade bei persischen Filmen, die sind ja ganz eine eigene Ebene. Transportieren die Untertitel das? Diese Qualität kann ich ja in der Regel als Konsument von Untertiteln gar nicht feststellen. Daher glaube ich, ist es ein ziemlich untergeordnetes Erfolgskriterium. Also wenn die Untertitel absurd schlecht sind, was sie ja kaum jemals sind – ich könnte mich jetzt gar nicht erinnern, dass ich irgendwo Untertitel gelesen hab, die wirklich vollkommen daneben sind. Also einen Fall hab ich, den werde ich dir gleich erzählen, ein Highlight bei Untertitelungen. Aber es kommt mir nicht unter. Das Highlight war: Wir waren in China und sind in China in ein offizielles Videogeschäft gegangen. War natürlich alles dort, Raubkopien, das haben wir aber erst zu Hause festgestellt, weil da haben wir einen Film… *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, irgend so was aus der Nische haben wir gesehen. Mit Untertiteln. Und die haben die falschen Untertitel draufgetan. Das war nicht dieser Film. Und das war grandios, weil es die Untertitel von einem Western waren. Das hat dann wieder so ein eigenes… so einen Kunstcharakter gekriegt. Man hält es nicht lange aus, aber die zehn Minuten, die wir uns das angeschaut haben, waren sehr lustig.

MT: Das ist wie eine Parodie. Also ich hab jetzt die Frage deswegen noch mal gestellt, weil du anfangs erwähnt hast, dass man mit Untertiteln eine gewisse Nähe zum Film aufbauen kann, aber auch eine Distanz. Deswegen die Frage, ob das mit Erfolg oder Misserfolg…

KL: Da könnte man auch anders fragen: War diese ganze Wahnsinnsarbeit, war es das wert? Wahrscheinlich für den Erfolg dieses Films hat es 0,001% Unterschied gemacht, weil irgendjemand gesagt hat, hier sind die Untertitel besonders gut, da müsst ihr reingehen. Keine Ahnung. So ein quantitatives Kriterium, ich weiß nicht. Ein qualitatives Kriterium – war das jetzt gut oder nicht – gibt es ja auch noch. Das hat vielleicht nichts mit dem kommerziellen Erfolg zu tun, aber es hat was zu tun mit der handwerklichen, vielleicht sogar künstlerischen Qualität des Ganzen. Das find ich wieder wichtig.

Das find ich echt wichtig. In all diesen Dingen machen wir eh so eine Art Kunsthandwerk. Und dass man jedes Detail, auch die Untertitelung, mit großer Sorgfalt macht, ich finde, das ist man dem Film auch schuldig (Zitat 38).

MT: Weil immerhin investiert man sehr viel Geld, sehr viel Zeit.
KL: In einem Film ist es so, da arbeiten mehrere hundert Leute an einem Ding und manche Leute schneiden nur Tonschnipsel zusammen und andere Leute machen nur Untertitel. Das ist vielleicht ein ganz kleiner Beitrag zum Gesamten, aber irgendwie spielt es ja doch mit in dem Orchester. Ich verstehe, dass Vertriebsfirmen nicht besonders große Budgets für Untertitelungen, die dann jede Raffinesse des Originaltexts auffangen, ausgeben werden, weil vielleicht das Publikum das nicht würdigt oder andere Dinge wichtiger sind. Das verstehe ich. Ich merke aber auch, die Qualität von z.B. Synchronisationen hat in der Regel ziemlich abgenommen. Und es gibt ein paar so Phänomene in der Massenkultur, die werde ich nie verstehen, z.B. die Qualität von Tonträgern ist seit Jahren rückgängig. Was ich in meiner Jugend gehört habe, Schallplatten, CDs und so, das ist alles viel besser als MP3 jemals werden konnte. Und trotzdem hat es sich durchgesetzt. Und das ist halt, was die Menschen akzeptieren, ist der Standard. Leider. In manchen Fällen. Also die handwerkliche Qualität ist nicht immer das, was sich dann tatsächlich durchsetzen wird. Nichtsdestotrotz sind wir ihr verpflichtet, oder?

MT: Ja. Ich schließe an deine Äußerung an, dass die Qualität bei Ton- und Datenträgern eigentlich eher rückgängig ist und komme zum Thema Digitalisierung. Was ist deine Haltung dazu und wie geht diese Entwicklung dann noch weiter?
KL: Die Entwicklung zur Digitalisierung? Großartig find ich das.

MT: Inwiefern?
KL: Was die Qualität betrifft. Ich hatte noch wirklich gute Fernseher von anno dazumal zu Hause mit Röhren und so. Da kann mir ja irgendein Fetischist erklären, das war damals besser. Die Augen in meinem Kopf sagen mir, das Plasmabild, das ich jetzt hab, in HD-Auflösung ist einfach unendlich viel besser. Also ich kauf mir auch privat natürlich die großen Kinofilme, die ich immer geliebt hab, mit denen ich aufgewachsen bin, auf Blue-Ray, sobald das erhältlich ist. In der Regel ist mein Erlebnis wesentlich besser – also das optische Erlebnis, aber auch das akustische übrigens – wesentlich besser, als es damals im Kino war. Wesentlich besser. Das Bild ist besser, der Ton ist besser, das Bild ist ein bisschen kleiner, aber auch nicht viel kleiner. Ich bin da ein sehr zufriedener Kunde digitaler Spitzenqualität. An der Spitze ist das super. Und die Dinge, die dann…, wo man dann runtergeht und der Ton dann nur mehr als MP3-Schnipsel vorhanden ist und so, da fehlt dann schon viel. Also die Bandbreite, qualitativ, ist ziemlich groß. Was das digitale Bild kann, ist andrerseits fantastisch. Hat ja vollkommen neue Produktionsbedingungen geschaffen. Früher hattest du belichtetes Material und kein Mensch im Fernsehen konnte sich…, – kein Mensch stimmt nicht, aber sagen wir 99,9% aller Fernsehfilmschaffenden – …konnten sich niemals leisten mit 35 mm oder 70 mm oder so zu drehen, nie, weil das Material viel zu teuer war. Und ich find jetzt die digitalen Dinge, die wir haben, die schauen so gut aus wie 35 mm. Also Kinofetischisten werden das natürlich niemals akzeptieren, dass das so ist, aber für mich schaut es so aus. Und die Kostenstruktur hat sich total verändert. Das Material kostet sozusagen nichts mehr. Andere Dinge verursachen dann wieder Kosten, aber ich find es grandios. Ich find auch die digitalen Trickmöglichkeiten wunderbar. Was hat man jetzt plötzlich für ein Instrumentarium, um Dinge zu schaffen! Ich find auch wunderbar, dass alles immer billiger wird und dass sich Filmschulen, Filmakademiestudenten und -studentinnen jetzt dieser Mittel bedienen können. Und zwar auf eine selbstverständliche Art und Weise. Nicht so ausgestellt, jetzt zeig ich euch wie in einem Vergnügungs-

park, was noch alles geht, sondern im Dienste von Geschichte und Charakteren find ich den Einsatz dieser Mittel wunderbar, muss ich sagen. Ich kann mich erinnern, im Kino zu sitzen mit irgendwelchen alten abgeschrammten Kopien. Katastrophe.

MT: Die ganzen Kratzer.
KL: Furchtbar. Ich bin dann immer in der ersten Reihe gesessen, weil das das Billigste war. Das hast du ja nicht ausgehalten, eine Attacke für die Augen. Und dieser Unfug ist überwunden. Das find ich gut.

MT: Und wie siehst du da die Zukunft? Wird sich die Digitalisierung in irgendeiner Form noch einmal weiterentwickeln? Oder kommt irgendwas Neues?
KL: Vorhersagen sind sehr schwer zu treffen, insbesondere, was die Zukunft betrifft. Aber was hat uns die digitale Technologie gebracht? Kein Mensch hätte das geahnt, dass es so schnell und so intensiv kommt. Das ist unglaublich. Ich finde, das ist ein Werkzeug, ein Bleistift. Der Bleistift selbst schreibt ja keine Geschichten. Das ist ja immer noch ein Mensch, der das in die Hand nehmen muss und dann was ausdrückt. Das wird sich niemals ändern. Es wird vielleicht ganz raffinierte Computerprogramme geben, die ihre eigenen Geschichten schreiben, und wenn sie die Erlebniswelt der Computer, die wir sonst nicht kennen würden, darin ausdrücken können – tausend Rosen, find ich gut. Aber derzeit ist, glaub ich, noch irgendwie den Menschen vorbehalten, diese Dinge zu machen. Und alles, was einem dabei hilft, ist doch eine großartige Sache. Wenn man sich vom Werkzeug verführen lässt und seine Spielereien macht, kann das auch ganz lustig sein. Aber der Weg der Geschichtenerzähler und -erzählerinnen ist ein anderer. Und manche werden finden, na super brauch ich digitale Effekte und andere finden, nein, ich fahr lieber mit dem Auto wirklich gegen die Wand. Aber unter den Dingen, die wahrscheinlich nicht aufzuhalten sein werden, ist, dass man irgendwann wieder einen Humphrey-Bogart-Film mit dem Humphrey Bogart machen wird. Mit dem voll digitalisierten. Ein Freund von mir arbeitet an einem Film über einen Boxer – Joe Frazier oder Muhammad Ali –, wo der Filmemacher draufgekommen ist, kein Schauspieler wird sich jemals bewegen wie der Muhammad Ali im Ring. Nur Muhammad Ali bewegt sich wie Muhammad Ali. Und die sind dann dazu übergegangen, die alten Filme zu digitalisieren und diese Bewegungen zu studieren und praktisch einen digitalen Boxer zu bauen, der absolut überzeugend… Der spielt praktisch als digitales Wesen sich selber. Körperlich, und das Ganze hat dann natürlich den Kopf des Schauspielers und dann entstehen Hybridwesen, die wir noch nicht gesehen haben. Das ist nicht uninteressant.

MT: Eben viele Möglichkeiten…
KL: Wenn man das will, dann kriegst du wieder einen John-Wayne-Western mit John Wayne. Also ich glaub, das ist gar nicht weit weg.

MT: Findest du, dass Untertitel ein Problem sind oder eine Lösung?
KL: [lacht] Beides. Aber für mich ist es eine Lösung. Bei den Dingen, wo ich sie gestatte, ist es eine Lösung. Bei Dingen, wo ich sie nicht brauche und auch nicht gestatten würde, aber ich kann sie nicht wegmachen, ist das für mich ein Riesenproblem. Englische Filme mit englischen Untertiteln – das geht nicht. Da ist mein Wahrnehmungssensorium nicht geeignet dafür, weil ich dauernd die Untertitel lesen muss. Ein deutscher Film mit deutschen Untertiteln ist auch ein Problem. Ein Film, dessen Sprache ich verstehe, mit Untertiteln, deren Sprache ich auch verstehe, ist für mich eine unüberwindbare Hürde. Da schau ich mir den Film lieber nicht an oder stell mir Bücher vor den Bildschirm, damit ich die Untertitel nicht sehe, aber dann sehe ich den Film ja auch nicht zur Gänze, das macht mich wahnsinnig. Das geht gar nicht. Aber dort, wo ich was haben will von einem Film, was ich sonst nicht hätte ohne die Untertitel, ist das großartig. Das ist mir z.B. lieber als die Alternative. Bei Filmfestivals kriegst du ja zum

Teil auch den Synchronsprecher in die Ohren, das mag ich gar nicht. Da hab ich lieber Untertitel. Das ist für mich die bevorzugte Problemlösung.

MT: Und das Problem wäre eben, dass dir der Film sonst nicht zugänglich wäre.
KL: Also die einzige Lösung, die ich kenne, die für mich funktioniert, sind Untertitel.

MT: Ist deiner Meinung nach Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film? Sowohl im Fernseh- als auch im Kinosegment.
KL: Ein Riesenvorteil einerseits, weil du ja die kulturelle Vielfalt hast und in der Sprache lebst. Andrerseits, klar ist es ein Nachteil, aber ich mein, es wird darauf hinauslaufen, dass wir ein, zwei Verkehrssprachen haben, die jeder versteht. Und hoffentlich werden wir die National- und Regionalsprachen nicht verlieren. Aber das ist ja ein Prozess, der eigentlich stattfindet, dass gewisse Dinge aussterben in der Sprache (Zitat 39). Und neue kommen, so traditionalistisch soll man ja nicht sein, finde ich. Aber ich empfinde es als Bereicherung. Der verschiedene Humor verschiedener Länder ist doch was Großartiges. Und das hätte ich gern erhalten. Wenn wir alle nur mehr den amerikanischen Humor haben, dann haben wir was falsch gemacht.

MT: Und du hast erwähnt auch ein Nachteil. In welchem Sinne?
KL: Weil wir einander besser verstehen sollten. Dass wir alle die gleiche Währung benutzen, das ist in manchen Ländern ein gewisser Vorteil, für andere Länder offenbar das Todesurteil. Aber in der Kommunikation: Je besser wir einander verstehen, desto besser werden wir miteinander auskommen. Davon bin ich überzeugt.

MT: Und du hast auch erwähnt, dass sich ein paar Verkehrssprachen durchsetzen…
KL: Das ist de facto passiert.

MT: Du meinst jetzt Englisch als Lingua franca.
KL: Ja. Französisch wird es nicht werden. Das ist vorbei, das war vielleicht mal. Spanisch scheint sich auch nicht durchzusetzen. Deutsch wird es sicher nicht werden, Esperanto auch nicht. Aber Englisch ist ziemlich weit verbreitet. Und die Massenkultur ist natürlich eine englischsprachige Kultur, das kann man drehen und wenden, wie man will (Zitat 40). Das ist so. Alle, die aufwachsen mit dem Internet, Gratis-Downloads usw. sind sowieso… das ist eine englischsprachige Welt.

MT: Herzlichen Dank! Das war es auch schon.

Interview: Roland Teichmann

Tätigkeit/Funktion:	Direktor des Österreichischen Filminstituts (ÖFI)
Termin & Ort:	24.06.2014, 17:30 Uhr, ÖFI Büro
Dauer:	52:50 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Herzlichen Dank für den Termin. Für die weitere Verarbeitung wird das Gespräch aufgezeichnet, protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay für Sie?
Roland Teichmann: Ja.

MT: Sehen Sie oft untertitelte Filme?

RT: Ja. Ich versuche immer die Filme im Original zu sehen. Ich finde Filme im Original immer interessanter. Ausgenommen natürlich Filme, die in einer Sprache hergestellt wurden, der ich nicht mächtig bin. Also, alles was englisch und französisch ist, geht – das ist kein Problem, aber alles andere ist schwierig. Da bin ich auf Untertitel angewiesen. Aber ich versuche mir die Filme möglichst nicht in einer synchronisierten Version anzuschauen. Auch beim Europäischen Filmpreis, wo mir die Filme zugeschickt werden, versuche ich sie mir immer im Original anzuschauen, und habe da auch die englischen Untertitel, damit ich die wesentliche Dinge verstehe. Aber mir geht es primär um die Originalsprache des Films. Und die Untertitel sind da eine Krücke oder eine Hilfe zum besseren oder vollständigeren Verständnis. Oder es gibt auch amerikanische Filme, die zum Teil in einem extremen Dialekt gesprochen sind oder in einem Slang... Ich habe eher das britische Englisch im Ohr – das geht völlig problemlos. Amerikanisches Englisch ist manchmal echt schwer zu verstehen und da brauche ich schon manchmal Untertitel. Wobei ich dann englischsprachige Untertitel eher wähle als deutschsprachige.

MT: Was sind generell Ihre Erfahrungen mit Untertitel? Eher positiv, eher negativ oder neutral?
RT: Es ist irgendwo dazwischen. Einerseits sind die Untertitel oft sehr hilfreich. Aber natürlich nerven sie auch ein bisschen. Weil sie einfach vom Blick auf den Film ablenken. Weil man immer irgendwie mit einem Auge auf die Untertitel schaut und liest, und dann aber gleichzeitig versucht vom Film nichts zu versäumen und ist auf das Bild fokussiert. Und das ist halt manchmal ein bisschen mühsam. Dieses Hin- und Herwandern des Blicks von unten nach oben, von unten nach oben. Wenn Filme mit Untertitel laufen, hauptsächlich bei Festivals oder bei speziellen Premieren, z.B. die Premiere vom frankophonen Filmfestival, laufen Filme in Originalsprache und werden dann untertitelt, um dem gesamten Publikum die Rezeption zu ermöglichen. Da versuche ich tendenziell immer so wenig wie möglich auf die Untertitel zu schauen. Also ich versuche sie beim Hinschauen auszublenden, ehrlich gesagt. Und nur dann, wenn ich merke mir entfällt eine Information, dann schaue ich schnell nach unten. Aber ich versuche mich aufs Bild zu konzentrieren und die Untertitel auszublenden und sie nur dann optisch zu nützen, wenn es nicht anders geht. Weil ich den Film sehen will und den Film nicht lesen will (Zitat 41). Und es mir natürlich auch oft auffällt, dass Untertitel... Das ist vielleicht ein komischer gedanklicher Sprung, aber das fällt mir jetzt spontan ein: Es ist oft so, dass oft bei englischen und amerikanischen Fernsehserien die deutsche Synchronisation eigentlich besser, interessanter, lustiger, witziger, qualitätvoller ist als die amerikanische Originalversion. In der synchronisierten Form der Serien, zum Beispiel. Da fällt mir spontan ein *Die Zwei*, diese Serie mit Roger Moore and Tony Curtis. Die sind im Englischen okay, aber auf Deutsch zehnmal lustiger und kultiger. Und bei den Untertiteln ist es halt so, dass Untertitel eher Behelfsmittel sind und weniger eigenständige Kunst – wobei das ist jetzt zu hoch gegriffen. Es ist wie eine Krücke, die man in die Hand kriegt und die ist meistens nicht besonders sexy. Es ist eine Informationsvermittlung – das ist eh okay, weil mehr sollte es nicht sein, aber ich nehme Untertitelung nicht als eigenständige Kunstform oder ich nehme sie nicht so wahr, dass sie einen eigenen Charakter entwickeln (Zitat 42).

MT: Sollten sie das tun oder ist es besser, dass sie keinen eigenständigen Charakter haben?
RT: Ich weiß es nicht. Da müsste ich länger darüber nachdenken. Die spontane Antwort ist: ich finde, Untertitel sollten sich idealerweise dadurch auszeichnen, dass sie sich möglichst unsichtbar machen. Also, dass sie nicht vom Film ablenken, sondern dass sie den Film so dezent unterstützen, dass sie von der eigentlichen Handlung oder

von den Bildern nicht zu sehr ablenken und da einfach nur eine Hilfestellung bieten, wenn man sie braucht. Aber sie sollen nicht so dominant sein.

MT: Da wären wir auch schon bei meiner nächsten Frage: Was bedeutet Qualität für Sie, wenn Sie an Untertitel denken?
RT: Also gefühlt, habe ich kaum einen Film gesehen, wo nicht ein, zwei wirklich erkennbare Fehler in den Untertiteln sind. Also, wo man wirklich merkt... Vor allem bei Filmen, die meistens bei Festivals auf Englisch laufen mit deutschen Untertiteln... Mir fällt jetzt kein konkretes Beispiel ein, aber es ist gefühlt bei jedem Mal eine Stelle dabei, wo ich mir gedacht habe: „Das ist jetzt aber sicher falsch übersetzt". Zum Teil sind es Feinheiten. Schwierig ist es natürlich bei Witzen, oder bei Spezialbegriffen oder Ausdrücken, die es in anderen Sprachen nicht gibt. Die muss man eher irgendwie umschreiben. Mir fällt jetzt nur ein, zum Beispiel bei diesen Monty-Python-Sketches, *Monty Python's Flying Circus*, die auch im Fernsehen gelaufen sind, mit deutschen Untertitel, wenn ich mich recht erinnere. Beim ORF jedenfalls. Da waren viele Sachen, dass einer echt nicht überlegt hat und kannte offenbar auch die Feinheiten der britischen Sprache nicht. Es war zum Teil sehr plump übersetzt.

MT: Das ist ein Beispiel für einen besonders misslungenen Fall. Auch Little Britain *ist im ORF mit Untertiteln gelaufen und das war auch...*
RT: Das ist sicher eine Kunst, wie es auch schwierig ist in der Literatur, Romane und Geschichten zu übersetzen. Da ist es eben auch schwierig den Humor und den Witz so interpretiert zu übersetzen, dass es nicht einfach nur die reine Übersetzung ist, sondern dass es irgendwie auch den Sinn und den Geist und den Witz und den Schmäh des Originals behält. Ich rede jetzt völlig aus dem Blauen heraus... Da geht es oft nicht um die wörtliche Übersetzung, sondern um die sinnentsprechende Übersetzung. Und das sind manchmal zwei Paar Schuhe.

MT: Ja, in der Tat.
RT: Aber das sagt sich natürlich so leicht. Also, ich finde es schon wichtig, dass Untertitel auch ein Sprachgefühl vermitteln. Und ich habe oft den Eindruck, dass Untertitel eher wie „google translation" gemacht werden. Zwar okay, aber schnell, schnell. Es ist ja auch eine Zeitfrage, Kostenfrage. Also ich hätte nicht den Eindruck, dass besonders viel Wert gelegt wird seitens der Produzenten und der Verleiher auf die Qualität der Untertitel. Die ist sicher stark verbesserungsfähig. Ist aber eine Zeit- und Kostenfrage (Zitat 43).

MT: Ja, definitiv. Ich kann Ihnen nur zustimmen.
RT: Und wirklich beurteilen kann ich es nur bei den Filmen, die ich in Sprachen sehe, derer ich wirklich mächtig bin. Ich kann nicht beurteilen, wie ein iranischer Film oder ein spanischer Film... Keine Ahnung. Die können mir alles erzählen mit den Untertiteln – wird schon stimmen. Ich kann nur Englisch und Französisch und da fällt es mir halt auf. Deswegen ziehe ich auch den Schluss, wenn es da schon so ist, dann wird es wohl bei den anderen auch nicht viel anders sein.

MT: Gibt es für Sie das Berufsbild des Untertitlers/der Untertitlern? Wenn ja, was stellen Sie sich darunter vor?
RT: Ehrlich gesagt stelle ich es mir nicht als klassisches Berufsbild vor, weil ich mir schwer vorstellen kann, dass jemand ausschließlich von der Untertitelung leben kann. Für mich ist Untertitelung so ein klassischer Zweitjob für jemanden, der vor allem Sprachen studiert hat, der Übersetzung studiert, der dann vielleicht auch mit Filmen etwas zu tun hat. Wie zum Beispiel Frau Zappe. Sie hat Französisch studiert und zeitlang hat sie Untertitelungen gemacht, von französischen Filmen. Das sind so Nebenjobs oder

Zusatzgeschichten. Aber hauptberuflich kann, zumindest in Österreich, niemand davon leben. Das wird eine Nische bleiben, die man zusätzlich als Zubrot hat, wenn man sich vielleicht auch für Filme interessiert und dadurch auch einen stärkeren Bezug dazu hat. Denn es geht nicht nur um die reine Übersetzung allein, sondern es muss auch ein Interesse vorhanden sein, dann ist es vielleicht eine Kombination, die verstärkt dazu führt, in dem Bereich etwas zu tun. Aber als Berufsbild... [lacht]. Ein bisschen brotlos wäre das, glaub ich. Vor allem deswegen brotlos, weil ja alles synchronisiert wird. Das ist auch ein wenig der Fluch des deutschen Marktes, der bei uns den eigenen Markt auch bis zu einem gewissen Grad ruiniert. Weil auf Grund der Relevanz und Größe des deutschen Marktes alles, was insbesondere englischsprachig ist, zum Teil auch französischsprachig, Deutsch synchronisiert wird. In anderen Ländern... Zum Beispiel, wenn man in Dänemark einen dänischen Film sehen will, dann ist es nur möglich einen dänisch produzierten Film in der eigenen Sprache zu sehen, weil der amerikanische Film nicht auf Dänisch im Kino läuft. Weil der Markt zu klein ist, läuft er also mit Untertitel. Also da gibt es schon andere Untertitelungskulturen. Und einer der Hauptgründe, warum diese Untertitelungskultur bei uns ruiniert ist, ist dass alles für den deutschsprachigen Markt synchronisiert wird. Nachdem man das für den deutschen Markt macht, ist Österreich als einfach mit dabei. Würden wir eine andere Sprache sprechen, wäre das ganz anders. Dann wäre die Untertitelungskultur viel ausgeprägter (Zitat 44). Ist aber nicht so, wir sind der „Wurmfortsatz“ vom deutschen Markt und somit schwappt das ganze synchronisierte Zeug zu uns rüber und kein Mensch sieht sich untertitelte Filme mehr an. Gefühlt ist es so, wenn ein Film mit Untertitel im Kino läuft – abgesehen von Festivals, wo es ein spezielles Publikum gibt – geht das durchschnittliche Publikum nicht hin. Da sind vielleicht ein paar Lehrer, die sich für irgendwas besonders interessieren. Ansonsten würde jeder sagen: „Untertitel? Bitte! Interessiert mich nicht. Ich will einen Film anschauen und nicht lesen.“ Also, ich denke, die Bereitschaft bei uns Filme in untertitelter Fassung im Kino zu sehen, ist extrem gering. Festivalpublikum, zum Teil. Klassisches Kinopublikum, sicher nicht (Zitat 45).

MT: Das geht natürlich alles Hand in Hand. Die Gewohnheiten: Weil wir ein Synchronisationsland sind, ist man es einfach gewohnt, man wächst damit auf...
RT: Genau. Auch im Fernsehen. Das ist durchaus interessant. Dieses Aha-Erlebnis: man braucht nur ins Ausland zu fahren, nach Skandinavien oder Osteuropa. Osteuropa ist überhaupt das Ärgste. In Skandinavien finde ich es lustig, weil alle amerikanischen Filme und Serien, die wir nur in der deutschen Synchronisation aus dem Fernsehen kennen, laufen dort in der Originalsprache mit Untertitel. Alles. Vielleicht auch ein Grund, warum die Leute dort im Schnitt besser englisch oder amerikanisch sprechen, weil sie es täglich im Fernsehen vorgesetzt bekommen. In Osteuropa – ich weiß nicht, ob es immer noch so ist, aber vor ein paar Jahren war es immer noch so, dass dort die Filme im Fernsehen auch in der Originalsprache laufen, aber die sind nicht untertitelt, sondern synchronisiert in einer Sprachspur. Da hat ein Sprecher die ganzen Texte gesprochen.

MT: Ein Voice-over.
RT: Genau. Das fand ich total schräg. Eine männliche Stimme spricht alle Figuren...

MT: Und relativ monoton.
RT: Ja. Das war total schräg. Der spricht alle Rollen, Frauen, Männer... Aber das gibt's dort. Bei uns gibt es die Synchronisationskeule, die alles... die auch den Markt nicht öffnet für so etwas.

MT: Kommen wir kurz konkret auf das Österreichische Filminstitut zu sprechen: Ganz vereinfacht formuliert, fördert das ÖFI den österreichischen Film, die Herstellung und

den Vertrieb im In- und im Ausland. Gibt es da auch in diesen verschiedenen Paketen eigene Förderungen für die Übersetzung bzw. für die Untertitelung, wenn es darum geht, einen Film ins Ausland zu bringen?
RT: Ja, das gibt's natürlich, weil die meisten österreichischen Filme ja auf Deutsch gedreht werden und wenn ein Film dann auf einem internationalen Festival läuft oder versucht einen internationalen Markt zu erreichen, braucht er eine englische und meist auch französischsprachige Untertitelung. Und die wird meistens im Rahmen der Festivalförderung mitgefördert. Es gibt da eine etwas anachronistische Förderschiene für Synchronisation oder Untertitelung, die aber nur in Form eines erfolgbedingt rückzahlbaren Darlehens auf Grund der Förderrichtlinien zu vergeben ist. Sprich der Produzent muss es dann zurückzahlen – was natürlich nicht sehr attraktiv ist für ihn. Die klassische Förderung ist ja nicht rückzahlbar... Falsch formuliert. Die normale, klassische Förderung ist erfolgbedingt rückzahlbar, und diese Synchronisations- und Untertitelungsform als Einzelmaßnahme ist unbedingt rückzahlbar. Also auf jeden Fall rückzahlbar. Und das müsste man mit einer Ratenvereinbarung usw. machen. Das haben wir ein einziges Mal gemacht bei einem Film. Aber da haben wir das Angebot gemacht und die haben das nicht angenommen, weil sie gesagt haben, wenn wir um 20.000 Euro etwas machen und das dann mühsam zurückzahlen müssen, spielen wir das nie mit dem Film ein. Also da gibt es eine gewisse Lücke, aber in der Regel läuft die normale Untertitelung als Begleitmaßnahme der Festivalförderung mit. Eben um dem Film auch zu helfen. Und es ist auch Voraussetzung, wenn ein Film auf einem Festival läuft. Es ist ja zu wenig, ihn nur in der Originalfassung zu zeigen. Überall muss er mit Untertitel laufen, damit das internationale Publikum zumindest auf Englisch dem Film folgen kann. Und wenn es um einen größeren Markt geht, dann sind unter Umständen Synchronisationen zu überlegen. Aber das ist so teuer. Da muss jemand wirklich extrem daran glauben, und da muss es auch einen Verleih oder Weltvertrieb geben, der das mitfinanziert. Aber das ist sehr, sehr selten der Fall. Ich wüsste jetzt auch gar nicht... Die Filme von Haneke sind... Ich weiß es jetzt ehrlich gesagt nicht, ob zum Beispiel *Liebe* in Amerika mit Untertitel gelaufen ist oder ob der synchronisiert war. Interessant. Ich glaube eher mit Untertitel.

MT: Ich denke auch. Und es war ja ein Wunder...
RT: Ja, genau. Der Film hat auch super Zahlen gemacht. Und das ist ja auch das Erstaunliche, dass ein Film dann trotzdem, auch wenn er nicht in der synchronisierten Fassung im Kino läuft, und gerade in Amerika, wo man superbequem ist... Dass er da trotzdem so gute Zahlen macht. Erstaunlich. Aber das ist wirklich die große Ausnahme. Das passiert ein Mal in hundert Jahren. Ich glaube, gerade im Arthouse-Bereich... Auch die Seidl-Filme laufen im Ausland alle im Original mit Untertitel.

MT: Noch mal zum Fördersystem: Hat das ÖFI als Förderer Mitspracherecht bei inhaltlichen Entscheidungen bei den Filmen im Allgemeinen und auch konkret bei den Übersetzungen?
RT: Das ÖFI ist kein Filmstudio und auch kein verkappter Filmproduzent, auch kein Finanzierungspartner, also keine Bank – sondern eine klassische Förderstelle. Wir entscheiden „nur" auf Basis der eingereichten Projekte ja oder nein. Das ist die einzige, echt harte Entscheidung, die wir treffen. Dann ist es Sache des Produzenten und der Projektbeteiligten daraus das Beste zu machen, um das, was uns vorgelegt wurde umzusetzen. Wir mischen uns in keinster Weise inhaltlich ein (Zitat 46). Es gibt so etwas wie Rohschnittsichtungen, das wird fälschlich immer als Rohschnittabnahme bezeichnet. Wir zahlen unsere Förderungen nicht auf einmal aus. Wenn wir, Hausnummer, die Fördersumme 100 haben, ist es nicht so, dass wir mit der Förderentscheidung und mit dem Vertrag, den wir dann machen, wenn die gesamte Finanzierung gesichert ist, sofort 100 ausbezahlen, sondern erst mal 20, dann gibt es einen Projektfortschritt, dann gibt es wieder 20. Es sind sieben Raten in Summe. Und eine der wesentlichen Raten

ist die sogenannte „Rohschnittrate“. Da sehen wir uns an, was aus dem Projekt geworden ist. Es ist abgedreht und das Material ist geschnitten. Es geht aber auch von bis: Es gibt Filme, die in einer sehr frühen Rohschnittfassung gezeigt werden, weil der Produzent Geld braucht, um den Film weiter bearbeiten zu können. Dann gibt es Filme, die mehr oder weniger schon fix und fertig sind. Es ist zwar noch kein fertig gegradeter Film, aber im Grunde ist er schon fertig. Beim Haneke sehen wir zum Beispiel keinen unfertigen Film über den wir dann diskutieren, sondern den fertigen Film, wo nur mehr ein paar Sachen fehlen. Und dann diskutiert man halt darüber. Aber man diskutiert nicht in dem Sinne „das muss so und so sein“, weil es keine Auftragsproduktion ist, sondern eine Eigenproduktion. Ein eigenproduzierter Kinofilm, nicht im Auftrag der Filmförderer, auch nicht im Auftrag des ORF. Deswegen sind diese Rohschnittsichtungen keine Abnahme, sondern schlicht und einfach Sichtungen. Ich würde mich auch nie anmaßen vom ÖFI einen Staatsfilm schleichend zu etablieren. Wir versuchen den Prozess bestmöglich zu begleiten, aber inhaltliche Einmischung steht einer Förderung gar nicht zu. Was die Untertitelung und Übersetzung betrifft, kann man, wenn man gefragt wird, Antworten geben, auf Dinge hinweisen, z.B. auf Fehler, aber das war’s auch schon. Da gibt’s kein Mitspracherecht, das zwingend umgesetzt werden müsste vom Produzenten, Regisseur oder wem auch immer. Die sind dafür verantwortlich. Wir machen es möglich.

MT: Das heißt, im Endeffekt liegt die Verantwortung im Bereich der Produktion.
RT: Genau. Unsere Rolle liegt im aktiven Ermöglichen. Und im aktiven Begleiten.

MT: Könnte es Ihrer Meinung nach einen Zusammenhang zwischen dem Erfolg oder Misserfolg eines Filmes geben und der Qualität der Untertitelung? Sei es ein österreichischer Film, der ins Ausland geht, oder auch umgekehrt.
RT: Schwierige Frage. Gefühlt würde ich sagen, zu einem kleinen Prozentsatz. Letzten Endes glaube ich nicht, dass die Untertitelung entscheidend für den Erfolg ist. Aber sie hat einen kleineren Anteil am Erfolg der Filme. Als Beispiel könnte man vielleicht ganz aktuell *Amour Fou* von Jessica Hausner in Cannes sehen. Der ist auf Deutsch gedreht, es geht um Kleist und seinen Selbstmord, deutsche Romantik. Die Rezeption des Filmes bei uns war eine eher ernsthaftere. Der Film ist ja noch nicht im Kino gelaufen. Der kommt erst im Herbst ins Kino, aber die Leute, die ihn gesehen haben, fanden ihn eher ernsthaft. In Cannes lief er mit Untertitel und die Leute haben viel mehr gelacht. Durch die Übersetzung ist dieser Humor, der bei uns als eher ernsthaft empfunden wurde, nicht als ernsthaft wahrgenommen worden. Das war interessant. Ich denke schon, dass Untertitelungen einen Film... Aber es hängt auch vom Film ab. Es gibt sicher Filme, die sich durch die Untertitel stärker prägen in der Wahrnehmung als andere. Für Ausländer. Das ist ein interessantes Phänomen. Also, ich glaube, Untertitel haben einen Einfluss, aber möglicherweise einen stärkeren Einfluss in Ausnahmefällen. Aber das heißt jetzt nicht, dass man an der Qualität der Untertitel sparen sollte. Das zeichnet die Qualität eines Filmes insgesamt aus, wenn auch die Untertitel qualitätvoll sind und nicht einfach nur ein Behelfsmittel (Zitat 47).

MT: Um auf das Beispiel von Amour Fou *zurückzukommen: ich habe da die Untertitelung gemacht und Jessica hat sich sehr stark bei der Untertitelung engagiert...*
RT: Das war eine super akribische Arbeit.

MT: Ja, und das macht auch den Unterschied aus, was die Qualität angeht. Denn genau das wollte sie erreichen, dass dieser feine Humor, der ganz subtil in der deutschen Fassung vorhanden ist, in der Untertitelung rüberkommt.
RT: Da hat die untertitelte Version nahezu stärker funktioniert als die Originalversion.

MT: Ja, die ist ja fast schon zu subtil...
RT: Es ist sehr homöopathisch und da muss man schon so getuned sein, dass man das merkt. Und es hat super funktioniert.

MT: Sind Untertitel Ihrer Meinung nach ein Problem oder eine Lösung?
RT: [lacht] Die klassische Antwort ist: sowohl als auch. Es ist beides...

MT: Sie haben das ja eingangs sehr bildhaft mit Krücken beschrieben.
RT: Vielleicht kann ich es guten und reinen Gewissens so formulieren: Untertitel sind definitiv mehr Lösung als Problem. Das finde ich schon. Es ist natürlich immer die Frage, wie man damit umgeht. Und insofern ist das Angebot eines Untertitels hilfreicher als das Angebot keines Untertitels. Man muss halt selber für sich einen Weg finden, um sich nicht zu sehr davon ablenken zu lassen und sich nicht auf die Schrift fixieren. Das ist die Eigenverantwortung – da ist der eigene Umgang damit gefragt. Das liegt nicht an den Untertiteln, wenn man dauernd gebannt darauf schaut und sie liest. Das muss man selbst ein wenig lernen. Ich glaube, da braucht man Übung. Filme mit Untertitel anzuschauen ist Übungssache. Und je öfter man das tut, desto problemloser ist es (Zitat 48). Aber jemand, der sonst nur Synchronisiertes sieht, dann einen Film mit Untertitel, der wird es schwer haben, weil er wird nur lesen und nichts sehen. Geübte Untertitelseher haben wahrscheinlich kein Problem damit. Im Gegenteil, die freuen sich, wenn die Untertitel gut gemacht sind.

MT: Sie sind ja auch im Vorstand von Eurimages und vertreten dort Österreich.
RT: Die österreichische Vertretung in Eurimages ist zweigeteilt: da gibt es die inhaltliche Vertretung und dann die politische Vertretung. Die politische Vertretung liegt jeweils im zuständigen Ministerium. Die inhaltliche Vertretung liegt im Filminstitut. Die habe ich aber an Frau Zappe delegiert, weil es unmöglich ist für mich das auch noch zu machen. In Wahrheit ist Frau Zappe meine Stellvertreterin. Offiziell bin ich es und weil man es offiziell nicht delegieren kann, ist es inoffiziell delegiert an sie. Und sie vertritt die österreichischen Projekte bei Eurimages. Ich fahre vielleicht ein Mal im Jahr mit, um dabei zu sein und den Kontakt nicht zu verlieren, aber das wäre zu viel, wenn ich das auch noch vollumfänglich machen würde. Neben dem Fördergeschäft bin ich auch noch Vorsitzender in der Projektkommission. Sprich, ich muss von der Stoffentwicklung bis zum Kinostart jedes Projekt in die Projektkommission tragen und moderieren und auch mitentscheiden. Bei der letzten Eurimage-Sitzung allein waren es etwa 70 Projekte, die ich auch noch mitlesen müsste. Das ist unmöglich.

MT: Nichtsdestotrotz: Ist die Mehrsprachigkeit von Europa Ihrer Meinung nach ein Vorteil oder ein Nachteil für den europäischen Film?
RT: Ich glaube, das ist ein absoluter Vorteil für den europäischen Film. Zum einen sehe ich es als Vorteil, weil durch diese nationalen Erfordernisse überhaupt Filmförderungen erst rechtlich möglich und zulässig sind. Filmförderung ist ja immer ein Eingriff in den Wettbewerb. Was wir tun, ist staatliches Geld in einen Bereich zu investieren, der dem Wettbewerb unterliegt und der aus EU-rechtlichen Gründen ja nicht beeinflusst werden darf. Mit Ausnahme... Also diese „exception culturelle“, wie es so schön heißt. Weil Film aus EU-rechtlicher Sicht Kultur ist, dürfen wir staatliche Mittel überhaupt einsetzen, um den Markt dadurch zu verzerren. Sonst würde es ja nur Filme geben, die der Markt herausfinanziert. Förderung ist immer auch ein Eingriff in den Markt (Zitat 49). Wenn es ein Filmprojekt gibt, das der Markt nicht fördert, wie soll es dann gefördert werden? In größeren Ländern wäre es vielleicht möglich. Bleibt also nur die Möglichkeit der Förderung. Die ist legitimiert durch die Kultur, und die definiert sich ganz wesentlich vor allem auch in der Förderintensität, also wie viel wir quasi in diesen

Wettbewerb eingreifen dürfen, durch die Sprache. Wir haben ein bisschen ein Problem, weil wir Deutsch reden.

MT: Inwiefern?
RT: Weil kleinere Länder... Wer spricht Lettisch? Eine Handvoll Leute. Das heißt, die Förderintensitätslegitimation von lettischen Filmen ist um einiges größer als die Förderlegitimität für deutschsprachige Filme, weil es dort einen viel größeren Markt gibt. Und je größer der Markt, umso unzulässiger die Förderung, vereinfacht gesagt. Das heißt die Sprache ist ein ganz, ganz wesentliches Element für die Zulässigkeit von Filmförderung in Europa insgesamt. Wenn wir alle eine Sprache sprechen würden, eine gewagte These, aber dann wäre Filmförderung unzulässig. Als einer von mehreren wesentlichen Punkten. Und natürlich kommt noch der kulturelle Aspekt dazu, abgesehen von fördertechnischen, wirtschaftlichen Aspekten. Dass Sprache eine Bereicherung der Kultur insgesamt ist. Eine der Kernpunkte der europäischen Union insgesamt ist ja immer die Vielfalt. Es geht ja immer um die Vielfalt und nicht das Gleichmachen. Und um das Ermöglichen und Unterstützen von nationalen Identitäten in Vielfalt, aber eben in politischer Einheit. Und da gehört die Sprache ganz wesentlich dazu. Also ich finde das als große Bereicherung für Europa, dass es unterschiedliche Sprachen gibt. Weil die Sprache ja auch die Kultur sehr stark reflektiert und da fände ich es katastrophal, wenn es europäische Filme nur mehr auf Englisch geben würde oder auf Französisch oder auf Deutsch. Und das hat auch sehr viel mit nationaler Kultur und mit nationaler Identität zu tun, die sich über die Sprache massiv ausdrückt. Wie viele Sprachen gibt es in Europa?

MT: Also die EU hat offiziell 24 Amtssprachen. Nur die EU.
RT: Dann werden es vielleicht gute 40 sein, würde ich schätzen. Da ist natürlich Film als Kunst- und Kulturgattung massiv aufgefordert, diese Sprachen mit am Leben zu erhalten und Geschichten zu erzählen, die in diesen Regionen spielen. Und das kann auch nur in der jeweils dort wirklich gesprochenen Sprache gezeigt werden. Und das ist großartig. Ich wüsste nicht, was schlecht daran ist (Zitat 50). Natürlich es manchmal ein babylonisches Sprachengewirr, bei Eurimages, zum Beispiel. Aber dazu gibt es ja die ohnehin fraglos anerkannte Standardsprache Englisch. Englisch kann jeder auf internationaler Ebene. Englisch oder Französisch. Und ich merke es auch bei anderen internationalen Sitzungen, zum Beispiel von europäischen Filminstituten, dass die Sprache entweder Englisch ist oder Französisch. Und für die, die nicht Französisch können, gibt es eine Simultanübersetzung auf Englisch. Man hat da nicht mal eine Sekunde das Gefühl, dass die Sprachvielfalt bei Eurimages ein Problem ist. Jedenfalls nicht für die Sitzungen. Und für Förderentscheidungen müssen Förderprojekte auch ohnehin auf Englisch oder Französisch eingereicht werden. Aber natürlich geht bei der Übersetzung immer ein bisschen was verloren. Das ist eh ganz klar. Aber ich finde das ist jetzt primär nicht nur eine Frage der Sprache, sondern eine Frage der Kultur insgesamt. Wie will ich einen lettischen Film oder Filmstoff beurteilen können? Relativ unabhängig davon, ob ich das auf Englisch, Deutsch oder Französisch lese. Aber wie gesagt, nein, ich sehe es nicht als Problem. Sondern als große Bereicherung.

MT: In Zusammenhang mit dem, was Sie gesagt haben, würde ich gern bei zwei Punkten noch mal nachhaken: Wenn ich es richtig verstanden habe, ist dieses Fördersystem erst durch die Mehrsprachigkeit gerechtfertigt.
RT: Ja, rechtlich zulässig. Das ist eine ganz banale, juristische Frage der rechtlichen Zulässigkeit von Filmförderungen. Und die definiert sich ganz stark über die Sprache.

MT: Und das wiederum ermöglicht das Überleben von nationalem Kino in den kleineren Ländern.
RT: Genau. Ohne Förderung gibt es keinen europäischen Film. Wenn Filmförderung unzulässig wäre, wenn wir alle eine Sprache sprechen würden, gäbe es definitiv keinen ungarischen Film, zum Beispiel.

MT: Da fällt mir ein: das aktuelle Thema des Handelabkommens zwischen der EU und den USA. Der Kulturbereich ist ja auch ein Thema. Viele befürchten, dass es gerade bei Kulturförderungen Probleme geben könnte.
RT: Das ist ein komplexer Bereich, in dem sich kaum einer auskennt. Ich glaube, 99,9% der Leute, die darüber reden, kennen sich nicht aus. Mich eingeschlossen. Das Handelsabkommen ist ein hochkomplexer Bereich, noch dazu, wo hinter verschlossenen Türen verhandelt wird, wo man nur Halbwahrheiten erfährt. Ich kann das schwer einschätzen. Natürlich gibt es da eine gewisse Gefahr, aber meinem Wissenstand nach ist der Bereich Audiovision und Film ausgenommen aus den Verhandlungen. Das heißt jetzt nicht, dass es irgendwann mal wieder aufgegriffen wird, aber... Das ist auch ein wenig eine Frage der Philosophie. Ich habe da eine klassisch französische Position, die immer sehr stark kulturbetont ist. Natürlich kann es nicht sein, darf es nicht sein, dass amerikanische Firmen und Filme europäischen gleichgestellt sind, was die Förderungen betrifft. Das wäre absolut absurd. Das wäre Selbstmord. Ich glaube nicht, dass das passieren wird. Natürlich gibt es viele Liberalisten in der europäischen Kommission, die sagen: wenn Freihandel, dann vollständiger Freihandel, warum sollten wir Ausnahmen machen. Aber allein schon die Tatsache, dass die EU grundsätzlich Förderungen und staatliche Beihilfen für unzulässig erklärt und nur in Ausnahmebereichen zulässt, Film und Kultur, da wäre es völlig unsystematisch das jetzt nur im Kleinen als Ausnahmeregelung zuzulassen, im Großen aber, also für die amerikanischen Filme, völlig aufzumachen. Das wäre widersinnig. Da würden sie sich selbst widersprechen. Selbst wenn ein paar liberale Handelskommissäre sagen, wir müssen alles in einem verhandeln, glaube ich nicht, dass der Bereich Film und Kultur da auch geopfert wird. Aber keine Ahnung. Wer weiß. Ich habe noch keinen echten Grund zur Sorge. Aber das kann sich schnell ändern. Aber man muss auch die Kirche im Dorf lassen. Ja, das ist ein heikler Bereich, den müssen wir im Auge behalten, und da ist es auch gut aktiv zu sein und nicht passiv bleiben und abzuwarten, da muss man der Kommission regelmäßig zu verstehen geben, dass dies nicht im Interesse der Filmförderung, oder jeder Form der Kulturförderung, ist. Da wäre der Aufschrei so massiv. Man kann nur hoffen, dass die Verhandlungen, die hinter gut gepolsterten Türen stattfinden, nicht einfach still und heimlich diesen Bereich mit hereinholen. Nach Außen wird signalisiert, keine Sorge, alles okay, und dann wird das Verhandlungspaket präsentiert und das ist auf einmal drinnen. Das wäre bitter. Aber ich bin immer ein rationaler Optimist und das sagt mir, das wäre dermaßen systemwidrig... Grundsätzlich kann ich mir alles vorstellen, aber ich glaube nicht, dass die Kommission so doof ist.

MT: Abschließend eine Frage zum Thema Digitalisierung. Was bringt die Zukunft fürs Kino und vielleicht ein wenig auch in Hinblick auf Sprachen und Untertitelung?
RT: Schwierige, große Frage. Also meine freie Assoziation kurz gerafft: Ich finde im Grunde, dass die Digitalisierung mehr Nachteile bringt als Vorteile. Die Verbilligung der Produktion ist eine scheinbare, die Filme werden dadurch nicht billiger. Auch die Kosten, um Filme ins Kino zu bringen, werden dadurch nicht merkbar geringer. Die Printfees und die Postproduktionskosten, die sich erst recht verteuern. Filme können jetzt vielleicht billiger produziert werden, weil jetzt keine Laufmeter Filmmaterial zu zahlen sind, aber die Postproduktion ist teuerer. Also unterm Strich ist es eine Augenauswischerei. Das Ganze wird nicht billiger, aber es wird schneller, es eröffnet viel mehr Möglichkeiten, viel mehr technische Möglichkeiten, und somit auch viel mehr künstlerische Möglichkeiten. Und es führt tendenziell dazu, das Kino noch weiter zu verstopfen,

als es ohnehin schon der Fall ist. Jeder Film ist jederzeit in jeder Form verfügbar, per Knopfdruck. Man muss keine Filmkopien mehr hin- und herschicken. Es wird immer mehr wie beim Fernsehprogramm, wo ich hunderttausend Kanäle habe, und keiner kennt sich mehr aus, was im Kino läuft. Wir haben jetzt mehr Kinostarts im Jahr als das Jahr Tage hat. Wer soll sich das alles anschauen? Die Digitalisierung wird zum Motor und Durchlauferhitzer der Kinofilme, und führt irgendwann dazu, dass dieses System des Kinos vielleicht nicht kracht, aber dass es sich irgendwann so totläuft, dass die Leute so genug haben... Mir kommt vor, das Kino ist immer mehr auf dem Weg dazu, wie ein Kabelsender zu werden, wo ich 47.000 Programme habe und nicht mehr weiß, was ich mir anschauen soll. Es kennt sich keiner mehr aus. Man verliert total den Überblick.

MT: Und damit auch das Interesse.
RT: Ja, damit auch letzten Endes das Interesse. Es wird sich extrem ausdifferenzieren, und irgendwann wird es wirklich so sein, dass im Kino wirklich nur mehr ausgewählte Filme laufen. Aber das ist noch ein weiter Weg. Momentan wird alles ins Kino gebracht und die Verweildauer im Kino ist so kurz. Selbst ich, der wirklich im Kern der Branche arbeitet, habe keine Ahnung, was im Kino läuft. Als Student habe ich ziemlich genau gewusst, was im Kino läuft. Ich weiß es jetzt nicht mehr. Ich weiß auch nicht mehr, wie lang die Filme im Kino laufen. Ich will mir was anschauen und merke, den gibt es ja schon nicht mehr. Es geht alles so schnell, dass das Kino diesen Exklusivitätscharakter und diesen Eventcharakter ziemlich verloren hat. Die Digitalisierung befeuert das noch zusätzlich. Weil alles permanent schnell verfügbar ist. Irgendwann wird es sich totlaufen.

MT: Mir kommt auch vor, dass die Filmverwertungskette, also Kino, DVD und dann Fernsehen, auch ziemlich verkürzt ist. Hat das auch mit der Digitalisierung zu tun?
RT: Das hat mit der Digitalisierung vielleicht auch zu tun. Früher war der Filmmarkt relativ klar in Stufen getaktet. Dieser allgemeine Takt hat sich ziemlich aufgelöst. Es passiert als Megatrend. Wie auch in vielen anderen Bereichen: alles am besten gleichzeitig. Und jeder sucht sich aus, was er für sich am besten findet und was für ihn am interessantesten ist. Viele Leute schauen sich Filme überhaupt nur mehr im Netz an oder auf DVD. Man muss es auch vom Film abhängig machen. Es kommt definitiv viel zu viel ins Kino, was in Wahrheit nicht kinofähig ist. Das heißt jetzt nicht, die Filme gehören nicht produziert, aber es gehört mehr Selektion ins Kino rein. Aber wer macht das? Die Förderung – schwer. Produzenten? Irgendwann wird sich der Markt so überhitzen, dass sich die Spreu vom Weizen trennen wird. Und der Markt wird sich wieder von selbst soweit bereinigen, dass nur mehr die Filme im Kino laufen, die es wert sind im Kino zu laufen. Das ist jetzt etwas untechnisch formuliert, aber jetzt läuft jeder Schmarrn im Kino. Und das ist nicht gut. Weil die Leute die Lust daran verlieren. Das Kino wird so zum Fernsehprogramm, zum Kabelprogramm. Kino sollte wieder ein stärkeres Qualitätssiegel sein und nicht nur einfach eine Fläche für die Promotion der Sekundärverwertung auf DVD oder Online sein. In vielen Fällen hat man schon den Eindruck, dass es nur mehr darum geht, bei den Downloadplattformen besser dazustehen. Ich bin da kein Experte, aber wenn ein Film einen Kinostart hatte, treibt das den Preis bei iTunes hoch. Das ist so ein komplexes Räderwerk geworden, dass man nicht mehr durchblicken kann. Da trägt die Digitalisierung natürlich massiv dazu bei. Aber in Bezug auf Untertitelung... Vielleicht dadurch, dass sich die Filmverwertung zunehmend, zumindest theoretisch, potenziell internationalisiert, dass Filme verstärkt auch abseits vom Kino auf Downlaod-Plattformen zu finden sind und somit einen theoretisch potenziell größeren Weltmarkt bedienen könnten, ist es natürlich von Vorteil Filme auch in einer untertitelten, idealerweise aber in einer synchronisierten Fassung – weil Leute einfach bequem sind, aber zumindest eben in einer untertitelten Version zur Verfügung zu stellen, um ihn überhaupt international verwerten zu können. Lateinamerika

ist vielleicht ein spannender Markt. Da müsste man Untertitel auf Spanisch haben. Hat aber kaum ein österreichischer Film. Das ist aber trotzdem schwierig. Man hat dann zwar spanische Untertitel, aber lädt wirklich jemand deswegen in Buenos Aires einen österreichischen Film herunter? Nur weil es Untertitel gibt? Vielleicht gibt es aber Filme, die eine Chance hätten. Das müsste man sich von Film zu Film anschauen. Es ist echt schwer einzuschätzen, wo das Potenzial eines Films liegt und wie international wettbewerbfähig ein Film ist. Wenn es einen Film gibt, der diese internationale Wettbewerbsfähigkeit hat, dann ist die Untertitelung ja auch noch billiger als die Synchronisation und da hat der untertitelte Film zumindest die theoretische Chance auf einen anderen als unsere primären Märkte. Weil im Grunde schauen alle nur nach Deutschland und das macht alle so bequem, weil da ja nichts notwendig ist, denn Deutsch ist Deutsch. Obwohl österreichische Filme zum Teil mit Untertitel in deutschen Kinos laufen. Aber da gäbe es zumindest die Möglichkeit neue Märkte theoretisch zu erschließen. Da braucht es einen Weitblick und eine Strategie seitens des Produzenten. Aber dieses Verwertungsdenken ist bei uns in Wahrheit nicht sehr ausgeprägt. Das Ziel der Produktion ist die nächste Produktion und nicht die Verwertung. Das überlässt man dem Verleiher, der macht dann meistens Copy-Paste... Aber das ist Programm, weil es einfach zu viel gibt. Allein in Europa werden im Jahr so um die 2.000 Filme produziert. Kinofilme. Also, so wie es den Butterberg, den Milchsee, den Fleischberg gibt, gibt es auch so etwas wie einen Filmberg in Europa. Es wird einfach viel zu viel produziert. Und natürlich könnte man zynisch sagen, dann gibt es scheinbar auch zuviel Geld dafür. Und in Wahrheit ist es so. Auch in Österreich. Es wird zwar gejammert an allen Ecken und Enden, aber man braucht sich nur die Zahlen anschauen. Es war noch nie so viel Geld für Filmförderung in Österreich da wie jetzt. Vor fünf Jahren hat es keine FISA [Förderinitiative Filmstandort Österreich] gegeben, hat RTR [Telekom Regulierungs-GmbH] die halbe Kohle gehabt, das ÖFI das halbe Budget. Das ORF Film/Fernsehabkommen war halbiert.

MT: Aber wird da auch nicht immer mehr eingereicht? So dass das Geld auf mehr Projekte aufgeteilt werden muss?
RT: Nicht unbedingt. Natürlich steigt der Förderbedarf, je höher das Budget ist: Je mehr Förderbudget, umso mehr Projekte werden eingereicht. Aber nicht unbedingt. Wir reden hier primär von einer Quantitäts- und nicht von einer Qualitätssteigerung. Aber natürlich wachsen die Strukturen schnell nach und so ist weniger Fördergeld da.

MT: Weil Sie ja meinten, dass zu viele Filme produziert werden...
RT: Ich denke, wir haben in Österreich eine gute Masse. Es gibt nicht zu viele österreichische Filme. Das möchte ich schon sagen. Aber es gibt insgesamt zu viele Filme. Es gibt insgesamt zu viele Filme und es gibt zu viele Filme, die ins Kino kommen. Aber beim österreichischen Film... Wir überschwämmen nicht den Markt mit unseren paar Filmen. Das sehe ich nicht.

MT: Da ist ja der Marktanteil noch relativ gering.
RT: Ja, überschaubar.

MT: Das wär's meinerseits. Vielen Dank. Vielleicht noch ein Abschlusskommentar?
RT: Mein Abschlusskommentar ist, dass ich in Zukunft vielleicht noch bewusster Augenmerk auf Untertitel legen werde. Das ist nämlich so ein stiefmütterlicher Bereich, den man buchstäblich im Augenwinkel hat, wenn überhaupt. Aber ich werde jetzt privat mehr auf die Qualität der Untertitel achten, um meinen gefühlten Eindruck in der Praxis zu überprüfen.

Interview: Monika Willi

Tätigkeit/Funktion:	Schnittmeisterin
Termin & Ort:	24.06.2014, 10 Uhr, Schikanedergasse 13
Dauer:	41:24 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Für die weitere Verarbeitung zeichne ich das Gespräch auf. Das wird dann protokolliert und meiner Arbeit angehängt. Ist das für dich okay?
Monika Willi: Ja.

MT: Ganz allgemein, siehst du eigentlich selbst untertitelte Filme?
MW: Viele, weil ich, soweit möglich, alles, was ich im Kino oder auf DVD sehe, in der Originalsprache mit Untertiteln anschaue.

MT: Und was sind so ganz allgemein deine Erfahrungen? Positiv, negativ?
MW: Für mich als Konsumentin oder ich als „Machende"?

MT: Beides. Wobei man das wahrscheinlich nicht so trennen kann, oder?
MW: Also wenn ich mir jetzt irgendeinen Film hole und anschaue, dann seh ich ihn wie jeder andere Mensch mehr als Konsumentin. Natürlich fallen mir Dinge auf. Wenn ich englische Filme schau, schau ich gern mit englischen Untertiteln, um auch zu lernen und weil es auch besser geht. Auffallen tun mir… Ja klar, wenn es falsch gesetzt ist, wenn es zu stark verkürzt ist, wenn es zu…, also vor allem zu starke Verkürzungen oder ganz furchtbar finde ich immer zu starke Vorwegnahmen. Es gibt wirklich Untertitler, die in der Pause, in der ich warte, was wird er jetzt ihr sagen, wird er sie verlassen, wird er bei ihr bleiben – um im Kitsch zu bleiben –, ganz einfach den Untertitel zum ersten Satz dazugeben oder… Also die Vorwegnahme der Spannung. Das finde ich einen der größeren Fehler. Zu groß, oft viel zu groß gesetzt, wobei, ja, viele Leute haben kleine Fernseher. Ich weiß nicht, vor allem im Fernsehen sind sie oft viel zu groß. Im Kino gibt es…, aber das hat sich jetzt aufgehört. Im Kino gab es mit den Analogkopien sehr, sehr viel schlechte technische Qualität, also nicht lesbar, gelb eingerissen, durchscheinend, aber nachdem ich mich selbst auch so viel mit den möglichen Fonts beschäftige und den Umrandungen und nicht möglichen Umrandungen und den ganzen technischen Parametern, schau ich natürlich anders, kritischer. Schwierige, aber tolle Arbeit.

MT: Was bedeutet für dich im Zusammenhang mit Untertiteln Qualität? Was definierst du als gute oder als schlechte? Das hast du zum Teil schon angerissen.
MW: Also nachdem ich ja auch so viele Filme schneide, die untertitelt werden, und diese Untertitelung zunehmend in meine Schnittarbeit einfließt bzw. ich eigentlich auch mehr und mehr Wert darauf lege, dass die finale Untertitelung noch während des Schnittprozesses passiert, wenn es klar ist, dass es ein Film ist, der anyway untertitelt gezeigt wird. Bei einem Dokumentarfilm wie *Whores' Glory*, der auf Bengalisch, Thailändisch und Mexikanisch ist, ist es klar, dass niemand auf der Welt diesen Film ununtertitelt sieht. Der sieht vielleicht seine eigene Episode in seiner Sprache. Und der Untertitel verändert das Bild. Es gibt gewisse Untertitel, die muss man dann über Schnitte setzen, weil es nicht anders geht. Man kann ihn nicht teilen und das ist manchmal schon ganz schlecht, also für die Bild- und Tonrezeption und auch für das Lesen. Nicht dass ich jetzt deshalb Schnitte immer nur in Pausen lege, aber ich weiß es gern vorher, um so Dinge, über die man sich dann oft ärgert, wenn man es erst im Nachhinein macht, zu verhindern. Bei Dokumentarfilmen sind dann die Übersetzer oft auch drei und vier und fünf Mal hier, auch wenn wir so Sprachen haben wie Englisch, Französ-

sisch, Spanisch, also Weltsprachen. Gewisse Dinge treten erst im Laufe des Prozesses zu Tage (Zitat 51). Also ein ganz typisches Beispiel: in *Whores' Glory* gibt es diese eine Frau, die in jeder Kritik immer wieder zitiert wird, die darüber spricht, wie ihr Lebensalltag und ihr Tagesablauf so ist. Dann macht sie eine ganz lange Pause und dann fragt sie: „Darf ich noch etwas sagen?" Und dann spricht sie darüber, wie schwer es die Frauen haben. Und dieser Satz, „Darf ich noch etwas sagen?", war nie drin, es war sozusagen in der ersten Untertitelung, die wir vom Übersetzer bekamen, nie drin. Bengalisch ist für uns Deutschsprechende unheimlich schwer zu fassen, weil die so in Schleifen sprechen und immer wieder auf etwas zurückkommen. Und es ist eine Unmenge an Worten im Vergleich zum finalen deutschen Satz, der dann da ist. Und ich habe ihr gesagt, das geht nicht, da sind fünf Sätze und du gibst mir einen. „Die Frauen haben es schwer." Da muss irgendwie etwas anders… Da sagt sie: „Nein, nein, sie sagte: ‚Darf ich noch etwas sagen.'" Und das ist sehr entscheidend, weil hier gefühlsmäßig der Impuls wirklich von dem Mädchen ausgeht und auf solche Dinge kommt man dann oft erst in der dritten und vierten Runde. Da muss man die Zeit dazu haben, die Möglichkeit dazu haben, auch das Geld dazu haben, aber es ist es immer wert.

MT: Du hast ja eben erwähnt, du arbeitest auch direkt mit den Übersetzerinnen und Übersetzern. Gibt es für dich das Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, wie würdest du es beschreiben?
MW: Auch wenn ich im Schneideraum sage, die Untertitel sind hier, dann sind sie nicht final. Sie sind weder final im Text noch… Es ist immer eine Layout-Variante, wo ein Profi noch, also ein wirklicher Untertitelprofi, drüber muss. Das sind ja immer Native-Speaker, die die Dinge dann oft korrigieren in den Sprachen, also inhaltlich von der Formulierung und vom Spotting werden die dann immer noch korrigiert. Also wir lassen die Filme immer noch professionell untertiteln, weil es gibt hier Regeln. Ich schau es mir dann zwar oft an oder schau mir an, wie viele Frames minimal zwischen zwei Titeln sein müssen, wie viel vor Sprachbeginn, wie viel nach Sprachbeginn. Aber das ist ganz einfach etwas, das jemand, der das professionell macht, besser kann als ich. Das ist ein eigener Job und deshalb muss es dann wer machen.

MT: Das heißt, wenn ich das jetzt richtig verstanden hab, deckt das hauptsächlich den Bereich von Spotting ab oder…
MW: Nein, nein. Auch die finale Formulierung. Auch die Übersetzung. Also beim Spielfilm – ich kann jetzt nur von meinem Fall sprechen –, wenn der Haneke ein Drehbuch auf Deutsch schreibt, dreht er ihn auf Französisch. Für die Screenings in Österreich, Deutschland, England und wo auch immer untertitle ich es hier am Avid layoutmäßig entweder mit seinem deutschen Originaltext oder mit der englischen Rohübersetzung seines Drehbuchs für z.B. Eurimages-Gelder. Das sind erste Drehbuchübersetzungen, aber die tatsächliche, richtige Übersetzung – sinngemäß in der Sprache richtig umgelegt aufs Bild – muss dann ein professioneller Untertitler machen. Ein Untertitelübersetzer und Untertitelspotter (Zitat 52). Es gibt ja unheimlich viele Missverständnisse allein im Englischen, ob das American English ist oder British English oder was auch immer. Da muss man dann schon wissen für welchen Markt und da ist einfach unser aller Englisch nicht gut genug. Das muss ein Native machen und auch jemand, der Filme untertitelt.

MT: In welchem Stadium wird das Thema Untertitelung relevant?
MW: Beim Spielfilm dann, wenn ich es auch brauche. Also ich hab jetzt z.B. einen italienischen Film geschnitten, der auf Englisch gedreht wurde, mit einer japanischen Hauptdarstellerin und die spricht mit ihrem Sohn in zehn Szenen japanisch. Da brauch ich die Untertitel, um zu wissen, was sie jetzt spricht, damit ich weiß, wie ich schneiden

will/soll. Das heißt sofort, und das Gleiche mach ich – aber das ist meine Arbeitsmethode –, wenn ich Dokumentarmaterial bekomme, das ich nicht verstehe. Ich lasse immer alles untertiteln. Also alles. Wenn es so sein soll, dass es untertitelt gezeigt wird. Also auch wenn jemand fünf Mal was sagt, also dokumentarisch jetzt auch ein Statement gibt und man weiß, das ist der Beste, muss ich trotzdem wissen, wenn ich ins Off gehe, wenn die andere Formulierung besser ist, dann kann ich die nehmen oder wenn es klarer ist oder wenn ich Worte austauschen muss oder so. Das heißt, mein Wunsch ist es immer von Beginn an die Untertitel zu haben.

MT: Das heißt, auch schon beim Rohmaterial?
MW: Ja.

MT: Und das ist jetzt bei Filmen, wo du quasi die Ausgangssprache nicht verstehst oder nicht gut verstehst?
MW: Alles, was nicht deutsch, englisch oder französisch ist, brauche ich untertitelt.

MT: Und wenn es eben deutsch, englisch oder französisch ist, dann wird das Thema Untertitel später relevant. Nicht unbedingt schon im Schnittprozess.
MW: Genau, weil es dann ich oder die Regisseurin, der Regisseur nicht braucht. Also würde ich mit jemandem einen französischen Spielfilm schneiden, der Französisch nicht versteht, dann müsste man es machen. Aber die Drehsprache wird dann doch vom Regisseur, der Regisseurin meistens verstanden.

MT: Wie findest du deine Untertitler/-innen? Nach welchen Kriterien suchst du diese Leute aus?
MW: Das hat sich in den letzten zwanzig Jahren insofern ganz stark geändert, weil das früher – also wir reden jetzt von der professionellen Untertitelung – firmengebunden war. Das war in Wien die Titra, die ganz einfach Untertitel setzen konnte, es machen konnte und es auch technisch zustande gebracht hat. Da war wenig Wahlmöglichkeit. Jetzt hat es sich radikal geändert mit der digitalen Untertitelung. Ich, als Cutterin, arbeite mit vielen Regisseurinnen, Regisseuren, die ihre Untertitler mit sich nehmen. Du wurdest mir warmherzig von Listo empfohlen. Also über Empfehlungen. „Die arbeitet genau und schnell, genau das, was du brauchst."

MT: Vielen Dank, Frau Appel!
MW: Nein, der Reinhard. Schon lange her, da ist er zu mir gekommen, du solltest bei Mandana…

MT: Nett. Das heißt, da kommt es gar nicht dazu, dass man die Leute nach bestimmten Kriterien aussucht?
MW: Doch natürlich. Schon. Der Michael Glawogger arbeitet immer schon mit Kimi Lum. Sie übersetzt einfach alles für ihn. Dann gibt es wieder den Richard. Der ist sozusagen der Allersuperkritischste… Natürlich muss sich Richard alles anschauen, was Kimi macht. Und dann geht es immer hin und her, jeder hat seinen Stand und so gibt es immer... Also bis die Untertitel stehen, vergehen Wochen und Monate. Und Befindlichkeiten ohne Ende. Und wenn man sich dann als Nicht-Native versucht einzumischen, kriegt man eh immer eine von beiden Seiten, trotzdem tut man es immer wieder, weil man eh nichts versteht, aber trotzdem manchmal Fragen stellt: „Ist das wirklich so? Und ist das wirklich das, was wir denken, dass es so gemeint ist?" Ich lese sie dann immer gern und versuch schon so eine Pipsi-Maus zu sein, weil ich Englisch nicht annähernd so gut verstehe und begreife, trotzdem kann man es dann auch nicht lassen sich einzumischen, weil wenn es falsch ist, ist es falsch. Und natürlich sind Kriterien, wenn jemand dann schlechte Untertitel liefert oder besonders gute, dann weiß man es fürs nächste Mal.

MT: Wer kommuniziert mit wem im Untertitelungsprozess? Du hast es schon erwähnt, dass viele Regisseurinnen und Regisseure ihre eigenen Leute mitbringen. Das heißt, da besteht schon eine Kommunikation und dann steigst du mit ein?
MW: Man muss immer wieder unterscheiden. Wenn ich jetzt z.B. ein Material krieg aus Bangladesch, da gibt es dann in Österreich einen Typen – großartig –, der arbeitet fünf Tage am Gericht, weil er halt für sämtliche bengalischen Dinge, die in Österreich passieren, zuständig ist. Und dazwischen schickt er dann Untertiteltexte, und eine Assistentin oder ein Assistent arbeitet das im Avid ein. Jetzt geht das mit diesem Subcap…, ein technisches Tool, früher konnte man das nur mit dem Title-Tool machen, das war die Hölle, und jetzt gibt es da endlich technische Möglichkeiten, aber immer noch nicht sehr ausgereift. Ich denke, weil es nicht sehr viele Menschen brauchen. Diese Dokumentarfilme, wo man immer die Untertitel mitzieht und wirklich über zwei Stunden Untertitel hat, sind ja selten. Das kannst du dann oft auch nicht… Gut, egal. Und mit diesen arbeite ich dann weiter und weiter. Wenn wir einen fertigen Spielfilm haben – das ist wahrscheinlich die größere Menge an Filmen jetzt in Österreich –, wenn es einen fertigen Film gibt, der dann zu irgendeinem Festival eingereicht wird oder ins Ausland geht, dann kriegen das die Untertitler, nach Schnittende in diesem ganzen Fertigstellungsprozess. Da wird das abgegeben, das kann man sich dann noch einmal anschauen oder nicht, aber da gibt's kein, oder wenig, Hin und Her zwischen Schneideraum und Untertitler.

MT: Wer trägt im Endeffekt die Verantwortung für die Umsetzung, den Inhalt und für die Qualität der Untertitel?
MW: Also ich kann jetzt immer nur aus meiner Erfahrung sprechen. Wenn die Regie einer Sprache mächtig oder halbwegs mächtig ist wie dem Englischen, dann werden... So wie ich es kenne bei Autorenfilmen, schaut sie sich die Untertitel an. Wenn ein Film übersetzt wird ins Italienische oder Portugiesische oder wie auch immer und man diese Sprache gar nicht kennt, dann kann man ja nichts anderes machen als die Verantwortung abzugeben. Dann ist es wohl der Vertrieb, der Verleih vor Ort.

MT: Was erwartet man sich eigentlich von einem Untertitler, von einer Untertitlerin? Wenn du persönlich mit jemandem zusammenarbeitest, was sind da deine Erwartungen, egal was die Umsetzung betrifft, die Handhabung, die Kommunikation?
MW: Man muss zwei Sprachen technisch und emotional beherrschen. Und die Sprachen, in die man übersetzt, so beherrschen, dass man argumentieren kann, warum Dinge manchmal ganz anders klingen als in der Ausgangssprache und das Wissen darum, warum man das so macht, wie man's macht (Zitat 53). Auf den ersten Blick erscheinen Dinge oft völlig verkehrt, sind aber natürlich richtig, weil das in der anderen Sprache anders formuliert wird. Das ist eine Übersetzungskunst. Das ist mal das Allerwichtigste, das zweite ist meistens dann doch die Fähigkeit, Dinge zu verknappen und im Sinn zusammenzufassen. Dann noch eine Kontinuität zu haben, also genau zu sein im Sinne eines Stils, ob das jetzt die Satzzeichen alleine betrifft, z.B. wenn drei Punkte hinten sind, wann ist es der Punkt nach dem letzten Buchstaben, wann ist ein Leerzeichen dazwischen? Was bedeutet was? Wann macht man die Stricherln? Also wenn ein anderer spricht, macht man sie bei beiden? Da gibt's ja zwei Varianten. Man muss sich halt dann entscheiden, wie man es macht und dann sollte man es aber immer so machen. Schreibt man Namen? Wie oft schreibt man die Namen? Weiß der Zuseher dann, die heißen jetzt Anna und Georg? Am Anfang schreibt man es vielleicht noch und dann lange nicht und dann wieder. All diese Dinge, halt einfach Genauigkeit in der Arbeit und dann eben, wie vorweg gesagt, das Spotting. Und wichtig ist auch das dramaturgische Mitdenken, also wie schaut man sich einen Film an und was darf ich als Leser, der ja meistens vorwegliest... Denn soweit ich das sehe, werden die Untertitel

doch immer vorgesetzt. Was soll und darf ich vorher wissen und was oft erst später? Dieses Mitdenken mit dem Film.

MT: Gibt es deiner Meinung nach einen Zusammenhang zwischen dem Erfolg und dem Misserfolg eines Films und der Qualität der Untertitelung?
MW: Das ist in Österreich deshalb wirklich schwer zu sagen, weil wir in diesem deutschen Sprachraum leben, wo tragischerweise, glaub ich, mehr als 90% der Leute die Filme in der Synchronfassung sehen. Also wenn wir jetzt von Filmen sprechen, die nicht hier produziert sind, sondern importiert sind. Es gibt so wahnsinnig schreckliche Untertitelungen, auch so, wie es schreckliche Synchronisationen gibt, den Film kann man ja nicht so sehen, der gilt ja so nicht. Es ist immer ein Zusammenspiel von ganz vielen Faktoren. Wenn der Film schlecht untertitelt ist, ist der Film schlechter und kann nicht als das gesehen werden, was es ist und das beeinträchtigt ihn. Ob ein erfolgreicher Film dadurch einen Misserfolg oder eine Bruchlandung erleidet, müsste man… Also ich hab jetzt keinen Beweis. Ich weiß nicht, aber es beeinträchtigt natürlich ungemein (Zitat 54). Oder ich hab diese Oper geschnitten, die Haneke-Inszenierung von *Così fan tutte* und Arte untertitelt selbst und hat auch darauf bestanden. Wir haben die Untertitel gespottet und gesetzt, also den Operntext, aber Arte hat sie dann in der üblichen Art und Weise gelb groß draufgepappt und das auf einer Oper, die von der farblichen Gestaltung vorwiegend weiß ist! Da hab ich dann… Das ist very painful. Arte ist leider da manchmal recht grausam. Die bestehen auch immer darauf, dass sie ganz genau wissen, was sie tun, und dass niemand anderer es weiß. Das hab ich jetzt auch bei einem Film erlebt, wo sie darauf bestehen, dass sie eine gewisse Sprache, also die französische Sprachfassung machen und wir in unserem Konzept aber so fliegende Sprachteile hatten, die man auch hätte anders mischen müssen und die erlauben das schlichtweg nicht, weil sie das machen.

MT: Also in der Produktion?
MW: In der Produktion, ja. Und so ist es mit den Untertiteln auch. Tja, das ist immer so eine Kompetenzfrage. Manchmal darf man dann halt zumindest Fragen stellen und Anregungen geben, und manchmal darf man nicht.

MT: Arte ist da sehr eigen, was Untertitelung angeht, die haben sehr strikte Rules, eben die Schriftgröße, Schriftfarbe, Anzahl der Zeichen pro Zeile… Sehr, sehr eigen.
MW: Die sind eher so auf doppelzeilig und irrsinnig groß, und kurze Zeilen. Ich bin nicht so ein Freund von diesen so kleinen Blocks, die so schmal, so wenig breit sein dürfen. Weil ich find, man kann in so einem großen Bildschirm einfach breiter lesen.

MT: Das ist ja eigentlich inzwischen schon technisch überholt, also diese kurzen Zeilen. Das war früher mit den Formaten und dem Bildausschnitt notwendig, aber heutzutage ist das ja schon längst passé. Aber auch Cannes, die bestehen auch darauf: maximal 37 Zeichen pro Zeile. Das ist schon sehr kurz. Mir kommt vor, dass sie im französischen Sprachraum noch sehr strikt sind mit diesen alten Rules.
MW: Das war immer der Vorteil, die Cannes-Filme waren immer nicht untertitelt, also die, die ich erlebt habe, weil die alle auf Französisch waren. Bis auf *Das Weiße Band* und *Wolfzeit*, aber ansonsten war das nicht das Thema der französischen Untertitelung, aber englisch, die laufen immer zweisprachig. Aber das ist mir noch nie untergekommen, die 37-Zeichen-Zeilen in Cannes, da muss ich fragen.

MT: Mir ist es vorher auch nie aufgefallen. Jetzt bei Jessica Hausner haben sie die Datei zurückgeschickt, damit wir das noch adaptieren.

MW: Ah, die haben das dort dann digital... Also ihr habt eine nicht untertitelte Kopie hingeschickt.

MT: Ich glaube, ja. Wir haben aus Wien die englische und die französische Untertiteldatei dazugeliefert. Separat.
MW: Das würde ja der Haneke nie erlauben, das wird fix und fertig in der Listo gemacht. Es ist auch immer so eine Frage... Jetzt bei dem Film mit dem japanischen Dialog. Der Regisseur und ich haben uns überlegt, ob wir nicht zumindest die internationale Fassung, die englisch sein wird, wirklich fertig machen, indem die englischen Untertitel dort immer drin sind. Dann kann man sich plötzlich auch einen anderen Font auswählen, weil es gibt ja – das weißt du wahrscheinlich besser – nur drei Schriften, die Firmen zur Verfügung haben. Das hat schon gute Gründe, weil sie lesbar sind, aber es geht dann mit ein bisschen anderen, ein bisschen hübscheren auch oft, die halt vielleicht für den Film besser passen. Aber es ist dann tatsächlich die Kostenfrage. Und ganz hinten im Entstehungsprozess des Filmes ist das Geld immer schon ganz, ganz aus (Zitat 55). Und klar, wenn man dann ein Standing hat wie der Haneke, kann man das machen. Alle anderen tun sich da sehr viel schwerer. Aber man kann zumindest versuchen dafür zu kämpfen. Das sollte man tun.

MT: Eben diese grafischen Möglichkeiten, die es jetzt durch die digitalen Entwicklungen gibt, wird einfach nicht genutzt, weil das zu kostspielig ist. Es wird alles standardmäßig gesetzt und so verwendet, aber theoretisch kann man ja alles Mögliche machen. Es ist eine Zeit- und Kostenfrage.
MW: Ja, auch so eine typische Sache ist auch... Also mein Mann ist Belgier und der schaut ganz gern im Fernsehen die Sachen mit deutschen Untertiteln an, wenn es welche gibt. Und dann seh ich oft, wie diese Untertitel bei Intros z.B., wenn unten kein Platz ist, oben reinkommen. Da denke ich mir, hm, man sollte immer aufpassen, was mit diesen Textzeilen in einer anderen Sprache passiert, wohin müssen die ausweichen, damit man es lesen kann. Ich versuch es schon im Kopf zu haben.

MT: Bei diesen Inserts ist es ja immer so…
MW: Wenn die dann über die Birne von Bruce Willis kommen, ist es auch nicht hübsch. Und vor allem beim Intro eines Films… Brutal.

MT: Betrachtest du Untertitel als ein Problem oder als eine Lösung?
MW: Als Lösung natürlich. Was wäre ein Problem? [lacht]

MT: Ist deiner Meinung nach Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
MW: Ein Vorteil. Mehrsprachigkeit ist immer ein Vorteil.

MT: Inwiefern?
MW: Weil alles, was verschieden und differenziert und anders ist, interessanter ist, als wenn es irgendwie einheitlich ist. Man kann natürlich auch von der Verschiedenheit der amerikanischen Dialekte, Slangs und Bundesländer sprechen, natürlich, aber Artenvielfalt ist grundsätzlich etwas Positives. Ob es für den europäischen Film ein Vorteil ist? Marketingtechnisch nein. Aber es schafft immer nur ein gewisser Prozentsatz von Filmen und der ist relativ konstant.

MT: Marketingtechnisch, meinst du jetzt innerhalb Europas oder…
MW: Ja auch. Wenn jetzt das ganz große Thema, woher kommt die Kultur, die konsumiert wird… Es schafft vielleicht alle zwei Jahre einmal ein französisches Lied in unseren österreichischen Hitparaden, maximal. Und umgekehrt gibt's in Frankreich garan-

tiert keinen einzigen österreichischen Song seit Jahrzehnten. Das hat aber mit dem Thema der Nationalitäten zu tun. Verkaufstechnisch müssen es Statistiken beweisen. Weiß ich nicht, ich nehme an, dass diese vielen Sprachen ganz einfach Arbeit machen und es deshalb weniger Chancen gibt, dass irgendwo in Thailand oder in Amerika oder in Südafrika Filme von kleineren Sprachgruppen gezeigt werden.

MT: Und abschließend zum Thema Digitalisierung, sei es in der Produktion, in der Herstellung oder auch in der Projektion der Filme. Und auch ein bisschen im Hinblick auf Untertitelung.
MW: Es hat einiges erleichtert, und wie immer in diesen Phasen, wird so was dann immer Demokratisierung genannt, also die Möglichkeit, dass jeder mit seiner kleinen Kamera einen Film machen kann und wie Lars von Trier auf der großen Leinwand enden kann. Ja, das ist eine große Freiheit. Jetzt durch die DCPs, die sich jeder Student selbst rechnen kann – ja, große Freiheit, viele Möglichkeiten. Die Qualität wird dadurch nicht besser (Zitat 56).

MT: Die Inhalte? Entschuldige, dass ich unterbreche...
MW: Nein, beides. Auch technisch, beides. Klar, ein Student kann sich dich oder wen anderen vielleicht nicht mehr leisten, will aber mit dem Film trotzdem auf das polnische Filmfestival, hat irgendeinen Freund, der das macht, und es ist technisch alles möglich, also wird das auch irgendwie fertig gestellt und es gibt keinen Zwang mehr, durch Qualitätskontrollen zu laufen. Das ist das Gleiche mit dem Ton: jahrelange Kämpfe um Dolby-Lizenzierungen, unheimlich viel Geld, viele konnten sich die Dolbylizenz nicht leisten, konnten dadurch auch nicht ins Kino oder in die Mischstudios usw. Jetzt ist wieder alles offen, was gut ist, aber gleichzeitig leidet die Qualität. Es ist gut, dass die Monopolisten erfahren, dass sie nicht die einzigen sind, aber es ist ganz einfach auch unheimlich viel technischer und inhaltlicher Schrott zu sehen.

MT: Die Monopolisten gibt es ja quasi auf der anderen Seite, was die Projektionstechnologie angeht, oder? Meines Wissens gibt es da nur eine oder zwei Firmen, die das weltweit betreiben. Da sind alle Kinos denen ausgeliefert.
MW: Alle. Genau.

MT: Was bringt die Zukunft fürs Kino, für den Film und vielleicht eben auch ein bisschen im Hinblick auf Untertitelung?
MW: Ich weiß es nicht. Es ist eine recht komische Zeit. Ich bin jetzt 46 und ich weiß, dass die Änderungen stark sind, und es gibt dann immer wieder... Ich lebe in der luxuriösen Situation, dass ich jetzt genügend Filme machen kann, die mich auch interessieren und die Kinospielfilme, Kinodokumentarfilme sind. Aber wie schnell sich das ändern wird und wie schnell das Kinosterben voranschreiten wird, da gibt es dann immer wieder Phasen, wo alles hoffnungsfroh ist, weil es wieder großes Interesse gibt, weil viel funktioniert, weil neue Ideen entstehen. Manchmal denk ich auch, kann ich und will ich Filme schneiden, die… Also ich merke, dass meine Arbeit sich verändert, indem ich manchmal denke, wie ist dieser Film, wenn man ihn sich auf YouTube-Briefmarke anschaut? Und das tun ganz viele. Also dieses Nichtbemühen vieler Menschen, nicht mal dann auf den Vollbildschirm zu gehen, wenn sie sich einen Film anschauen. Bei einem schnellen Video versteh ich das schon. Oder wenn ich mir von der letzten *Voice of Germany* was anschauen will, wie das meine Tochter macht. Dann kann man schon klein bleiben. Aber ich merke, dass wenn Menschen sich schnell einen Trailerentwurf von mir anschauen... Wenn ich sie dann bitte, ob sie zumindest das im Vollbildmodus anschauen können, ist es eben mein aktives Begehren und niemand hat hinter sich jemanden stehen, der jetzt sagt... Also da verändert sich ganz einfach die Gestaltung mit der Geschwindigkeit. Das ist im Schnitt eine sehr große Frage, aber es gibt keine

Antworten drauf. Ich weiß nicht, Fernsehserien sind die Zukunft. Es wird hoffentlich noch, und das glaub ich auch, breitbandig bleiben. Die Welt ändert sich und nichts bleibt stehen, man muss nur schauen und interessiert sein, wie es so ist. Und froh sein, wenn man Dinge machen darf, die einen interessieren. Das ist ja immer das Schönste.

MT: Das war's meinerseits. Herzlichen Dank für das Gespräch.

Interview: Andreas Thim

Tätigkeit/Funktion:	Geschäftsführer von ThimFilm GmbH (Filmverleih)
Termin & Ort:	22.06.2014, 17 Uhr, Büro ThimFilm
Dauer:	24:43 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Für die weitere Verarbeitung zeichne ich das Gespräch auf. Das wird dann protokolliert und meiner Arbeit angehängt. Ist das für dich okay?
Andreas Thim: Ja.

MT: Siehst du oft untertitelte Filme?
AT: Nicht all zu oft. Hält sich in Grenzen. Sehr oft in OV – im Original, englischsprachig. Alles andere natürlich, sobald es nicht englisch ist, dann mit deutschen Untertiteln, falls sie vorhanden sind.

MT: Beruflich hast du ja sehr viel mit Filmen zu tun. Was sind da ganz allgemein deine Erfahrungen mit Untertitelung?
AT: Mühsam wird es, wenn die Untertitel in einer dritten Sprache sind. Wenn der Film auf Französisch ist und du hast englische Untertitel. Dann wird's natürlich noch komplizierter. Also für mich... Wenn man der untertitelten Sprache nicht mächtig ist.

MT: Was die Qualität der Untertitel angeht, gibt's da was, das dir ad hoc einfällt?
AT: Nein, eigentlich nicht. Also maximal bei den Schweizer Filmen, wenn deutsche und französische Untertitel vorhanden sind. Das ist ein bisschen mühsam, find ich.

MT: Also zweisprachige Untertitel?
AT: Ja, die gleichzeitig eingeblendet werden. Also das ist schon ein bisschen die Überforderung meiner Fähigkeiten.

MT: Ich finde das auch verwirrend. Jetzt zu deiner beruflichen Praxis: Beim Filmeinkauf, ist es da für dich bzw. für euch als Firma ausschlaggebend, ob ein Film, wenn der nicht deutschsprachig ist, schon übersetzt ist?
AT: Geht's um die Synchronisation oder Untertitelung?

MT: Beides.
AT: Im Arthouse-Bereich gibt es zwei große Unterschiede zwischen Deutschland und Österreich. In Deutschland stellt sich die Arthouse-Landschaft so dar, dass sie immer synchronisierte Fassungen spielen. Also es gibt zwischen den Multiplexen und den Arthouse-Kinos keine Differenzierung, was die Sprache betrifft. Die spielen alle eine synchronisierte Fassung. In Österreich ist es so, dass die Programmkinos nur Fassungen mit deutschen Untertiteln spielen. Egal ob das ein mongolischer Film ist oder einer aus Grönland. Die spielen das immer nur mit deutschen Untertiteln. Das bringt wiederum den Vorteil für uns in Österreich, dass wenn wir eigenständig einen Arthouse-Film

einkaufen, wir dann von einer deutschen Synchronisation nicht abhängig sind. Je kommerzieller der Film ist, umso essenzieller ist natürlich eine deutsche Synchronisation (Zitat 57). Und dann ist es schon ein großes Thema. Wie gesagt, im klassischen Arthouse-Bereich kann man auch als eigenständiger österreichischer Verleiher vollkommen losgelöst davon, ob es auch einen deutschen Verleiher gibt oder nicht, die Filme herausbringen. Wie wir es auch zuletzt schon des Öfteren gemacht haben. Da braucht man keinen deutschen Partner, der die deutsche Synchronfassung macht. Aber beim kommerzielleren Film ist eine deutsche Synchro sicherlich essenziell.

MT: Und auch ein Entscheidungsfaktor beim Einkauf?
AT: Ja, eigentlich schon. Unter Umständen ja.

MT: Die nächste Frage hast du schon zum Teil damit beantwortet. Wenn ihr Filme importiert, wer entscheidet, ob der Film untertitelt oder synchronisiert wird?
AT: Natürlich ist es so, wenn wir einen Film einkaufen, z. B. aus Frankreich, zwingt uns kein Lizenzgeber, dass wir eine untertitelte Fassung herstellen müssen. Aber es liegt in der Natur der Sache, dass man da deutsche Untertitel braucht. Außer es ist ein englischsprachiger Film. Dann könntest du vielleicht... Aber da ist es nur in Wien möglich, dass du die Filme nur in der englischen Originalfassung herausbringst. Aber die Möglichkeit hast du nur in Wien und damit deckst du nicht die anderen Bundesländer bzw. die anderen Landeshauptstädte ab, die wiederum nur OmU spielen.

MT: Das heißt also, als ein österreichischer Verleiher liegt die Entscheidung im Endeffekt bei dir, ob ein Film untertitelt wird oder synchronisiert?
AT: Die Entscheidung ist klar. Wenn wir hier einen Film eigenständig herausbringen, ohne einen deutschen Partner, und der Film hat nicht die deutsche Sprache, dann ist es vollkommen klar, dass wir Untertitel brauchen. Ansonsten können wir den Film nicht vermarkten. Das ist das Mindestmaß, das wir für die Herausbringung brauchen.

MT: Das schon, aber die Frage ist, ob Untertitelung oder Synchronisation?
AT: Als österreichischer Verleiher kann man sich eine deutsche Synchro gar nicht leisten. Das könnten wir nicht finanzieren. Also bei Filmen, die dann vielleicht 5.000, 6.000 oder 7.000 Besucher machen, stellt sich die Frage gar nicht.

MT: Das heißt, das geht immer nur gekoppelt mit dem deutschen Markt, was Synchronisation angeht?
AT: Genau.

MT: Aber bei Untertitelung...
AT: Das ist dann so, dass der deutsche Partner die Synchronisation macht und wir die dann frei Haus bekommen.

MT: Wieder zurück zu Untertitelung: Du hast ja auch erwähnt, dass auch die Frage ob Arthouse oder Nicht-Arthouse mitentscheidend ist, wie der Film in Österreich herausgebracht wird – ob untertitelt oder synchronisiert.
AT: Genau so ist es. Ist es Arthouse oder nicht.

MT: Ich gehe davon aus, dass Arthouse-Filme prinzipiell untertitelt und kommerzielle Filme synchronisiert werden. Gibt es da bestimmte Kriterien...
AT: Da müssen wir noch mal zurück. Wenn wir hier den Film eigenständig haben und es gibt keinen deutschen Partner... Wenn du einen deutschen Partner hast, ist es immer klar, dass die synchronisieren, dass die OmU machen. Wenn wir ganz eigenständig... Das passiert aber nicht so oft und daher kann man das nicht als Referenz her-

nehmen. Wir machen das maximal vier- bis fünfmal im Jahr, dass wir dann eigenständig auf Grund dessen, dass es keinen deutschen Partner gibt, hier die deutschen Untertitel machen.

MT: Aber sonst kommt es in diesem Segment oft vor... Im Arthouse-Segment?
AT: Ja, aber die Untertitelung bekommt man auch frei Haus vom deutschen Partner.

MT: Nach welchen Kriterien entscheidet man, ob ein Film mainstream und kommerziell ist oder Arthouse?
AT: Es ist eine rein kalkulatorische Geschichte. Aber Arthouse können auch Filme sein, die 90.000 Besucher machen. Oder Arthouse kann auch einer sein, der 50.000 Besucher macht. Aber das impliziert auch, wenn man von Arthouse-Blockbustern, wie ich sie nenne, spricht, dass es zu 99% klar ist, dass man hier einen deutschen Partner an der Hand hat, der dir die deutsche Synchronisation oder Untertitelung herstellt (Zitat 58).

MT: Das heißt Arthouse-Blockbuster wie...
AT: Woody Allen, Karl Markovic mit *Atmen*, Maryl Streep zuletzt mit dem Film über Maggie Thatcher...

MT: Oder Ziemlich beste Freunde*, der französische Film?*
AT: Ja, den muss man komplett ausblenden. Da kann man von Arthouse-Erfolg schon gar nicht mehr reden.

MT: Das heißt die ökonomischen Erfahrungen, die man mit ähnlichen Filmen gemacht hat, werden als Kalkulationsbasis für die Entscheidung genommen, welche Filme jenseits von Woody Allen und Co. als Arthouse gelten.
AT: Genau.

MT: Auch auf die Gefahr hin, dass ich mich wiederhole: Wird die Filmuntertitelung beim Filmeinkauf und der Herausbringung von Anfang an im Budget mitkalkuliert?
AT: Ja, klar. Immer.

MT: In der österreichischen Filmbranche gibt es ja ein Fördersystem. Und es gibt ja auch eine Verleihförderung...
AT: Aber nicht für den europäischen Film. Die europäische Förderung passiert nicht über Österreich. Die passiert über die MEDIA Programme aus Brüssel.

MT: Und ist da in diesem EU-MEDIA-Förderpaket eigentlich auch ein Posten vorgesehen für die Übersetzung und Untertitelung?
AT: Ja, klar. Das sind Kosten, die man einreichen kann.

MT: Inwieweit kann der Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Untertitelung in Zusammenhang gebracht werden?
AT: Ich würde sagen, gar nicht.

MT: Schlägt sich das gar nicht nieder, wenn ein Film schlecht untertitelt oder schlecht übersetzt ist?
AT: Das kann man so nicht sagen. Also da fehlen mir auch die Erfahrungswerte. Da kann ich jetzt schwer auf Filme hinweisen... Also ich kann mich an keinen Fall erinnern, wo man sagen könnte, es kam etwas seitens der Kinobesucher, dass die Untertitelung schlecht ist oder dass die Presse darauf reagiert hätte. Ich wüsste jetzt kein Fallbeispiel.

MT: Aber es wurde auch nie erhoben, ob...
AT: Erhoben wurde es nicht. Zumindest wüsste ich jetzt nichts.

MT: Also aus kaufmännischer Sicht gibt's da keinen Zusammenhang?
AT: Da würde ich keinen Zusammenhang herstellen. Die Entscheidung des Publikums ist nach wie vor der Film und wie die Entscheidung reift, weiß das Publikum ja noch nicht, ob der Film gut ist und ob die Untertitelung gut ist. Aber nichtsdestotrotz ist es wichtig, dass die Untertitelung gut ist. Das setzen wir schon voraus. Und dass der Film mit der Untertitelung das wiederspiegelt, was der Film im Original ist. Nicht, dass hier ein Missverständnis aufkommt (Zitat 59).

MT: Wenn du sagst, wir gehen davon aus, dass die Qualität stimmt bei der Untertitelung, wie kontrolliert ihr das? Gibt's jemanden bei euch, der das checkt?
AT: [lacht] Wir haben so gute Kontakte, dass das funktioniert. Das hängt auch mit der Zusammenarbeit mit dir zusammen.

MT: Also in dem Fall vertraut ihr eurer Untertitlerin...
AT: Ja, genau.

MT: Sind Untertitel eher ein Problem oder die Lösung für ein Problem?
AT: Eine Lösung.

MT: Und zu welchem Problem?
AT: Dass der Film sonst nicht zugänglich wäre. Wenn ein Film in französischer Originalfassung gezeigt wird, grenzt man das Publikum ein. Also das Erreichen einer möglichen Zielgruppe wird dadurch eingeschränkt, würde man den Film nur in der Originalfassung zeigen. Je kleiner die Sprache, umso schwieriger wird es. Dann kann man die Filme gar nicht mehr herausbringen.

MT: Ist die Mehrsprachigkeit Europas ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
AT: Das ist ein Nachteil für den europäischen Film. Natürlich wäre es einfacher, würden wir in Europa eine Sprache sprechen. Damit würde die Verbreitung des europäischen Films wesentlich einfacher vor sich gehen. Auch mit den Stars etc. Die Verbreitung dieses Mediums würde sich wesentlich vereinfachen. Gar keine Frage.

MT: Die Vielsprachigkeit ist eigentlich...
AT: ...ein Hindernis. Definitiv. Sprächen wir eine Sprache, die Englisch wäre.... Bei 500 Millionen Europäern... Dann würden wir uns auch mit dem amerikanischen Film weitaus leichter tun. Es ist zwar eine science-fiction Idee, aber es wäre so. Die ganze Medienlandschaft würde komplett anders ausschauen mit einer Sprache.

MT: Wäre das wünschenswert? Dann würde ja die gesamte westliche Hemisphäre eine einzige Sprache sprechen.
AT: Ja, de facto sprechen wir ja schon eine Sprache, im wirtschaftlichen Kontext oder auch im Austausch von Kultur oder sonstiges. Da ist ja unsere zweite Sprache ja eigentlich Englisch. Egal ob sich ein Österreicher mit einem Polen verständigt, oder mit einem Italiener oder mit einem Franzosen... Die einzige Möglichkeit, dass es halbwegs funktioniert, ist mit Englisch. Das ist so.

MT: Hatte die Digitalisierung im Kinobereich einen Einfluss auf die Möglichkeiten der Sprachkombinationen? Hat das etwas erleichtert oder erschwert?

AT: Ich würde sagen eher erleichtert. Die Digitalisierung ist natürlich für die Verleiher ein großes Thema, weil sich dadurch jetzt die Kosten verringert haben und auch mittelfristig fast auf Null verringern werden. So gesehen ist das für die Verleiher in absehbarer Zeit eine Ersparnis.

MT: Welche Kosten werden sich auf Null belaufen?
AT: Die Kopienkosten. Die wird es zukünftig nicht mehr geben. Die Verleiher haben das jetzt mitfinanziert. Wir zahlen jetzt noch ein, aber in ein, zwei Jahren ist das theoretisch gelaufen. Mal sehen, was dann für neue Sachen kommen. Aber grundsätzlich ist dann die Digitalisierung der Kinos abgeschlossen. Und sobald die abgeschlossen ist, wäre es so geplant, dass die Verleiher keine Kopienkosten mehr haben.

MT: Da geht es also darum, dass die Verleiher mitbezahlen, damit die Kinos auf die digitale Projektion umsatteln.
AT: Ja, genau.

MT: Hat das auch einen Einfluss auf die Kosten für Untertitelung, zum Beispiel? Auf was du früher für eine untertitelte Kopie gezahlt hast und was es jetzt kostet?
AT: Ja. Früher bei den analogen Kopien war es so, dass wir das nach Holland geschickt haben, zur Holland Subtitling. Wir haben also eine Kopie gekauft, die zum Beispiel 1.200 Euro gekostet hat. Die Kopie war in der Originalsprache. Wir haben sie dann nach Holland schicken müssen. Dort wurden dann die Untertitel gesetzt – das hat pro Kopie im Schnitt auch noch mal 1.000 Euro gekostet. Ja, so gesehen war eine OmU-Kopie doppelt so teuer wie eine klassische Kopie mit deutscher Synchronfassung. Dieser Kostenfaktor fällt natürlich weg.

MT: Zur Gänze?
AT: Zur Gänze, ja. Weil ja auf Grund der Digitalisierung alles wesentlich einfacher ist. Man hat eine Festplatte und da sind dann alle Fassungen drauf, also deutsche Fassung, englische Fassung, englische Fassung mit deutschen Untertiteln... Und das ist dann alles auf einer DCP. So gesehen ist das in diesem Segment, für die Herausbringung von Arthouse-Filmen, jetzt schon eine sehr große Kostenersparnis im Vergleich zum analogen Zeitalter. Das schlägt sich nieder. Bei zehn Kopien, OmU, hätte man früher zusätzliche Kosten von 10.000 bis 12.000 Euro. Und da sind noch keine Transportkosten dabei. Diese Kosten sind jetzt auf Null. Das ist effektiv eine Ersparnis (Zitat 60).

MT: Noch eine abschließende Frage: Was bringt die Zukunft, im Hinblick auf das Kino und auch konkret im Hinblick auf die Untertitelung und auf die Sprachfassung?
AT: Vielleicht wenn sich ein Österreicher in Italien einen englischsprachigen Film anschaut, der italienisch untertitelt ist, gibt es dann die Möglichkeit, dass er dann mit der Datenbrille dort sitzt und sich die deutschen Untertitel dazu holt. Ich glaube, in der Richtung wird sich noch einiges tun. Es wird sicherlich für den Kinokonsumenten noch einfacher werden, seine deutschsprachige Fassung oder französische Fassung überall in Europa anzusehen. Egal, ob er in Paris ins Kino geht oder in London oder sonst wo. Ich glaube, dass könnte durchaus noch attraktiver werden – für den Konsumenten. Ich bin zwar über die Weiterentwicklung dieser Technologien nicht wirklich informiert, aber das kann ich mir schon vorstellen, dass das etwa bei einem amerikanischen Spielfilm eine tolle Möglichkeit wäre. Das würde bedeuten, dass Touristen, die sich doch sehr massiv von einer Metropole zur nächsten bewegen, dann auch ganz einfach ins Kino gehen können.

MT: Das war's meinerseits. Herzlichen Dank für das Gespräch.

Interview: Michaela Englert

Tätigkeit/Funktion:	Marketing & PR / Kinobetreiberin Admiral Kino
Termin & Ort:	14.07.2014, 11:30 Uhr, ThimFilm Büro
Dauer:	37:58 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Für die weitere Verarbeitung wird das Gespräch aufgezeichnet, protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das für dich okay?
Michaela Englert: Ja.

MT: Siehst du oft untertitelte Filme?
ME: Ich sehe sehr oft untertitelte Filme. Ich würde sagen zu 90% schaue ich mir Filme untertitelt an.

MT: Was sind da ganz allgemein deine Erfahrungen mit Untertitelung?
ME: Als normale Kinogeherin fällt einem natürlich auf, wenn das Spotting nicht stimmt. Das stört bei vielen Filmen und fällt besonders auf, wenn man die Sprache ein bisschen beherrscht. Wenn ich zum Beispiel einen englischen Film sehe und das Spotting ist falsch, dann stört das extrem. Wenn man aber die Originalsprache des Films nicht kennt, fällt das nicht auf. Aber auch wenn man nur Teile davon versteht, stört das stark. Im Französischen fällt mir das auch manchmal auf. Vor allem aber dann, wenn man Filme im Ausland sieht, wo der Großteil des Publikums die Sprache beherrscht, dass zum Beispiel früher gelacht wird, als man selber lachen kann, weil man ja noch mit Lesen beschäftigt ist. Also, das Spotting kann durchaus irritierend sein und was auch immer wieder passiert, ist dass die Schrift im Verhältnis zur Leinwand zu klein ist.

MT: Was bedeutet für dich Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln? Du hast ja schon das Spotting erwähnt, fällt dir sonst noch was dazu ein?
ME: Bei dialoglastigen Filmen ist sicher die Kunst die Dialoge in der Übersetzung so zu kürzen, dass man es noch lesen kann, aber trotzdem die Inhalte noch vermittelt werden. Wenn es Filme sind, die nicht so dialoglastig sind, dann kann man ja wahrscheinlich eh eins zu eins übersetzen – so stelle ich es mir zumindest vor. Aber ich denke, wenn sehr viel gesprochen wird, muss man sicher sehr viel kürzen. Das erlebe ich auch oft bei englischen Filmen, wo ich das beurteilen kann. Da müssen bestimmte Dinge ja komprimiert werden, weil so viel sonst nicht mehr lesbar wäre.

MT: Also, die Kunst den Dialog so zu kürzen...
ME: Dass man trotzdem alle Inhalte noch hat und möglichst viel von dem mitbekommt, was in der Originalsprache vermittelt wird, und trotzdem das noch lesbar und in der kurzen Zeit zu erfassen ist.

MT: Existiert für dich das Berufsbild des Untertitlers/der Untertitlerin? Und wenn ja, wie würdest du es beschreiben?
ME: Es ist mir schon klar, dass es Unterschiede gibt bei Übersetzern. Dass Simultanübersetzer ganz was anderes ist als ein Übersetzer, der das nur am Schreibtisch macht, z.B. jemand der Bücher übersetzt. Dass das eine andere Art des Übersetzens ist, als es für einen Untertitler ist. Das ist mir schon klar, dass das ein ganz anderer Zugang ist.

MT: Wie würdest du dieses Berufsbild beschreiben?
ME: Das habe ich mir so noch nie überlegt. Ich denke, das ist eine Spezialisierung für einen Übersetzer.

MT: Das heißt, du gehst auf jeden Fall von einem Übersetzer/einer Übersetzerin aus...
ME: Die dann spezialisiert ist darauf. Weil es eben spezifische Fertigkeiten gibt, z.B. für das Verkürzen der Dialoge. Und das Verkürzen von Dialogen ist aus meiner Sicht das Hauptsächliche – jetzt ohne mir das überlegt zu haben.

MT: Du wirst ja hier in doppelter Funktion interviewt. Einerseits als Marketing- und PR-Fachfrau im Filmbereich und andererseits als Kinobetreiberin. Ist Untertitelung in deiner beruflichen Praxis relevant? Wenn ja, in welcher Form?
ME: Im Verleihbereich ist es zum Beispiel für die Filmpresse extrem wichtig. Sie sehen das sehr dogmatisch und ihnen ist es auch sehr wichtig, dass sie Filme in der Originalsprache sehen. Für den normalen Konsumenten teilt sich das ein bisschen. Im Mainstreambereich gibt es sehr viele Leute, die sich mit Untertitellesen nicht beschäftigen wollen und den Film lieber in der synchronisierten Version sehen wollen. Aber im Arthousebereich ist es schon überwiegend so, dass es sehr geschätzt wird, wenn man die europäischen Filme in der Originalsprache mit Untertitel sehen kann. Aber es ist schon oft so im Kino, gerade wenn es kein französischer, englischer, italienischer oder spanischer Film ist, dass Leute es gar nicht einsehen, dass man die untertitelte Version anschaut, wenn man die Sprache überhaupt nicht versteht. Da haben wir im Kino manchmal das Feedback, dass die Leute den Film lieber in der synchronisierten Version sehen würden.

MT: Das ist interessant, weil ich eigentlich dachte, dass die Kinolandschaft in Wien so aufgeteilt ist, dass es Programmkinos, originalsprachige Kinos und die großen Kinos mit der Synchronfassung gibt, und dass bei den Programmkinos immer die OmU-Fassung gezeigt wird.
ME: Das kommt vielleicht daher, dass mein Kino da auch Randbereiche bedient. Wir sind positioniert als Nachspiel-Programmkino, haben aber sehr wohl ein Publikum, dass nicht sehr dogmatisch ist und sich beides anschaut. Die treffen die Entscheidung je nachdem wann und wo der Film läuft. Wenn er in der OmU-Fassung läuft, dann sehen sich den eben an, aber sie würden ihn genauso auch in der synchronisierten Fassung anschauen. In meinem Kino bediene ich schon ein Publikum, das beides nutzt.

MT: Du hast erwähnt, dass es im Marketing- und PR-Bereich hauptsächlich bei den Pressevorführungen wichtig ist, dass der Film in der Originalfassung ist. Gibt es sonst bestimmte Regeln, welche Filme in welcher Fassung in Österreich ins Kino kommen?
ME: Ja. Je mehr man sich in den Mainstreambereich bewegt, umso mehr tendiert man zu Synchronisation. Je breiter ein Film ist, umso größer ist das Publikum, das sich die synchronisierte Version anschaut.

MT: Heißt es also auch, dass Filme, die in der synchronisierten Fassung ins Kino kommen, potenziell ein größeres Publikum erreichen? Oder kann man das so nicht sagen?
ME: Doch, unbedingt. Das ist auch immer die Entscheidungsgrundlage für den Lizenzinhaber, weil man ja nicht grundlos in die synchronisierte Fassung investiert. Synchronisation ist ja sehr kostspielig. Also, wenn man ein kleines, anspruchvolles Arthousepublikum hat, wird es immer unnötiger sich mit den Kosten für die Synchronisation zu beschäftigen. Denn wenn das Publikum sowieso bereit ist Untertitel zu lesen, dann kann man sich diese Kosten eigentlich ersparen.

MT: Und wenn man sich dann die Marketingstrategien anschaut, gibt es da unterschiedliche Strategien für synchronisierte Filme und untertitelte Filme?
ME: Das geht mit einher. Wenn ein Film größer ist und im Mainstreambereich positioniert wird, dann ist es logisch, dass der synchronisiert ins Kino kommt.

MT: Das heißt, deine ganze Marketingstrategie ist auch anders aufgebaut?
ME: Ich würde nicht sagen, dass es von mir aus geht, weil wir ja da nur die Zweitentscheider sind. Die Entscheidung, ob Synchronisation gemacht wird, fällt für den gesamten deutschsprachigen Raum und das passiert üblicherweise in Deutschland, wo der Markt ja noch viel größer ist. Nicht nur insgesamt, sondern auch beim Anteil der synchronisierten Filme in den Kinos. Dieser Anteil ist verhältnismäßig viel größer als bei uns. Und sowieso viel größer als in der Schweiz. Die Schweiz ist ja ein Land, wo schon sehr lange das Kinopublikum es gewöhnt ist sich mit untertitelten Filmen auseinander zu setzen. Aus meiner Sicht – ich hab das aber nicht überprüft – ist dieses Segment in Österreich in den letzten 20 Jahren immer größer geworden. Aber es ist sehr oft so, dass Filme, die ein bisschen in diesem Randbereich sind, in Deutschland nur in der synchronisierten Fassung rauskommen und bei uns die synchronisierte und die untertitelten Versionen eingesetzt werden. Das passiert häufig (Zitat 61).

MT: So wie bei den Woody-Allen-Filmen, oder? Also diese Filme, die zwischen dem Arthouse- und Mainstreambereich liegen.
ME: Genau. Was aber aus meiner Sicht ein wenig kurzsichtig ist, weil selbst in Deutschland ist es ja so, dass für die DVDs sowieso untertitelte Fassungen gemacht werden. Momentan ist ja die Situation so, dass die Filme in Deutschland nur synchronisiert werden und wir für den Kinostart in Österreich die Untertitelung machen lassen. Es gibt also durchaus solche Fälle, wo die untertitelte Fassung nur in der Schweiz und in Österreich zum Einsatz kommt und in Deutschland gar nicht. Dort werden die synchronisierte Version und die Originalversion gezeigt.

MT: Wir haben das schon kurz angesprochen: Die Programmkinos sind ausschließlich jene Kinos, die OmU-Versionen zeigen...
ME: So stimmt das nicht ganz. Wenn man sich das anschaut, gibt es einige Multiplexe, die, seit diese digitalen Möglichkeiten bestehen, beide Versionen zeigen. Es gibt durchaus Kinos, die den Film ganz normal in der synchronisierten Version zeigen und eine Vorstellung am Tag auch in der OmU-Version machen.

MT: Da hat sich durch die Digitalisierung etwas verändert.
ME: Ja, weil das technisch inzwischen sehr einfach ist. Es ist mehr oder weniger nur ein Umschalten. Man hat ja auf der Festplatte alle Versionen drauf und somit hat man die Möglichkeit, beide Versionen zu zeigen. Das ist natürlich schwierig für die Programmkinos, weil das eine Konkurrenz eröffnet hat. In Wien ist es zumindest so, dass es zu Konkurrenz geworden ist. In den Provinzkinos ist das natürlich eine tolle Möglichkeit. Weil ein Kino, das am Land ist, hat jetzt auch die Möglichkeit beide Versionen zu zeigen. Was dann neue Sparten eröffnet: Man zeigt in, z.B., Wels in einem Kino die deutsche Version, dann kommt eine Französisch-Lehrerin und sagt, sie möchte eine Vorführung für ihre Schüler in der Originalfassung mit Untertiteln. Das Kino hat jetzt die Möglichkeit ohne Mehrkosten die Originalversion mit Untertiteln zu zeigen.

MT: Diese Entwicklung des digitalen Kinos hat also durchaus auch positive Aspekte, was zumindest die Sprachversion angeht.
ME: Genau.

MT: Wie sieht eigentlich die Kinolandschaft für die Originalfassung- und OmU-Kinos aus? Gibt's diese Kinos ausschließlich in Wien? Wie ist da in etwa die Marktaufteilung?
ME: Da müsste man sich das Zahlenmaterial anschauen, aber von den Umsätzen her bewegt sich der Anteil der Programmkinos im kleinen zweistelligen Bereich.

MT: Gibt es in den anderen Landeshauptstädten auch Programmkinos?

ME: Ja, schon. Zum Beispiel das Leokino in Innsbruck nimmt das sehr dogmatisch. Die würden nie eine synchronisierte Version zeigen, während das Programmkino in Linz, das Moviemento, das nicht so dogmatisch sieht und das individuell entscheidet. Die kennen eben ihr Publikum sehr gut und zeigen bei manchen Filmen durchaus auch die deutsche Version.

MT: Du hast auch kurz erwähnt, es ist dein persönlicher Eindruck, dass das Publikum in den letzten 20 Jahren immer mehr OmU-Fassungen akzeptiert.
ME: Genau. Die Akzeptanz ist größer, was sicherlich damit zusammenhängt, dass die Fremdsprachenbeherrschung zunimmt und eine gewisse Globalisierung auch in diesem Bereich stattfindet. Beim nachwachsenden Kinopublikum geht man davon aus, dass die alle ohnehin Englisch können. Davon geht man sowieso aus, aber auch dass viele Französisch können... Eigentlich sind es hauptsächlich diese beiden Sprachen, die es betrifft. Es gibt aber auch einen Markt für italienische Filme. Nur war die italienische Filmproduktion in den letzten 20 Jahren nicht sehr stark, aber gerade im letzten Jahr hat es zwei Titel gegeben, die sehr wichtig waren im Programmkinoeinsatz. Und ich würde behaupten, dass der Anteil bei den untertitelten Versionen bei den italienischen Filmen weit mehr als 50% ist. Man müsste sich z.B. die Zahlen von *Viva la libertà* anschauen, aber da würde ich behaupten, dass hier sogar 80% der Zuschauer den Film in Italienisch mit Untertiteln gesehen haben und nicht die synchronisierte Fassung.

MT: Da gab es auch eine Synchronfassung?
ME: Weiß ich jetzt gar nicht... Aber ich bin mir sicher, dass der Film in Deutschland synchronisiert ins Kino gekommen ist. Also für Österreich ist bestimmt nichts extra gemacht worden. Aber auf DVD kommt der Film garantiert auch auf Deutsch raus. Ich habe das aber nicht überprüft. Bei mir im Kino lief er natürlich in der OmU-Fassung.

MT: Noch ein paar allgemeine Fragen. Inwieweit glaubst du kann man den Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung in Verbindung bringen?
ME: Es ist schwer zu überprüfen, aber es hat bestimmt was damit zu tun. Es ist halt nur ein Baustein von vielen. Wie eine schlechte Synchronisation sicher auch dazu beiträgt, ob ein Film gut ankommt oder nicht. Aber ich glaube nicht, dass das Publikum aus dem Film rausgeht und sagt: Mir hat der Film nicht gefallen, weil die Untertitelung oder die Synchronisation schlecht war (Zitat 62).

MT: Aber der schlechte Beigeschmack bleibt.
ME: Es ist sicher ein Faktor, aber das wird sicher nicht so rational begründet. Aber ich bin überzeugt davon, dass es ein wichtiger Baustein ist.

MT: Sind deiner Meinung nach Untertitel ein Problem oder eine Lösung?
ME: Aus meiner Sicht eine sehr gute Lösung. Wie sonst... [lacht]

MT: Die Alternative wäre dann die Synchronisation.
ME: Ja... Manche sehen Untertitel als notwendiges Übel und manche sehen das als eine Erleichterung. Das ist eben die Sicht der Dinge. Wenn es einem wichtig ist, einen spanischen Film auf Spanisch zu sehen, weil ihm eben die Sprachmelodie wichtig ist und man das auch authentischer empfindet, dann ist es eine willkommene Erleichterung, dass der Film durch deutsche Untertitel verständlich gemacht wird. Aber andere sehen das vielleicht als notwendiges Übel, weil sie dann lesen müssen. Es hat auch sicher etwas mit dem Bildungszugang der Leute zu tun. Oder auch manchmal mit dem Alter. Es gibt ja ein sehr kinofreudiges älteres Publikum und möglicherweise wird es mit dem Alter schwieriger.

MT: Es hat ja auch mit den Gewohnheiten des Publikums zu tun. Und das ältere Publikum in Österreich ist noch weniger Untertitel gewohnt als vielleicht die jüngere Generation.
ME: Genau.

MT: Ist deiner Meinung nach Europas Mehrsprachigkeit ein Vorteil oder ein Nachteil für den europäischen Film?
ME: Ein großer Nachteil.

MT: Inwiefern?
ME: Das sieht man ja schon in der Filmproduktion. Wenn eine große europäische Koproduktion gemacht wird, und der Film soll europäisch besetzt werden, dann hat man schon das Problem der Sprachen. Und einen Film in einer Einheitssprache zu drehen bringt immer große Probleme. Denn das ist eine Vereinheitlichung, die durchaus störend sein kann. Abgesehen davon, dass es Mehrkosten gibt, weil ja schon Verständigungsprobleme am Set stattfinden.

MT: Wenn ich mich nicht irre, ist es oft bei derartigen Koproduktionen so, dass der Film nachsynchronisiert wird, weil die Schauspieler, die vielleicht aus Spanien, Deutschland und Dänemark stammen, beim Dreh jeweils in ihrer Muttersprache sprechen.
ME: Meines Wissens ist alles auf Englisch und da wird schon bei den Dialogen darauf geachtet, dass die Lippensynchronität berücksichtigt wird. Solche Sachen müssen dann einfach mitgedacht werden, z.B. bei einer Nahaufnahme, wo man genau die Lippenbewegungen sieht. Da wäre es z.B. interessant mit Völker Schlöndorff über *Diplomatie* zu reden. Bei dem Film sind die Darsteller Franzosen und Deutsche und der Film ist auf Französisch und Deutsch. Aber ein Darsteller ist Schwede. Ich gehe davon aus, dass er auf Englisch gedreht hat und dann synchronisiert wurde. Eben bei diesen großen europäischen Koproduktionen ist das bestimmt ein wichtiges Thema.

MT: Gibt es auch andere Bereiche, wo die Mehrsprachigkeit ein Nachteil ist? Oder gibt es Bereiche, wo das ein Vorteil ist?
ME: Wenn in einem Film ein Franzose und ein Däne laut Drehbuch Verständigungsprobleme haben, dann passt ja alles. Wenn aber der Däne einen Deutschen spielt, dann wird es zum Problem.

MT: Ich meine die Frage auch durchaus bezogen auf die jeweiligen Nationalkinos. Also in dem Sinne, dass Europas Mehrsprachigkeit ein Nachteil für den österreichischen Film ist oder für den dänischen Film.
ME: Das wurde ja schon in den Förderprogrammen der EU mitgedacht. Die Mehrkosten, die durch die Mehrsprachigkeit entstehen, werden mitgetragen. Das sehe ich schon durchaus als Problem, das natürlich zu bewältigen ist, aber die Sprachbarrieren gibt es selbst zwischen der Schweiz und Österreich, und Österreich und Deutschland. Das beginnt ja schon bei der Sprachfärbung. Und wenn man darüber nachdenkt, ist es ja lächerlich, einen österreichischen Film für Deutschland untertiteln zu müssen.

MT: Interessanterweise ist es ja meist aus dem Österreichischen ins Bundesdeutsche. Aber wenn deutsche Filme in einem Dialekt kommen, wird das kaum untertitelt.
ME: Weil das Sprachverständnis ein anderes ist.

MT: Ja, offenbar kommt das österreichische Publikum mit den deutschen Dialekten besser zurecht als umgekehrt.
ME: Das hat auch mit einer Gewöhnung zu tun. Wir sind das ja im deutschen Fernsehen gewöhnt und müssen uns, seit es Fernsehen gibt, damit auseinandersetzen. Um-

gekehrt aber nicht, weil die österreichische Filmproduktion viel zu klein ist, um da einen Gewöhnungseffekt beim deutschen Publikum zu bewirken.

MT: Ja, so habe ich es gar nicht betrachtet. Noch eine abschließende Frage. Du hast das Thema eingangs kurz angesprochen: Digitalisierung. Im Kinobereich ist das ja schon abgeschlossen. Diese Entwicklung hat auch in der Filmproduktion stattgefunden. Wie siehst du diese Entwicklung? Dich betrifft sie ja wahrscheinlich in Zusammenhang mit der Kinobranche. Und wohin geht diese Entwicklung in der Zukunft?
ME: Die Digitalisierung hat schon sehr viel verändert, auch bei der Filmproduktion. Ich bin da zwar keine Expertin, aber die Kosten haben sich da sicher verlagert. Früher war es extrem teuer und man musste darauf achten, in welchem Drehverhältnis man dreht. Man konnte nicht zu viel analoges Filmmaterial verbrauchen. Das ist jetzt kein Problem mehr, aber die Kosten verlagern sich in die Postproduktion, weil man viel mehr dreht und mehr Material hat. Also muss mehr Material gesichtet und geschnitten werden. Die Kosten sind einfach woanders.

MT: Das heißt, die Demokratisierung in dem Sinne, dass jetzt alle alles drehen können nicht, so stimmt, weil sich die Kosten im professionellen Bereich nur verlagern.
ME: Genau. Und wenn man auf einer billigen Digitalkamera dreht, hat man hinterher das Problem, dass die Qualität nicht ausreicht und dass dann mehr in die Technik investiert werden muss, damit die Qualität auf der Leinwand dann stimmt.

MT: Und was hat diese Entwicklung in der Kinobranche bewirkt?
ME: Hier gibt es für die Verleiher eine große finanzielle Erleichterung, weil wir nicht mehr die Hardware in Form von Filmkopien einkaufen müssen (Zitat 63). Aber für die Übergangsfrist gibt es ausgehandelte Vereinbarungen, dass Verleiher die sogenannte „virtual print fee“ an die Kinos bezahlen müssen, weil die Kinos die Investition für die Umrüstung leisten mussten. Das waren riesengroße Investitionen für die Kinos und bis das ausgeglichen ist, müssen die Verleiher diese Ausgleichszahlungen leisten. Zur Zeit ist die Verbilligung hauptsächlich im Vertrieb. Aber langfristig ist das auch für die Kinos eine große Erleichterung. Die Transportkosten haben sich extrem reduziert, weil es viel billiger ist eine Festplatte von A nach B zu verschicken als eine riesige Filmkopie. Auch die Materialkosten haben sich extrem reduziert.

MT: Das heißt also, im Bereich der Produktion gibt's nicht wirklich eine Kostenersparnis, aber in der Kinobranche durchaus schon?
ME: Auf langer Sicht auf jeden Fall.

MT: Und hast du vielleicht Prognosen, wie diese Entwicklung weitergehen könnte?
ME: Da die Abspielmöglichkeiten durch die Digitalisierung auch im privaten Bereich immer einfacher werden, bedeutet das langfristig für das Kino, dass es als professionelles Abspielhaus immer obsoleter wird. Insgesamt ist das also fürs Kino zwar eine technische Erleichterung, aber letztendlich schnürt man sich selber die Exklusivität des Abspielbereichs ab. Es wird für den Filmrezipienten immer einfacher, sich eine Projektion selber zu machen. Es gibt ja schon sehr viele Leute, die sich einen Beamer kaufen und sich die Filme zu Hause über Online-Dienste organisieren und anschauen. Und das in durchaus sehr guter Qualität.

MT: Das wäre ja im Prinzip nur die technische Möglichkeit. Was aber Kino auch ausmacht, ist das soziale Event. Filmanschauen als Event, als gemeinsames Erlebnis. Glaubst du, das wird auch verschwinden?
ME: So schnell wird es nicht ganz verschwinden. Das glaube ich nicht, weil das soziale Erlebnis und Kino als gemeinsame Beschäftigung sicher nicht so schnell verschwindet.

Aber es wird sich sehr stark reduzieren. Das sieht man auch daran, dass man im Moment die großen Geschäfte mit dem sogenannten Event-Kino machen kann, also 3D-Kino. Denn großes 3D-Erlebnis kann man zu Hause so nicht liefern, wie in einem 800-Platzkino, das mit einer riesigen Leinwand aufzuwarten hat. Aber für den Bereich, in dem mein Kino ist, hat man dann irgendwann einen Erklärungsnotstand, was man sozusagen als Zusatzerlebnis für die Kinobesucher anzubieten hat (Zitat 64). Wenn ich bei mir im Admiralkino einen kleinen europäischen Arthousefilm an die Leinwand projiziere und es kommt jemand, der einen tollen Beamer zu Hause hat und eine schöne Projektionswand, dann hab ich den Erklärungsnotstand, was hier das Zusatzerlebnis ist. Es ist halt so ein Retro-Gefühl, das hier zum tragen kommt.

MT: Eine Liebhaberei... Traurig. Das war's meinerseits. Vielen Dank.

Interview: Gabriele Flossmann

Tätigkeit/Funktion:	ehem. Kulturredakteurin (u.a. Filmressort) ORF
Termin & Ort:	01.07.2014, 14:30 Uhr, privat
Dauer:	39:15 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Für die weitere Verarbeitung wird das Gespräch aufgezeichnet, protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay für dich?
Gabriele Flossmann: Das ist okay.

MT: In deiner ehemaligen Berufspraxis hattest du ja sehr viel mit Filmen zu tun, z.B. als Kulturredakteurin und Zuständige für das Filmressort beim ORF. Hast du für deinen Beruf untertitelte Filme angeschaut? Und auch als Privatperson, siehst du dir viel untertitelte Filme an?
GF: Ich sehe sehr viele untertitelte Filme. Das ist auch der Grund, warum ich immer noch zu Festivals fahre. Denn alles, was Mainstream ist, sehe ich sowieso im Kino und um wirklich internationale Filme zu sehen, muss ich zu Festivals und da sind die Filme zu 80% untertitelt.

MT: Du arbeitest ja nach wie vor als Journalistin...
GF: Ich fahre ja zum Teil privat zu den Festivals und zum Teil helfe ich beim ORF und ARD immer noch mit Interviews aus und ich schreibe auch noch für eine Zeitung. Ich bin Großteils aus privatem Interesse, aber auch nebenbei ein bisschen beruflich unterwegs.

MT: Was sind allgemein deine Erfahrungen mit Untertitelungen?
GF: Dadurch, dass ich schon ein Fossil in diesem Beruf bin, kenne ich auch noch die Zeiten, als es kaum Untertitel gab, sondern als man noch mit Knopf im Ohr eine live Simultanübersetzung der ganzen Filme mitgekriegt hat. Da ist es mir sogar einmal passiert, dass bei einem polnischen Film die Übersetzerin eingeschlafen ist, weil der Film so fad war. Und da gab es noch die monotonen Stimmen oder der Darstellungstrieb der Übersetzer... Es gab ja früher bei den Filmfestivals z.B. in Berlin nur deutsche, in Cannes nur französische und in Venedig nur italienische Untertitel und jetzt gibt es überall als Zweitsprache zumindest englische Untertitel dazu. Seit es die Untertitelung gibt, auch die mehrsprachigen, hat das die Situation schon sehr verbessert.

MT: Was bedeutet für dich Qualität in Zusammenhang mit Untertiteln?

GF: Bei der Qualität ist meine Meinung lange hin- und hergeschwankt. Bei Sprachen, die man wirklich gut oder auch ein bisschen kann, merkt man natürlich, wenn etwas nicht wörtlich übersetzt ist. Da dachte ich immer, das ist falsch, das stimmt nicht, bis ich mitgekriegt habe, dass eine sinngemäße und geraffte Übersetzung viel besser ist, weil man dann auch Zeit hat aufs Bild zu schauen. Wenn man bei dialoglastigen Filmen nur lesen muss und alles wörtlich übersetzt ist, dann bringt das auch nichts. Ich glaube auch, dass eine gekürzte Übersetzung zu machen eine sehr schwierige Sache ist. Es gibt ja Wortwiederholungen, die Pointen sind. Die müssen beibehalten werden. Wenn aber einer sagt: „Ja, ich glaube schon, aber ich denke...“, dann braucht man nicht die ganze Wurst zu übersetzen, sondern sollte den Sinn wiedergeben, also eine verhaltene Zustimmung.

MT: Das ist sozusagen deine Vorstellung von Qualität auf der inhaltlichen Ebene. Gibt es sonstige Merkmale, die die Qualität beeinflussen?
GF: Die technische Umsetzung ist ein zweischneidiges Schwert. In Cannes zum Beispiel sind die französischen Untertitel im Film eingeblendet und die englischen Untertitel werden mit Laser außerhalb der Bildfläche projiziert. Ich war immer der Meinung, dass alles, was die Bildfläche nicht beeinträchtigt, mir lieber ist. Anderseits schaut man dann bei dialoglastigen Filmen nur mehr runter und hat kaum Zeit aufs Bild zu schauen. Mir fällt da zum Beispiel ein türkischer Film ein, der auch in Cannes einen Preis gewonnen hat, der eben so dialoglastig war, dass ich den Film eigentlich gelesen habe. Ich hab ein Drehbuch gelesen, in der Übersetzung.

MT: Das hört man ja oft als Kritikpunkt über Untertitelungen, vor allem im deutschsprachigen Raum: Man möchte den Film nicht lesen, sondern sehen und daher sind Untertitel keine gute Lösung.
GF: Ja, das stimmt. Aber ich bevorzuge zu 90 Prozent untertitelte Filme. Bei einem türkischen Film bin ich in der Sprachmelodie ohnehin nicht so zu Hause, so dass ich vom Originalton so wesentlich mehr hätte. Aber in den meisten Fällen möchte man schon die Akustik mitkriegen.

MT: Gibt es für dich das Berufsbild des Untertitlers/der Untertitlerin? Und wenn ja, wie sieht es für dich aus?
GF: Für mich hat es dieses Berufsbild schon immer gegeben. Es war mir schon immer klar, dass hinter jeder Übersetzung, hinter jedem Untertitel ein Mensch steht, der manchmal mit großer Begabung, manchmal mit weniger großer Begabung den Text vermittelt. Es hängt schon sehr viel von der Qualität der Untertitler ab. Man merkt bei einigen, dass sie schleißig arbeiten, und bei anderen, dass der Geist der Worte und die Atmosphäre des Films ganz brillant erhalten bleiben.

MT: Was sind deiner Meinung nach die Qualifikationen, die so eine Person haben müsste?
GF: Die Person sollte die Sprache wirklich gut können und dann auch über die Kultur des Herkunftslandes soweit Bescheid wissen, dass in die Übersetzung auch das Atmosphärische einfließt, z.B. ob jemand einen Witz macht, oder ob jemand zynisch ist. Man hört ja, dass jemand laut spricht. Da kann aber Zynismus und alles Mögliche drinnen sein. Das würde ich gerne lesen. Ich weiß, dass das schwer ist und weiß auch nicht, wie man das machen kann. Aber ich merke bei einigen Filmen, dass das vorhanden ist. Und zwar bei den seltsamsten Filmen, von Thailand oder Philippinen ist plötzlich der Witz da, und dann bei anderen Filmen merkt man, das ist tot, die Untertitel leben nicht.

MT: Jetzt eine Frage zu deiner Praxis als Filmjournalistin. Ist bei Filmbesprechungen das Thema der Filmübersetzung bzw. Untertitelung relevant? Ist das Thema präsent?

GF: Es ist manchmal präsent. Es sind ja Filmjournalisten aus allen Ländern der Welt bei einem Filmfestival. Sie gehen aus dem Kino und jeder hat eigentlich einen anderen Film gesehen. Die Leute, die den Film verstanden haben, weil sie der Sprache mächtig sind, haben oft einen ganz anderen Eindruck als welche, die nur die Untertitel gelesen haben. Und da stellen wir uns schon die Frage, ob es an der Untertitelung lag, dass wir verschiedenes nicht verstanden haben. Oder ist es ein kultureller Auffassungsunterschied, so dass, auch wenn die Untertitel brillant gewesen wären, man es sowieso nicht verstehen würde. Das ist schon bei der Festivalberichterstattung immer wieder ein Thema, wie der Film rüberkommt und wie er bei Leuten rüberkommt, die auf die Untertitelung angewiesen sind (Zitat 65).

MT: Fließt das dann auch in die tatsächliche Filmbesprechung ein?
GF: Das eher nicht. Während bei Synchronisierungen man eher sagt, etwas sei schlecht synchronisiert, tut man das bei Untertitelungen nicht. Vielleicht hängt das damit zusammen, dass ein Filmjournalist dann zugeben müsste, dass er den Film ohne Untertitel gar nicht verstanden hätte.

MT: Aber niemand erwartet ja von einem Journalisten/einer Journalistin, dass er oder sie alle Sprachen der Welt beherrscht. Vor allem, wenn sie aus einem Festival berichten.
GF: Es ist aber so, dass wenn ich z.B. in Cannes einen japanischen Film sehe, französische und englische Untertitel lese. Dann kommt es natürlich sehr darauf an, wie schnell man den Sinn erfasst und in welcher Sprache man schneller ist. Ich müsste mich im Französischen durchbuchstabieren und im Englischen kann ich den Sinn auf einen Blick erfassen. Ich habe zum Beispiel eine Freundin, die für *Die Zeit* schreibt und wesentlich besser Französisch kann als Englisch. Wir haben dann über manche Szenen und manche Pointen andere Auffassungen, weil sie die französische Untertitelung gelesen hat und ich die englische. Man müsste dann in der Kritik sagen: „Meine Freundin von *Die Zeit* findet die Stelle witzig, ich aber nicht, weil sie französische Untertitel gelesen hat und ich englische." Dann wird's eben kompliziert.

MT: Verstehe... Im Prinzip hast du meine nächste Frage schon vorweggenommen, und zwar inwieweit das Thema Untertitelung allgemein in deiner beruflichen Praxis relevant ist.
GF: Es ist total präsent und relevant. Was mir auch noch auffällt ist, dass bei den Festivals Kollegen aus dem nordeuropäischen Raum, wie Skandinavien, die schon immer Untertitel hatten, alle ein brillantes Fremdsprachenverständnis haben. Sie sind eben an fremdsprachige Filme gewöhnt und haben den Klang von klein auf im Ohr. Da ist so viel Sensibilität für Sprachen hängengeblieben, die im deutschsprachigen Raum eigentlich durch die Synchronisationen niedergebügelt wurde. Eine gute Untertitelung, wo ich pointiert und kurzgefasst den Sinn erfassen und gleichzeitig zuhören kann, ist lebensentscheidend für die sprachliche Entwicklung. Die lieben Kollegen aus Schweden, Dänemark, Holland...

MT: Ja, die sind da wirklich privilegiert.
GF: Ja, die haben immer nur Untertitel.

MT: Inwieweit, glaubst du, ist der Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung in Zusammenhang zu bringen? Kann man das überhaupt machen?
GF: Ja, kann man schon machen. Ich spreche jetzt in erster Linie von Festivals, weil bei uns ja Untertitelung wenig üblich ist. Das sind meist englische Filme und da gehen fast nur Leute ins Kino, die eh Englisch können. Mir fällt aber auch zum Beispiel bei Woody Allen Filmen auf, dass dieser ganz spezifische Humor bei den Untertiteln

manchmal gar nicht rürberkommt. Die Kollegen sitzen mit toten Mienen da und lachen kein einziges Mal, weil sich der Witz eben in den Untertiteln nicht abspielt. Oder weil er tot übersetzt wird, was in Italien längerer Zeit der Fall war. Da gab es in den 80er und 90er Jahren einen Untertitler, der Woody-Allen-Filme übersetzt hat und dachte, er muss die Witze von Woody Allen in italienische Witze umwandeln. Das war aber ein Desaster. Das war zu viel des Guten. Ich bin überzeugt, dass es da einen Zusammenhang gibt.

MT: Schlägt sich das dann auch bei einem breiteren Publikum nieder?
GF: Ich denke schon, dass das bei einem normalen Publikum auch der Fall ist, was ihnen aber aus Mangel an dieser Routine in der Berufspraxis nicht bewusst ist.

MT: Meinst du, dass ihnen nicht bewusst ist, warum ihnen der Film nicht gefallen hat?
GF: Ja, dass sie es nicht mit den Untertiteln in Zusammenhang bringen, sondern einfach denken, da stimmt was nicht oder das spricht mich nicht an.

MT: Sind deiner Meinung nach Untertitel ein Problem oder eine Lösung?
GF: Eine Lösung. Bei so vielen Sprachen und Kulturen klingt das jetzt zwar blöd, aber man müsste da eine einheitliche Kultur entwickeln. Da entsteht ja so ein Wildwuchs... Wenn billige Kräfte auf Filme losgelassen werden, dann tut man dem Film damit nichts Gutes. Man müsste schauen, dass es ein entsprechend bezahlter Beruf ist und Förderungen dafür einführen. Das hat auch mit Sprachverständnis und Spracherlernung zu tun. Je mehr es untertitelte Filme gibt und je besser sie untertitelt sind, desto mehr weckt man Sensibilität für andere Sprachen. Es müsste aber auch eine kulturelle Wertschätzung dafür da sein. Und wahrscheinlich auch eine finanzielle Wertschätzung (Zitat 66).

MT: Du hast eine „einheitlichere Kultur" in Zusammenhang mit Untertitelungen erwähnt. Was meinst du konkret damit?
GF: Bei der Berlinale wird der Großteil der Filme in einem großen Muscialtheater gespielt, wo die Sitzreihen nicht so steil sind. D.h. bei den ganz unten liegenden Laseruntertiteln, die in Englisch sind, hängen die Girlanden von Köpfen drinnen. Das ist auch interessant, wo man dann auch immer Rückschlüsse auf die Qualität der jeweiligen Untertitelung zieht. Wenn die Leute unruhig werden, weil sie jemanden großen vor sich haben und die unterste Zeile nicht sehen, dann kriegt das ein Großteil mit und geht davon aus, dass die Laseruntertitel von der Qualität her die besten sind. Wenn die eh nicht so gut sind, dann liest man automatisch die Untertitel, die im Bild sind, und da stören die Girlandenköpfe nicht mehr. Die Unruhe kehrt immer dann ein, wenn die untersten Untertitel die knappsten und besten sind.

MT: Das heißt, es sollte in Bezug auf die Darstellung, Projektion und Textlänge etc. eine Vereinheitlichung stattfinden?
GF: Ja. Auch bei der Farbe. Man hat ja oft so extrem helle Filme, wo dann im Film weiße Untertitel sind. Dann wollen alle auf die unteren Laseruntertitel schauen, weil die besser sichtbar sind, und werden unruhig, wenn sie jemanden mit einer hohen Frisur vor sich haben.

MT: Ja, es ist dann interessant, wie sich das auch auf andere überträgt. Dann werden alle rundherum auch unruhig...
GF: Ja, genau. Das ist eben Massenverhalten.

MT: Wir sprachen ja von Sprachen: Ist Europas Mehrsprachigkeit deiner Meinung nach ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?

GF: Es ist wahrscheinlich ein Nachteil. Weil es nie kultiviert wurde, dass man untertitelte Filme sieht. Es ist nie eine Offensive gemacht worden, wo man in den Politikerköpfen und in den Elternköpfen das Bewusstsein verankert, dass je mehr Jugendliche andere Sprachen hören und gleichzeitig die jeweilige Übersetzung lesen können, das auch ein europäischer Bildungsaspekt ist. So passiert das kaum. Die fremdsprachigen Kinos spielen alle nur englischsprachige Filme. Aber mittlerweile spricht ja fast jeder Jugendliche leidlich gut englisch. Und andere Sprachen kommen so gut wie nie vor (Zitat 67).

MT: Aber inwiefern ist diese Mehrsprachigkeit ein Nachtteil für den europäischen Film?
GF: Weil damit automatisch der Markt klein ist und meist lokal auf das jeweilige Land bezogen, in dem der Film entsteht. Bei den großen Filmen, wie die Fellinis, die Pasolinis und Truffauts, herrschte der Konsens, dass es sich hier um Kulturgut handelt, auch wenn die Filme in andere Sprachen übersetzt wurden. Und dass diejenigen, die diese Filme im Original oder in der untertitelten Fassung sehen, einen gesteigerten Kulturgenuss haben. Dieses Gefühl ist verloren gegangen, also meinem Empfinden nach. Es gibt vielleicht heute noch die Fellinis und Pasolinis, aber meist fehlt das Geld dazu. Nanni Moretti wird nie mit einem Film fertig, weil ihm mittendrin das Geld ausgeht, das eh schon wenige Geld. Dann bringt er das halbfertige Produkt ins Kino.

MT: Heißt das, dadurch, dass Englisch so verbreitet ist, englischsprachige Filme einen Startvorteil haben?
GF: Ja. In Wien spielen zum Beispiel das Haydn Kino, das Burgkino etc. großteils englischsprachige Filme.

MT: Und davon ist das Meiste aus den USA.
GF: Genau.

MT: Abschließend noch eine letzte Frage zum Thema Digitalisierung, die in der Filmbranche einiges bewegt hat. Wie siehst du diese Entwicklung?
GF: Ein Aspekt, der immer wieder erwähnt wurde, dass die Digitalisierung es für Anfänger und für Low-budget-Projekte leichter machen würde, stimmt mal überhaupt nicht. Das hat sich nicht bewahrheitet. Da hieß es, jeder kann mit einer kleinen Digitalkamera einen Film machen, aber ins Kino kommt der Film ja trotzdem nicht. Und die Amerikaner haben gezeigt, was man mit Digitalisierung an unglaublichen Special Effects rausholen kann, bis hin zu 3D. Und da kann auch niemand wirklich mithalten. Da gibt es zum Beispiel eine Firma, Reliance, die 3D-Berechnungen macht und alte Filme restauriert usw. und die lässt ihr Computerprogramm in Indien erstellen. Da hat mir jemand gesagt, dass ein Film auf Dauer nur gerettet werden kann, wenn man eine Negativkopie davon auf Film erstellt. Es gibt nämlich keinen digitalen Datenträger, der mit Sicherheit mehr als 15 Jahre überlebt. Und weil es ja wieder ein teuerer Prozess ist, alles auf Film überspielen zu lassen – was die Amerikaner zum Beispiel tun –, ist die Frage, ob das auch in Europa stattfindet.

MT: Das heißt der Film als kulturelles Erbe ist gefährdet.
GF: Ja. Die sagten mir nämlich, dass man einen digitalen Film nicht restaurieren kann. Aber den Film auf einer Negativkopie schon, auch wenn da nur ein paar Streifen drauf sind. Da kann der Computer ausrechnen, was da drauf war und dann kann man das Bild nachstellen und die Farben bestimmen usw. Man kann aber nicht ein sich auflösendes digitales Datenwerk restaurieren. Das ist weg. Ein kaputter Film lässt sich ergänzen.

MT: So gesehen, ist die Digitalisierung gar nicht der große Schritt nach vorn, sondern einfach nur etwas Neues.
GF: Ja, etwas Neues, das sehr viel kann. Der Mann von Reliance sagte mir zum Beispiel auch, dass man allen, die private Filmaufnahmen von ihren Babys und so machen, empfehlen sollte, diese Filme entweder ständig auf neue Datenträger zu überspielen oder sie auf ein Super8 oder Super16 zu überspielen. Aber das gibt's ja mittlerweile gar nicht mehr. Es ist in den Köpfen nicht drinnen, dass das Digitale ein endliches Produkt ist.

MT: Ja, es scheint ja, als ob alle im Moment von diesem Hype so ergriffen sind und damit beschäftigt, die neuen Möglichkeiten auszuschöpfen, dass nur wenige daran denken, wie es weitergeht und was in 50 Jahren sein wird.
GF: Vor zwei Jahren gab es einen Dokumentarfilm über den Ceausescu, der aus dem Selbstdarstellungsmaterial die Prinzipien des Faschismus dokumentiert hat, also anhand von Aufstieg, Fall und Hinrichtung von Ceausescu. Das Interessante dabei war, je älter das Filmmaterial war, desto brillanter war die Qualität, weil das alles noch auf Film war. Dann kam U-matic, das war fast nicht mehr zu erkennen und dann ganz zum Schluss waren ein paar Aufnahmen auf Beta, die noch irgendwie klare Konturen hatten. Aber da hat man den Qualitätsverfall der Archivmaterialien gesehen. Die hätten alles auf Film überspielen müssen, haben es aber nicht getan, weil es teuer ist. Das war eben auch ein interessanter Dokumentarfilm, nicht nur über den Faschismus, sondern auch darüber, was mit Filmmaterial passiert.

MT: Ja, die Haltbarkeit des Mediums ist auch so eine spannende Sache. In welche Richtung, glaubst du, wird sich das weiterentwickeln?
GF: Der digitale Hype wird sicher noch weiter gehen. Was das Kino angeht, habe ich viele Gespräche mit Produzenten, Regisseuren und Journalistenkollegen geführt. Der Trend muss weggehen von den Multiplex-Kinos zu stadtnahen, schönen Kinos. Man sollte auch überlegen, ob man nicht eine europäische Subvention dafür einrichtet – eine internationale wäre sogar noch besser. Die Leute wollen ausgehen. Wenn es zu Hause schöner ist und die Fernsehapparate eh schon so groß sind, warum soll man dann in ein Programmkino gehen mit einer kleinen Leinwand. Auf der anderen Seite ist das Massenerlebnis oder das gemeinsame Erleben für mich einfach ein Garant für den Erhalt von Kultur und Qualität. Ich möchte etwas mit anderen teilen und erleben. Warum hat sich wohl die Pornofilmbranche auf das Heimkino verlegt? Weil man das allein macht, während man früher ins Erotikkino hat gehen müssen. Also, überall dort, wo man gemeinsam was erlebt, das ist was und das Ambiente muss auch schön sein.

MT: Also Kino als Erlebnis.
GF: In Los Angeles und auch in Berlin haben sie ein paar ganz schöne Kinos. In Wien gibt es mit dem Gartenbaukino und Metro Kino auch ein paar schöne, städtische Kinos. Die bekommen ja von der Stadt Wien auch eine Förderung.

MT: Aber es sind auch ein paar sehr schöne Kinos in Wien eingegangen.
GF: Ja. Ich hab mir mal überlegt, was kann der Österreicher im Europaparlament schon ausrichten? Ein bisschen vielleicht im Bereich der Kultur. Wenn es eine europäische Kinokette gäbe, die z.B. Filmaustausch macht, die untertitelte Filme bringt, die einfach das mehrsprachige Europabewusstsein fördert. Der Anfang wäre ein harter Weg, aber ich denke schon, dass das Projekt mit der Zeit erfolgreich sein könnte.

MT: Das wäre ein schönes Projekt für die Europäische Union.
GF: Aber es müsste jemand dort sein, der dafür kämpft...

MT: Es fehlt die Lobby. Bei allem, was man in der EU durchsetzen möchte, muss eine Lobby dahinter sein.
GF: Allerdings. Es muss zum Beispiel so sein, dass Kinos europaweit dafür subventioniert werden, dass sie europäische Filme in den Originalsprachen mit Untertiteln bringen. Ich glaube schon, dass das mit der Zeit ein erfolgreiches Projekt werden könnte. In Wien sind alle Theater und Opernhäuser immer voll und dieses Publikum ist bereit, unter dem Motto „Das ist Kultur" und „Ich gehe aus" sich zum Teil wirklich fade, zeitgenössische Stücke anzuschauen, während es stattdessen spannenderes, zeitgenössisches Kino haben könnte. Aber das Theaterpublikum geht nicht ins Kino. Warum nicht? Weil die Multiplexe den Kulturaspekt für viele zerstört haben. Darum denke ich, dass man da eine Initiative starten sollte.

MT: Wunderbare Abschlussworte. Das war's meinerseits. Herzlichen Dank.

Interview: Dominik Kamalzadeh

Tätigkeit/Funktion:	Filmkritiker der Tageszeitung *Der Standard*
Termin & Ort:	23.06.2014, 17 Uhr, Café Sperl
Dauer:	39:31 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: *Das Gespräch wird für die weitere Verarbeitung aufgezeichnet, protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay für dich?*
Dominik Kamalzadeh: Ja.

MT: Zu Beginn ganz allgemein: Siehst du oft Filme mit Untertitelung?
DK: Ja.

MT: Berufsbedingt siehst du wahrscheinlich viele Filme.
DK: Berufsbedingt, weil wir als Kritiker alle Filme im Original versuchen anzuschauen. Und in dem Moment, wo ich die Sprache nicht spreche, brauch ich Untertitel und insofern kommt das relativ häufig vor. Die amerikanischen sieht man natürlich in der Regel ohne Untertitel, aber alles andere wird eigentlich mit Untertitel gezeigt, und ich schau privat, wenn ich DVD schau, oder wenn ich was runterlade, versuch ich das natürlich auch immer im Original zu schauen. Ich schau fast überhaupt nichts synchronisiert.

MT: *Was sind deine Erfahrungen mit Untertitelungen?*
DK: Na ja, es ist ein, wie soll man sagen, ein Übel, mit dem man leben muss, damit man die Filme sehen kann. Sie sind natürlich eine Notwendigkeit ganz einfach. Sie sind dann störender, wenn der Film sehr redelastig ist, also sehr „talkative" ist, und ständig irgendwie Dialoge passieren, dann kommt man quasi nicht mehr so oft zum Verweilen, irgendwie auch auf das Bild zu achten, und ist sozusagen ein bisschen fixiert auf die Untertitel.

MT: *Und was bedeutet für dich im Zusammenhang mit Untertiteln Qualität?*
DK: Was sind gute Untertitel? Was sind schlechte Untertitel?

MT: *Genau. Was sind da die Merkmale für dich?*
DK: Also, wenn man das überprüfen kann... Es ist ja oft so der Fall, dass man so ein bisschen die Sprache spricht. Französisch kann ich ganz ok, aber diese Filme schau ich dann doch, wenn viel geredet wird, lieber mit Untertiteln. Da kann man natürlich dann schauen, wie nahe kommen die Untertitel quasi dem, was tatsächlich gesprochen

wird. Das ist nicht immer notwendigerweise eins zu eins, und es gibt Verkürzungen, Verknappungen, Zusammenfassungen. Ich finde sie gut, wenn sie nicht ablenken durch Fehlerhaftigkeit oder so. Es gibt natürlich welche, wo ganz viele Grammatikfehler drinnen sind. Das ist natürlich dann auch irgendwie störend. Wenn sie eine Sprachnuance versuchen wiederzugeben, die sozusagen zu interpretativ ist, das stört mich in der Regel auch eher, als dass es mich irgendwie freut. Es gab jetzt mal so einen skurrilen Fall auf der Berlinale von einem japanischen Wettbewerbsfilm, da sprachen die irgendeinen japanischen Dialekt, also aus dem Ort, aus dem die Konkubine kommt, die dann in die große Stadt kommt. Irgendein Dialekt, den offenbar selbst Japaner nicht wirklich gut verstehen. Der wurde dann in Bayrisch untertitelt. Und das war schon wieder geradezu experimentell. Normalerweise schätze ich etwas Nüchternes, wenn sie das bleiben, was sie sind: Untertitel, die einem das Verständnis des Films irgendwie erleichtern. Das ist so das, was ich davon erwarte, was gute Titel machen. Also schlecht sind sie immer dann, wenn sie sich sozusagen zu selbstständig machen oder wenn sie einfach fehlerhaft sind.

MT: *Gibt es für dich so etwas wie ein Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, was wäre das dann, dieses Berufsbild?*
DK: Ich hab eigentlich noch nie gedacht, dass das ein Berufsbild ist. [lacht] Ich dachte immer, das sind einfach Übersetzer, die halt auch Untertitel machen. Also dass es jemanden gibt, der sich nur auf Untertitel spezialisiert hat, irgendwie kam ich noch nie auf die Idee. Ich kenn auch Leute, die Untertitel übersetzen für Titra oder so, die sind zum Teil auch Filmkritiker. Also ein Kollege von mir macht das auch, insofern, ja, ist das für mich jetzt neu (Zitat 68). Wie war die Frage noch mal? Was ich mir darunter vorstelle?

MT: *Genau.*
DK: Ich mein, es ist ja jetzt irgendwie auch leichter geworden Untertitel zu machen, dadurch dass das Medium selbst sich verwandelt hat. Mit digitalen Medien ist es ja quasi ein Leichtes Untertitel zu fabrizieren. Das ist natürlich auch gut. Weil dadurch auch Filme sozusagen mehrsprachiger werden, als sie davor waren, wo man immer nur auf die Fassung angewiesen war. Ich kenn das auch aus dem Netz, dass man halt nach Untertiteln sucht, die einen Film, der jetzt nur in Englisch, Französisch oder so „available“ ist, oder nicht in Englisch, und man sucht halt irgendwie zusätzlich nach den englischen Untertiteln. Das machen die Leute irgendwie selber... Aber das sind dann auch, glaub ich, eher Leute, die das nicht von Berufswegen machen, sondern die halt ziemlich filmaffin sind und irgendwie anderen Leuten eine Freude machen wollen. Ich weiß nicht, ja, ich mein, es wäre schön, wenn das ein Beruf ist, von dem man leben kann. Ich weiß nicht, wie das ist, also stell ich mir das eher als wirklich sehr kleine Ökonomie vor.

MT: Wie ist das eigentlich bei den Filmbesprechungen, Filmkritiken? Filme, die in Österreich gezeigt werden, sind ja größtenteils entweder synchronisiert oder in der OmU-Fassung, es sei denn, sie sind originalsprachig englisch. Ist die Übersetzung überhaupt Thema bei Filmkritiken und Besprechungen?
DK: Also zunächst mal sind die Hauptanzahl natürlich englischsprachige Filme. Gar nicht so sehr synchronisierte, für das, was ein Filmkritiker sieht, weil die Sorte Filmkritiker, die synchronisierte Filme schaut, zum Glück immer kleiner wird.

MT: Das heißt, ihr schaut die Filme auf jeden Fall in der Originalfassung?
DK: Bei den Majors, also bei den großen Filmen, gibt es meistens zwei, wo die erste englisch ist und die zweite ist synchronisiert. Wir versuchen alle Filme im Original zu sehen. Also ich gehe davon aus, dass meine Mitarbeiter selber auch die Filme im Ori-

ginal sehen, weil das einfach unserem Verständnis des Originals entspricht. Also Ton als Dialog im weitesten Sinne, als wesentlicher Anteil eines Films. Und dann ist das sozusagen auch adäquat zu berücksichtigen, und nur dann lässt sich eigentlich ein Urteil machen, wie der Schauspieler ist, wie das Drehbuch ist etc. Es gibt diese Synchronfassungen, zum Großteil ganz furchtbar, auch wenn sie bemüht sind, aber sie fälschen einfach, das was der Film davor war. Das ist mal das eine. Dann kommen wahrscheinlich als zweiter Teil deutschsprachige bzw. untertitelte Filme. Und in den Rezensionen selber kommt eigentlich der Untertitel nicht vor, ehrlich gesagt, weil wenn man darauf rekurriert, dann rekurriert man eher auf die Originalsprache, als dass man jetzt die Untertitel… Es sei denn, es wird auf irgendeine Weise auffällig oder so, weil es irgendwie… Man ist überfordert mit dem Lesen und kann das mal so als Nebenbemerkung machen, dass es halt ein Film ist, der generell, was ich jetzt auch selten mal gemacht habe, es einem erschwert ihn zu sehen. Es gibt dazu Ausnahmefälle wie der Godard, z.B. der letzte, *Film Socialisme*, der keine Untertitel im klassischen Sinne hatte, sondern auf so eine Navajo-Indianersprache zurückgekommen ist und dann quasi immer so Wortbrocken als Untertitel verwendet hat. Also es ist ganz viel typisches Godardsches Babylon der Stimmen und Sprachen und dann stand unten nur „Geburt", „Utopie", „das Meer", keine Ahnung... Also zusätzlich dazu, dass sich einzelne Bestandteile gewissermaßen verselbstständigen, haben sich noch die Untertitel verselbstständigt, und das war wahrscheinlich auch…

MT: Das war auch Teil des Originals? Das hat Godard so konzipiert?
DK: Ja. Das hat er so veranlasst. Es gab den Film auch ohne Untertitel, aber als Untertitel gab's auch nur die. Es gab keine anderen Untertitel, zumindest nicht solange, bis er tatsächlich im Kino lief. Das war bei der Uraufführung in Cannes. Für die Kinofassung haben sie ihn dann schon untertitelt. Das war natürlich, glaub ich, der Film, wo die meisten Kritiker je über Untertitel geschrieben haben, weil – das würde wieder mein erstes Statement einholen – für einen Kritiker sind natürlich Untertitel dann am besten, wenn sie einfach als Werkzeug dienen und eben unauffällig bleiben. Deswegen sind sie in den Kritiken im Grunde genommen nicht vorhanden, weil sie sozusagen das Verständnis ganz einfach erleichtern, und wenn sie das machen, sind sie zugleich quasi unsichtbar, wenn man so will (Zitat 69).

MT: *Ich geh davon aus, dass sehr viele Leute, die die Filmkritiken lesen, die auf Basis der Originalfassung geschrieben sind, dann in die synchronisierte Fassung gehen und mitunter gibt es da schon einen Riesenunterschied zur Originalfassung…*
DK: Aber das bestätigt das ja nur, oder? Dass die Leute das nicht wissen…

MT: Dass die Leute dann sagen, was hat der Kritiker bloß wieder geschrieben. Das wird halt, glaub ich, viel zu selten vom Publikum reflektiert. Dass durch die Synchronisation schon sehr viel…
DK: Ich glaube, beim Standard gehen die Leute schon davon aus… Also nicht alle, man sieht auch bei Postings mitunter, dass die dann irgendwie in einer Nuance annehmen, man hätte das nicht im Original gesehen oder umgekehrt, keine Ahnung, da fällt mir jetzt kein Beispiel ein, aber andererseits ist das halt auch so ein Tummelplatz für Trolle. Jemand, der jetzt eine Filmkritik liest, weil er irgendwie vielleicht sogar den Kritiker ein bisschen kennt oder weil er die Zeitung schätzt oder so, dann geht er schon davon aus, dass man das im Original sieht, zumal man ja schon immer wieder mal auf die Sprache verweist. Die Untertitel werden jetzt nicht irgendwie transparent gemacht, aber die Sprache wird da schon immer wieder mal… Sei es, dass man mal was zitiert oder so… Gut, dann zitiert man wahrscheinlich auch eher das Englische, als dass wenn man was auf Französisch würde. Aber ich hab jetzt zum Beispiel den Fall gehabt bei *Locke*, mit Tom Hardy. Ein Mann fährt im Auto und telefoniert – sehr reduktionisti-

sches Setting –, und wenn man dann schreibt, wie die Stimme von Tom Hardy ist und wie sich die anfühlt, dann schreib ich zwar jetzt nicht, ich habe sie im Original gesehen, aber, ich mein, da geh ich davon aus, dass da jemand nicht über die Synchronstimme schreibt.

MT: Glaubst du, dass es einen Zusammenhang gibt oder geben kann zwischen Erfolg und Misserfolg eines Filmes und der Qualität der Übersetzung – sei es jetzt Synchronisation oder Untertitelung?
DK: Du meinst die Übersetzung im Sinne der Synchronisation?

MT: Oder die Untertitelung. Also welche Form das auch dann ist.
DK: Na ja, abgesehen von dieser ganz fundamentalen Unterscheidung, dass [der Film] überhaupt erst einmal von vielen Leuten gesehen werden kann, wenn er Untertitel hat, weil sich die Leute das Original nicht anschauen würden, wenn es auf Japanisch ist oder Farsi oder so, aber darüber brauchen wir ja nicht reden. Ansonsten würde ich sagen, gibt es so Sonderfälle, ich mein, das kenn ich mehr aus dem Fernsehen, aus der Zeit von Wenzel Lüdecke, dass die halt offenbar so eingekifft waren beim Synchronsprechen und auch schon beim Übersetzen, dass sie die Filme bzw. die Serien komplett umgeschrieben haben, so wie *Die Zwei* mit Tony Curtis und Roger Moore, wo die quasi in Versen sprechen. „Ich glaub, ich steh im Wald und jemand pinkelt an mein Beinkleid." Solche Sätze, die sie natürlich nicht im Original gesprochen haben, und was dann im Deutschen viel lustiger ist und deswegen auch so eine Kultanhängerschaft bekommen hat, die die Serie offenbar... Das sagt man, ich hab sie nie im Original gesehen. Im Original ist sie relativ langweilig. Es geht halt nur um einen Kriminalfall, den man auflösen muss, und die zwei sind halt so und so charakterisiert. Das wäre so ein Unterschied. Oder Monty Python, die mal bewusst eine Folge auf Deutsch gemacht haben. Ich glaub, dass der Erfolg, oder auch Misserfolg, halt dann unmessbar aber wahrscheinlich vorhanden ist, wenn der Film im Original z.B. eine Form von Komik hat, die sich sehr schwer transportieren lässt. Wenn es wirklich um Nuancen geht, die praktisch nicht übersetzbar oder zumindest auch in der Synchronisierung nicht wirklich mehr vorhanden sind. Dass dadurch vielleicht ein bestimmter Publikumseffekt ausbleibt, weil die den dann einfach nicht komisch finden. Das, denk ich, wird immer wieder vorkommen, ist aber sozusagen schwer nachprüfbar, weil man da schwer messen kann, okay, man nimmt jetzt irgendein Beispiel eines Filmes, der im Ausland oder in seinem Heimatland extrem erfolgreich war und dann irgendwie im deutschsprachigen Raum abgesoffen ist. Von Komödien heißt es z.B., das ist auch immer lange das Problem von Produktionsauffassungen gewesen, dass Komödien in allen Ländern immer besser am nationalen Markt als am internationalen Markt funktionieren. Es gibt natürlich die großen Ausnahmen wie die französischen Komödien der letzten Jahre, wie *Willkommen bei den Sch'tis*, der ein extrem regionales Thema hat. Der ist aber dann immer noch sehr erfolgreich oder zumindest respektabel erfolgreich in deutschsprachigen Ländern. Aber ich glaube, es gibt schon Fälle, wo das genau ins Gegenteil umschlägt und der Witz einfach auf der Strecke bleibt. Ich glaub, das ist bei Thrillern, bei Actionfilmen, bei Autorenfilmen möglicherweise insgesamt auch weniger das Problem, vielleicht auch weil Autorenfilme, Arthouse in der Regel mit Untertitel auch kommen und dass die synchronisierte Fassung vielleicht nicht die große Rolle spielt wie jetzt bei den Blockbustern, bei den Mainstream… Ich versuch nachzudenken, welcher Film das sein könnte, wo das irgendwie andersrum lief: großer Erfolg, der bei uns irgendwie abgesoffen ist.

MT: Ich hab auch nicht an einen konkreten Film gedacht. Sondern es hat mich grundsätzlich interessiert, ob es da einen Zusammenhang gibt oder geben kann.
DK: Ich mein, Filme, wo der Dialog zentral ist, wie die Richard-Linklater-Filme, das sind Konversationsfilme, was jetzt nicht die andere Seite schmälern soll. Die verlieren natür-

lich schon stark, noch mal stärker als andere. Und das liegt halt daran, dass diese deutschen Fassungen weniger wegen der Übersetzungsarbeit als in der Art, wie sie dann gesprochen werden, so eine komische… Das ist ja quasi keine gelebte Sprache mehr. Synchronisierungen sind ja oft so extrem glatt wie so… so komisch künstlich…

MT: *Man spricht ja von Dubbese – kommt von „dub", „dubbing", also so eine eigene Sprache, die da entsteht. Weil man auf die Lippensynchronität und auf gewisse Sachen achten muss. Und, wie du sagst, die Sprache wird auch geglättet und es ist dann so künstlich.*
DK: Interessant... Ja, und dann geht irgendwie das Spezifische verloren und diese Färbungen. Das Bild hat, theoretisch gedacht, immer eine Verbindung zur vorfilmischen Realität. Das Bild der Blume hat eine Beziehung zur Blume, die davor bestanden hat, und so hat die Sprache sozusagen eine Beziehung zu dem geografischen, kulturellen Raum, in dem sie sich manifestiert (Zitat 70). Und mit der Übersetzung wird dann irgendwie so ein künstliches Odeur daraus. Das find ich halt dann das, was mich am meisten stört, also abgesehen von den schauspielerischen Nuancen.

MT: Betrifft das jetzt alles hauptsächlich die Synchronisation, was wir jetzt besprochen haben?
DK: Ja.

MT: Sind Untertitel ein Problem oder eine Lösung?
DK: Für das Verständnis sind sie auf jeden Fall eine Lösung. Die Frage ist: Was sind die Alternativen, was könnten die Alternativen sein? Live-Simultanübersetzung gibt's manchmal auf Festivals, kann ich mich erinnern, wo es halt keine untertitelte Fassung gegeben hat, was durch diese Digitalübersetzungen jetzt immer weniger wird, weil es immer billiger ist. Es ist halt sozusagen, wie ich vorher gesagt habe, Fluch und Segen zugleich. Ich glaub, man kann das gar nicht… Man kann sich da nicht für eine Seite entscheiden, es sei denn, man lernt die Sprache (Zitat 71). Ich kann mich erinnern, der Michael Glawogger, der hat im letzten Interview, das ich mit ihm gemacht hab, davon geredet, dass ihn die Untertitel immer mehr stören und dass er jetzt in dem letzten Film, den er gemacht hat – das ist dieser Bibliothekenfilm, also noch bevor jetzt der allerletzte, der nicht fertig geworden ist –, wo er quasi aus dem Off verschiedene Auszüge von Büchern einlesen lässt, in verschiedenen Sprachen, also Russisch und Deutsch, und es gibt keine Untertitel. Das Ganze ist sozusagen auch irgendwie Soundskulptur, es ist einfach nicht nur dazu angelegt, dass es halt alle verstehen, es sei denn, du kannst beide Sprachen. Und dass er das auch irgendwie überlegt für den neuen Film. Also einfach mit einem Sprecher zu arbeiten, der dann ohne Untertitel auskommt. Weil das dann ablenkt vom Bild. Vor allem, weil es irgendwie als Krücke für ihn ein Aspekt ist, der quasi von der filmischen Erfahrung ablenkt.

MT: Und wahrscheinlich auch ästhetisch ein Störelement im durchdachten, durchkomponierten Bild ist.
DK: Genau.

MT: Spannende Idee, der Versuch, ohne Untertitel auszukommen. Bin gespannt, ob das jetzt auch so umgesetzt wird von der Produktionsfirma.
DK: Ist halt die Frage, was sie überhaupt damit machen. Viel Material, aber halt nur die Hälfte des Konzepts.

MT: *Ist, deiner Meinung nach, Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?*

DK: Ganz klar ein Vorteil im kulturellen Sinne und wahrscheinlich ein Nachteil im ökonomischen Sinne. Im kulturellen Sinne, weil es natürlich eine Diversität und eine Reichhaltigkeit hat, die toll ist, und jedes Land unterschiedliche Kinokulturen, Filmkulturen hat, die sich anders als Literatur entwickelt haben und sich an diesen Traditionen natürlich auch nach wie vor labt und aufrichten kann oder sie brechen kann, wie auch immer. Ökonomisch ist es halt… Das sieht man ja auch daran, was letztendlich erfolgreich ist, dass sich Filme leichter tun, die gewissermaßen eine gesichtslose, globalisierte Signatur haben, eine bestimmte Formelhaftigkeit aufgreifen, die sich bewährt hat. Es ist halt immer ein Hindernis. Es ist nicht so ein großes Hindernis wie es in Amerika, glaub ich, bis heute ist, dass untertitelte Filme praktisch keine Chance haben, wirklich erfolgreich zu sein (Zitat 72). Da, glaub ich, sind Europäer zumal in urbanen, großstädtischen Kinokulturen schon irgendwie aufgeschlossener. Aber wenn man natürlich jetzt beinhart von einer Industrie spricht, dann hängt das auch davon ab, wie sehr du diese jeweilige kulturelle Regung importieren kannst. So wie jetzt irgendwie das französische Kino z.B…. Dabei ist das noch am meisten, was die im Ausland machen, die durchaus in asiatischen Ländern recht erfolgreich sind… Nach Amerika natürlich, und vor allem in Asien und China nach Bollywood auch und solchen Großmächten des Kinos. Aber das hat dann auch mit der langen französischen Filmkultur zu tun, die natürlich entsprechend staatlich unterstützt ist. Aber als Kritiker gesprochen ist natürlich die Vielheit und das Sprachengewirr und die unterschiedlichen Prägungen, die damit einhergehen, was total Schönes, weil daraus erst die unterschiedlichsten Filmformen mit entstehen. Es gibt schon die Beobachtung von Kritikern, dass auch auf diesem Sektor – und man spricht da jetzt eher von einem Sektor wie dem Festivalfilm – es natürlich gewisse Tendenzen einer Mainstreamisierung gibt, also die Filme werden immer ähnlicher auch in Europa, obwohl sie andere Sprachen sprechen. Man ist sozusagen nicht mehr so abgeschottet. Das lässt sich auch an den Filmen immer stärker ablesen, es sei denn, du hast mit irgendeinem Eigenbrötler zu tun, der einen Stil kultiviert, der noch ganz autark ist. Aber es ist trotzdem noch irgendwie relativ stark da, trotz allem, finde ich.

MT: Noch eine Frage zum Thema Digitalisierung im Kinosegment. Was fällt dir dazu ein? Vielleicht auch ein bisschen im Hinblick auf Untertitelung.
DK: Das ist ein Riesenthema. Über die Digitalisierung kann man ein eigenes Interview führen. Das kann ich jetzt nicht so allgemein beantworten, weil damit so viel einhergeht. Das ist auch ein anderes Medium. Wenn das Ganze noch Kino heißt oder einen Film ansehen heißt. In Wirklichkeit schaust du keinen Film mehr. Das ist das eine.

MT: *Sondern?*
DK: Na, du schaust ein digitales File, das projiziert wird. Film ist ein anderes Trägermedium. Dass sich da natürlich bestimmte Normen mal erhalten, das ist sozusagen die Form, die das Kino mit dem Material Film vorgegeben hat. Die Frage ist natürlich, wie lange wird das in der Form als Standard – und das ist ja ein industrieller Standard, der vorgegeben wurde durch Hollywood und Großindustrien letztlich. Wie lang das so bleiben wird, wird sich weisen. Aber wir sprechen jetzt über Untertitel. Was Untertitel und Übersetzungen anbelangt, ist es natürlich deswegen besser geworden, weil es ganz einfach billiger ist, Untertitel herzustellen. Und dadurch natürlich auch Filme schnell einmal verständlich gemacht werden können. Und du sie in unterschiedlichen Fassungen zeigen kannst und dergleichen und das ist natürlich gut. Weil dann einfach mehr Beweglichkeit ins Repertoire kommt oder kommen könnte (Zitat 73). Die Frage ist immer noch, wie mutig sind dann die Verleiher, die die Filme ins Kino bringen. Das ist ja dann das nächste Problem, die Frage, was wird gekauft, warum wird es gekauft, wie volatil sind die Leute darin, Dinge auch mal auszuprobieren. Das ist ja eher nicht so ausgeprägt. Da stagniert der Markt eher, würde ich sagen, aber prinzipiell ist es natürlich besser.

MT: Digitalisierung war jetzt quasi so ein Riesenschritt, eine riesige Entwicklung, innerhalb sehr kurzer Zeit. Was erwartet uns noch?
DK: Keine Ahnung. [lacht] Ich vermute, dass es eine Tendenz gibt, das ist die Tendenz, so wie es Hollywood vertreibt, und zwar noch weiter die Ereignishaftigkeit des Kinobesuchs zu forcieren, um sich quasi von allen anderen Konkurrenzmärkten abzuheben, die ja eigentlich zum Teil Parallelmärkte sind – der DVD-Release, das Streaming im Internet… Wenn man von Kinobesuch spricht – Untertitel sind ja für alle Märkte relevant, aber wenn man von Kinobesuch spricht, wird man den Kinobesuch noch weiter aufpeppen, aufpiepen wollen. Nach 3D und Dolby Surround wird vielleicht irgendwann das 200°-Kino wieder kommen und möglicherweise, wenn sie auf diese Geruchsidee zurückkommen, keine Ahnung… Also die immersive Qualität des Kinos, wie es so schön heißt, noch weiter zu erhöhen. Natürlich die Auflösung der Bilder selbst, die immer mehr der realen Wahrnehmung der Menschen angeglichen werden sollen. Wobei nach wie vor da das Übersetzungsproblem ist, dass man im Kino ja nicht die Realität sehen will, sondern man will im Kino die Realität so sehen, wie sie uns Filme gezeigt haben, das ist ja auch eine lustige Verschiebung. Wenn wir jetzt ins Kino gehen und den Film so sehen, wie wir außerhalb des Kinos sehen, dann haben wir das Gefühl, das sieht ja aus wie Video, so will man das ja nicht sehen. Noch nicht, aber das kann sich auch verändern. Dahingehend wird wahrscheinlich vieles passieren. Für Untertitel bedeutet das, auf allen Märkten präsent zu sein. Vielleicht gibt es auch eine größere Individualisierung. Dass wir halt irgendwann einmal statt der 3D-Brille die Google-Brille aufsetzen und jeder kriegt seine persönlich abgestimmten Untertitel, mit seinen persönlich abgestimmten Werbeunterbrechungen, die einem sagen, welches Buch man jetzt gerade zu diesem Untertitel lesen kann, was den eigenen Einkauf… Ich hör schon wieder auf. Ich werde schon wieder süffisant. So in die Richtung kann es aber schon gehen, dass es irgendwie weiter spezifiziert wird. Oder es wird irgendwann ein Übersetzungschip eingebaut und wir brauchen keine Untertitler mehr. Dann seid ihr auch euren Beruf los. Wobei dann muss irgendjemand noch immer den Übersetzerchip programmieren…

MT: Irgendjemand muss ja das Ding mit Daten füttern.
DK: Stimmt. Aber das ist vielleicht schon „artificial intelligence".

MT: Genau. Bis dahin. Schauen wir mal.
DK: Da haben wir noch ein bisschen Zeit.

MT: Gut, das war's meinerseits. Danke fürs Gespräch.

Interview: Christine Dollhofer

Tätigkeit/Funktion:	Leiterin des Crossing Europe Filmfestivals
Termin & Ort:	30.06.2014, 18:30 Uhr, 25hrs Hotel
Dauer:	40:19 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Für die weitere Verarbeitung zeichne ich das Gespräch auf, es wird transkribiert und der Arbeit angehängt. Ist das für dich okay?
Christine Dollhofer: Kein Problem.

MT: Du siehst ja von Berufswegen sehr viele Filme – du bist nicht nur Leiterin von Crossing Europe, sondern auch Consulterin für andere Festivals, machst Programm etc. Was sind deine Erfahrungen mit Untertitelungen?
CD: Das Feld der Untertitelung ist sehr unterschiedlich. Von der Qualität her: einerseits die Übersetzungsqualität, andererseits der Takt der Untertitelung, und drittens auch das Schriftbild, also die Größe, die Setzung, sprich, wenn das Bild sehr hell ist und die Untertitel in weiß gehalten sind, dann kann man es oft nicht lesen. Da gibt's Tricks, um das zu umgehen, indem man sie vielleicht gelb macht. Also da gibt's auf unterschiedlichen Ebenen sehr viele Unterschiede und was mir auch auffällt... Ich sichte sehr viele Filme in einer rohen Phase, wo die Untertitelung auch zum Teil eine Arbeitsfassung ist und da gibt es natürlich auch gravierende Qualitätsunterschiede – von der ersten Untertitelung bis zur finalen, wo noch mal darüber gearbeitet wird, weil da vielleicht noch Fehler drinnen sind, weil es eben wirklich nur eine Arbeitsuntertitelung ist, um die Bedeutung des Filmes überhaupt verstehen zu können.

MT: Sind diese Unterschiede, die du wahrnimmst, länderspezifisch? Also Hausnummer, die italienischen Filme sind super untertitelt, die portugiesischen weniger gut und die osteuropäischen besser etc.?
CD: Nein, nicht länderspezifisch, sondern eher produktionsspezifisch. Man merkt einfach manche Produktionsfirmen und Weltvertriebe haben sehr gute Untertitel. Aber man sieht ja unterschiedlichste Filme von kleinen Produktionen bis größere Produktionen und man merkt bei kleinen Produktionsfirmen, die wenig Erfahrung haben im internationalen Bereich oder wo es die erste Arbeit überhaupt ist, dass da die Untertitelung vielleicht noch nicht so perfekt ist. Also das ist auch ein Erfahrungswert der Leute, die mit Filmen arbeiten und mit Untertitelung arbeiten und am internationalen Markt sich präsentieren. Ich sichte ja das Meiste mit englischen Untertiteln – im internationalen Bereich ist alles Englisch untertitelt und da gibt's gravierende Unterschiede. Aber mir fällt schon auf, dass oft aus Ländern wie Russland oder, das sind nationale Vorurteile, aber aus slawischen Ländern, die englische Untertitelung nicht perfekt übersetzt ist. Aber das ist wirklich unterschiedlich. Das hängt auch von der Kette der Professionalisierung der Unternehmen, die mit Filmen handeln, ab. Ist der Film noch am Beginn oder schon eher am Ende einer Verwertung, sprich ist es nur der Regisseur, der am Schneidetisch grob untertitelt, um überhaupt einmal eine Fassung zu präsentieren, oder am Ende der Kette, wo vielleicht ein Festival oder ein Verleih, ein Weltvertrieb den Film einer Öffentlichkeit präsentiert. Wir, die die Filme sichten, sind ja dazwischen. Wir sind in einem Feld, wo Filme zum Teil noch nicht mal fertig sind, sondern in einer Arbeitsfassung präsentiert werden.

MT: Also ihr seht auch sehr Rohschnittfassungen...
CD: Ja, genau.

MT: Was bedeutet für dich Qualität in Zusammenhang mit Untertitelung?
CD: Qualität bedeutet für mich, dass nicht alles eins zu eins übersetzt wird, sondern dass rhythmisch übersetzt wird und zwar so, dass man auch dem Lesefluss gerecht wird. Es gibt immer wieder Filme, wo natürlich viel gesprochen wird und man es einfach von der Geschwindigkeit nicht schafft die beiden Zeilen zu lesen, nämlich in der Zeit, wo der Untertitel im Bild eingeblendet ist. Und natürlich bedarf es auch einer gewissen Routine, Erfahrung, Gewohnheit – man wird ja auch schneller, aber es gibt durchaus Verfahren, wo man auf Kosten der Lesefreundlichkeit nicht eins zu eins übersetzt, sondern versucht, eher einen Klammer zu finden. Ich glaube, das ist die große Kunst: diese Rhythmik, ohne dass man den Fluss des Filmes und das Visuelle zerstört, und dass das Publikum dem Inhalt folgen kann und gleichzeitig aber doch so wortgetreu wie möglich übersetzt (Zitat 74). Also eine Mischung. Besonders auffällig ist es, wenn man die Sprache spricht. Also wenn man zum Beispiel deutschsprachige

Filme sieht, die Englisch untertitelt sind und man dann sieht, wie bestimmte Ausdrücke übersetzt werden, speziell Umgangssprachliches oder regional Spezifika. Ich glaube, das sind die Knackpunkte in der Übersetzung.

MT: Gibt es für dich so etwas wie ein Berufsbild des Untertitlers/der Untertitlerin? Wenn ja, wie sieht es aus?
CD: Ich glaube, das ist schon mehr als eine reine Übersetzung, weil man sich ja nicht nur dem Text widmen muss. Es ist so, dass Weltvertriebe oft Dialoglisten schicken, wenn der Film noch nicht untertitelt ist – also eine Vorstufe, bevor der Film untertitelt ist.

MT: Das heißt, ihr bekommt den Film in der Originalfassung...
CD: Nein, wir bekommen ihn schon mit Untertiteln. Aber es war früher noch oft üblich, dass man bei Abnahmen Dialoglisten geschickt hat. Oder die Untertitel als File, weil die dann während der Vorführung elektronisch untertitelt werden. Das ist auch eine eigene Kunst, das synchron stattfinden zu lassen. Es gibt mittlerweile schon Programme dafür, aber früher saß da wirklich einer am Laptop und hat getippt. Und dann hat er geschlafen und dann haben fünf Untertitel gefehlt und dann kamen die auf einmal. War sehr skurril. Das erlebt man alles auf Festivals. Zum Beispiel auch via Kopfhörer eingesprochene Übersetzungen, sozusagen simultan, wie bei Konferenzen. Bei Filmvorführungen ist das natürlich nicht so optimal, aber auch das gibt's. Aber um auf die Frage des Berufsbildes zurückzukommen: Dieser Medienbetrieb, oder eher der Filmmarkt, ist sehr groß und ich glaube schon, dass es ein eigenes Berufsbild ist, weil es eben nicht um eine klassische Übersetzung geht, sondern auch um eine Rezeptionsqualität, wie eingangs beschrieben, dass das Bild und Untertitelung und Gesprochenes harmonisieren, und dass man in der Rezeption das auch verarbeiten kann. Das ist eben die Kunst der Weglassung und der richtigen Interpretation... Das ist mehr als eine literarische Übersetzung, weil da zum Teil gekürzt oder zusammengefasst werden muss. Aber ich denke, das ist ein wichtiger Aspekt, gerade in Ländern, wo sehr viel untertitelt wird. In Österreich wird ja leider sehr viel synchronisiert. Aber in skandinavischen Ländern oder kleinen Ländern, mit einer kleinen nationalen Spracheinheit wird sehr viel untertitelt. Auch in Fernsehanstalten.

MT: Jetzt konkret zu deiner Tätigkeit als Festivalleiterin: Wie ausschlaggebend bzw. relevant ist es bei der Sichtung und bei der Auswahl der Filme, dass eine Untertitelung vorhanden ist?
CD: Das ist eigentlich das Um und Auf. Wenn ein Film keine englischen Untertitel hat, dann kommt er bei uns nicht zur Aufführung. Ich kann keinen albanischen Film ohne englische Untertitelung zeigen. Und bei der Sichtung hat das auch keinen Sinn. Wie gesagt, es gab früher Sichtungen mit Dialoglisten oder Arbeitsuntertitel... Was mir auch oft unterkommt, ist dass die Untertitel winzig sind, dass man sie kaum lesen kann, eben weil die Sätze so lang sind und das Bild ist von links nach rechts voll mit zweizeiligen Untertiteln. Es muss ja auch visuell passen. Im Chinesischen sind die Untertitel zum Beispiel am rechten Bildrand. Es gibt eben kulturell unterschiedliche Setzungen. Ich habe die Untertitel auch schon oben gesehen. Oder am Rand. Es ist interessant... Ich glaube in arabischen Ländern wird ja von rechts nach links geschrieben. Es ist schon spannend. Es hängt natürlich auch von den Sehgewohnheiten ab.

MT: Du hast erwähnt, dass die Filme, die bei euch dann gezeigt werden, schon untertitelt sein müssen. Das heißt, es liegt nicht im Aufgabenbereich eines Festivals, sich um die Untertitelung zu kümmern.
CD: Jein. Es kam immer wieder mal vor, dass wir Filme ohne Untertitel hatten und dazu elektronische Untertiteldateien, die dann via Beamer reinprojiziert wurden.

MT: Aber da wurde schon die Liste mitgeliefert. Ihr müsst das nicht erst in Auftrag geben...
CD: Nein.

MT: Ist es generell so, dass Festivals selbst sich nicht um die Untertitelung kümmern müssen?
CD: Genau. Ich arbeite auch für San Sebastián, zum Beispiel. Und bei den A-Festivals wie Venedig oder San Sebastián oder Cannes muss eine Produktionsfirma, die einen Film einreicht und die Einladung akzeptiert, im Fall von San Sebastián zum Beispiel eine spanische Untertitelversion und eine englische zur Verfügung stellen. In Venedig und Cannes ist es genauso mit Italienisch und Französisch. Diese untertitelten Fassungen müssen bereits von den Produktionsfirmen oder den Weltvertrieben, oder wer immer dann den Film rechtlich abwickelt, zur Verfügung gestellt werden. Ich kenne schon Festivals, verstärkt ist mir das in Osteuropa aufgefallen, die selbst Untertitel in ihrer Landessprache erstellen. Ob das jetzt noch so ist, weiß nicht – früher war es so. Das waren dann natürlich elektronische Untertitel, die in diesen Bannern unten durchliefen. Es gab Kinos mit diesen elektronischen Banners. In Bulgarien war es so, in Serbien... In Slowenien haben sie zum Beispiel ein Gesetz, dass sie alle Filme auch auf Slowenisch untertiteln müssen. Also in der Kopie ist dann die englische Untertitelung, und unten läuft die slowenische Untertitelung.

MT: Das ist also ein zusätzliches Screen unten, wo die Untertitel laufen?
CD: Ja. Und die Festivals leiden ziemlich darunter, weil das natürlich sehr arbeits- und zeitintensiv und auch kostspielig ist. Aber viele Jobs für Übersetzer und Übersetzerinnen und Untertitlerinnen. Aber natürlich arbeiten die dann mit den englischen Dialoglisten, die sie dann eins zu eins in ihre Landessprache übersetzen.

MT: Das heißt, es wird nicht direkt aus der Originalsprache...
CD: Nein, weil ja jede professionelle Produktion für jeden Film, den sie international vermarkten will, eine englische Untertitelung zur Verfügung stellt. Wenn ich von vornherein sowieso weiß, dieser Film wird nur in meinem eigenen Territorium gezeigt und über die Landesgrenzen hinaus nicht funktionieren, dann wird man das nicht machen. Aber generell stellen die Firmen die Untertitelung elektronisch zur Verfügung. Dann gibt es sicher ein Programm dafür, wo Untertitelungsleute oder Übersetzer das dann einfach eins zu eins übersetzen. Und dann wird das projiziert oder eingeblendet... Es gibt ja verschiedene Programme dafür. Es gibt es ja gebeamt, also direkt auf das Bild – und wenn man genau schaut, sieht man, dass das untere Drittel des Bildes „überlappt" ist. Oder eben in diesen Kästen unten, wo Leinwände gespannt werden und darauf projiziert wird.

MT: Bei wem liegt schlussendlich die Verantwortung bei Festivals für den Inhalt und für die Umsetzung, auch für die Projektion etc. der untertitelten Fassung?
CD: Wenn ich einen Film sichte, gehe ich davon aus, dass dieser Film in dieser Form auch mit Untertitel projiziert wird. Es gibt natürlich auch unsererseits eine Kopienkontrolle oder DCP-Kontrolle, ob auch wirklich Untertitel da sind. Mit den digitalen Boxen stehen ja jetzt oft mehrere Untertitelungen zur Verfügung. Bei den großen Produktionen haben sie schon mehrere Sprachen darauf, wie bei DVDs, wo man verschiedene Audiospuren oder verschiedene Untertitelungsvarianten wählen kann. So ist es bei den digitalen Kopien auch. Da wird also vorher geprüft, ob das wirklich vorhanden ist. Und es gibt ja auch dieses Spezifikum der Schweiz, wo zwei Sprachen parallel untertitelt sind. Die erste Zeile ist vielleicht französisch und die zweite ist dann deutsch oder italienisch. In der dreisprachigen Schweiz werden also die beiden anderen Landesspra-

chen auch immer übersetzt. Und wenn man eine Kopie aus der Schweiz bekommt, hat man diese beiden Untertitelungen drauf. Eigentlich gibt es sehr viele Besonderheiten.

MT: Die Verantwortung liegt also eher bei der Produktion bzw. beim Weltvertrieb.
CD: Ja. Die liefern das Material und man bezahlt sie auch dafür, dass das Material dementsprechend ausgestattet ist und funktioniert.

MT: Inwieweit könnte man sagen, dass der Erfolg oder Misserfolg eines Filmes mit der Qualität der Untertitelung zusammenhängt?
CD: Wie schon eingangs beschrieben, gibt es Filme, die sehr sprach- bzw. dialogintensiv sind und wenn die Untertitelung da nicht rhythmisch gesetzt ist und man mit dem Lesen nicht mehr zurande kommt und das Verständnis des Filmes verloren geht, kann das auch zum Misserfolg des Filmes beitragen, wenn einfach der Inhalt des Filmes durch die Untertitelung nicht transportiert wird oder wenn schlecht untertitelt ist. Das kommt immer wieder vor. Aber nachdem Filme ja meistens eine lange Festivalkarriere vor sich haben, und wenn man vorher vielleicht durch Testscreenings darauf kommt und als Firma umsichtig ist, wird man darauf achten, dass die Qualität entsprechend gewährleistet ist. Es gab auch immer wieder Beispiele, wo dann auch Regisseure oder Produzenten sagen, diese Übersetzung ist falsch und stiftet Verwirrung was den Inhalt betrifft.

MT: Also, dass der Regisseur zum Beispiel erst beim Festival darauf kommt...
CD: Nein, schon vorher bei internen Sichtungen. Aber es gab auch schon bei Festivals Regisseure, die sich nach dem Film für die schlechte Untertitelung entschuldigt haben und sagten, sie waren unter Zeitdruck und deswegen gibt es ein paar Fehler. Es gibt auch Untertitel, wo jeder zweite Buchstabe flackert, wie bei den 35mm-Kopien, wo die Untertitel eingebrannt wurden und es manchmal nicht ordentlich funktioniert hat. Das nervt natürlich auch beim Lesen. Und natürlich muss man das so leserfreundlich wie möglich machen, weil die Leute sind ja verwöhnt und eigentlich Synchronisationen gewöhnt. Ich spreche jetzt von Österreich. Wenn sie im Programm lesen „Untertitel“, und auf Englisch auch noch, dann ist eh schon eine Hemmschwelle da. Aber mittlerweile hat sich das durch das Internet geändert. Die junge Generation ist das schon gewöhnt und hat keine Probleme damit.

MT: Österreich gehört ja mit Deutschland zu den klassischen Synchronisationsländern und wie du gesagt hast, ist beim Publikum die Akzeptanz für untertitelte Filme sehr niedrig. Aber das Spannende ist ja, dass Festivals, sei es die Viennale in Wien oder Crossing Europe in Linz, wo ausschließlich untertitelte Fassungen von Filmen laufen, trotzdem immer sehr gut besucht sind.
CD: Die Philosophie von uns Festivals ist natürlich, dass wir einen Film in der Originalsprache zeigen wollen. Weil die Sprachmelodie und die Ausdrucksform der Sprache ein Teil des künstlerischen Werks ist und mit einer Synchronisation wahnsinnig viel verloren geht. Und zwar mehr verloren geht, als durch das Lesen Aufmerksamkeit verloren geht. Aber geübte Untertitelleser und -leserinnen haben das im Griff. Das ist wie lesen lernen, so lernt man auch Filme mit Untertiteln zu schauen. Das ist eine Rezeptionserfahrung und Übung – irgendwann merkt man gar nicht mehr, dass man Untertitel liest. Die Originalsprache zu verlieren finde ich ziemlich dramatisch in vielen Arbeiten (Zitat 75). Speziell wenn es Sprachen sind, die für uns sehr fremd sind. Sei es jetzt asiatische Sprachen oder arabische oder romanische Sprachen. In der Synchronisation geht viel verloren und das wollen wir einfach nicht. So wie man früher die Filme lieber auf Filmmaterial gezeigt hat, als es noch 35mm-Kopien gab, und nicht auf DVD. Das war verpönt. Es geht darum, das künstlerische Werk optimalst zu präsentieren und dazu gehört auch die Sprache des Filmes.

MT: Ich möchte noch mal auf deine Anmerkung zurückkommen, dass Regisseure oder Produzenten sich manchmal bei der Sichtung über die Qualität der Untertitel beschweren. Hast du generell den Eindruck, dass das Thema Übersetzung und Untertitelung von den Verantwortlichen ernst genommen wird?
CD: Ich glaube, es zieht auch in diesem Bereich immer mehr Professionalität ein. Aber es ist natürlich schwierig, wenn der Produzent oder Regisseur die Sprache der Untertitelung nicht beherrscht und niemand da ist, der das kritisch betrachtet, und am Ende der Kontrollkette vielleicht niemand da war, der das wirklich professionell liest... Es ist mir auch schon untergekommen, dass bei einem A-Festival im Wettbewerb eine schlechte Untertitelung präsentiert wurde. Aber mittlerweile kommt das auch immer seltener vor, weil natürlich darauf mehr geachtet wird. Ich weiß nicht, wen Regisseure und Produzenten mit der Untertitelung beauftragen. Das hängt natürlich auch von der Professionalität der jeweiligen Person ab, die das macht. Ob die Erfahrung hat oder jemand ist, die nur gut Englisch kann und ob sie auch weiß, wie man die Untertitel setzt. Wie viele Zeichen hab ich zur Verfügung? Wie viele Sekunden hab ich zur Verfügung? Was kann man lesen in diesen fünf Sekunden, wo der Untertitel im Bild steht? Das sind ja nicht nur Übersetzungsleistungen, sondern mehr.

MT: Sind Untertitel deiner Meinung nach ein Problem oder eine Lösung?
CD: Ein Problem wovon? [lacht]

MT: Das ist eben die Frage.
CD: Für mich sind Untertitel auf jeden Fall eine Lösung. Ein Problem sind sie vielleicht für Leute, die Untertitel nicht gewöhnt sind. Aber für uns Festivalmacher/-innen und auch Filmleute sind Untertitel auf jeden Fall eine Lösung. Im Vergleich zu Synchronübersetzungen via Kopfhörer, wo jemand monoton übersetzt, sind mir Untertitel auf jeden Fall lieber, weil sie mir als Betrachterin autonom ermöglichen, selbst zu entscheiden, wie ich lese und wie ich rezipiere. Und das darf man auch nicht unterschätzen, dass Untertitel für gehörlose Menschen sehr wichtig sind. Das ist auch eine Form Film zu verstehen. Ich sehe keine andere Lösung. Natürlich wird es Synchronisation immer geben, das ist auch legitim. Aber was ich nicht mag ist Voice-over, gerade bei Fernsehdokus oder Features, wo darüber gesprochen wird und man weder das eine noch das andere richtig versteht. Das finde ich ziemlich nervig.

MT: Die Methode gibt es ja auch z. B. in Polen oder Russland für Filme.
CD: Ja, ich kenn das. Wenn man da irgendwo im Hotel ist und fernsieht, dann hört man immer monoton eine Stimme, die alles erzählt. Untertitel am Fernsehbildschirm ist natürlich eine andere Sache, weil das Bild doch relativ klein ist und es wahnsinnig schwierig ist... Im Kino ist man technisch einfach anders ausgerüstet, man hat ein großes Bild, man kann von allen Reihen die Untertitel gut lesen. Vor dem Fernsehschirm wird es schwierig, wenn die Untertitel zu klein sind und man ist zu weit weg... Und man konsumiert Fernsehen anders, als man Kino konsumiert. Mal geht man in die Küche, mal hört man nur zu... Somit ist es für Untertitelungen im Fernsehen natürlich viel schwieriger als im Kino. Und mit Handy-TV und sonstiger... Tja...

MT: Wird es noch schwieriger?
CD: Ja, aber anderseits hören ohne Kopfhörer wird auch schwierig. Wenn man nur hinschaut und Nebengeräusche hat... Aber ich bin total zufrieden und finde Untertitel eine sehr angenehme Lösung.

MT: Ist deiner Meinung nach Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?

CD: Na ja, die Branchenleute werden sagen, es ist natürlich ein Nachteil, weil so viel Übersetzungsleistung betrieben werden muss. Ich als Kultur- und Filminteressierte und Filmkulturinteressierte finde die Mehrsprachigkeit gerade das Spannende. Europa lebt ja von seinen kulturellen Differenzen und seiner Mehrsprachigkeit und regionalen Besonderheiten. Ich finde diese Sprachvielfalt und die Vielsprachigkeit Europas ist eine Bereicherung. In der täglichen Arbeit und in der Verwertung ist es natürlich sicher ein Nachteil, weil eben zusätzliche Kosten entstehen und weil es keinen großen gemeinsamen Sprachraum gibt. Und weil die Übersetzungsarbeit schwierig ist und weil natürlich die großen Sprachregionen bevorteilt und kleine Sprachregionen benachteiligt sind. Auf der anderen Seite finde ich es interessant, wie in kleinen Ländern wie Dänemark der nationale Filmanteil relativ hoch ist, weil wenn man einen Film in der eigenen Sprache sehen will, dann muss man einen dänischen Film anschauen. Während der deutsche Markt sehr groß ist... Und die großen Sprachgruppen haben natürlich auch Vorteile, wie das Englische, das Spanische und das Französische. Wie gesagt, von einem kulturellen Standpunkt finde ich es als einen großen Vorteil und vom wirtschaftlichen ist es wahrscheinlich ein Nachteil. Man muss aber die Nachteile in Vorteile verwandeln und daran arbeiten, dass man darauf stolz ist, in einem vielsprachigen europäischen Raum zu leben. Man muss das auch als Geschenk nehmen können.

MT: Das Beispiel des hohen dänischen Filmanteils am heimischen Markt, das du erwähnt hast, geht ja darauf zurück, dass dort alles untertitelt wird. Könnte man also daraus schließen, dass für die Filmproduktion in Österreich bzw. im deutschsprachigen Raum die Synchronisationskultur ein Nachteil ist? Weil man ja dadurch ohnehin die eigene Sprache ständig hört und der Bedarf für heimische Filme dann sinkt, so dass der Marktanteil von österreichischen Filmen relativ gering ist, im Vergleich zu anderen Ländern?
CD: Ja, sicher ist das ein Grund von vielen, aber nicht der einzige. Das Problem ist, dass wir so sozialisiert worden sind und mit einem rein deutschsprachigen Fernsehen aufgewachsen sind. Und es gab ja lange überhaupt keine Kultur der Untertitel. Mit der war man ja erst konfrontiert, wenn man zum Beispiel nach Wien kam, so wie ich, und dann in ein Programmkino und ins Filmmuseum ging und dann plötzlich Originalfassungen mit Untertitel sah (Zitat 76). Später kam dann der Einzug der spartenspezifischen Kanäle wie arte oder 3sat, aber auch hier gibt es immer weniger Filme mit Untertitel. Allerdings gibt es zum Beispiel TV5 mit sehr vielen Filmen in der Originalsprache mit deutscher Untertitelung. Also man kann jetzt Untertitel auch in Fernsehkanälen konsumieren, aber im deutschsprachigen Raum ist das relativ marginal. Und es wird sehr schwierig sein, das zu ändern. Ich glaube, in Deutschland ist es noch schlimmer als in Österreich. In Österreich wird verhältnismäßig mehr untertitelt im Kino als in Deutschland.

MT: Ja, stimmt. Abschließend zum Thema Digitalisierung. Wie stehst du dazu und wie siehst du die weitere Entwicklung?
CD: Die Digitalisierung ist ja schon passiert – da braucht man gar nicht romantisch irgendetwas nachweinen. Man wird nach wie vor Filme auf Celluloid in Museen sehen können, wie im Filmmuseum oder im Filmarchiv, und vielleicht ein paar Raritäten und historische Filme auf Festivals, aber aktuelle Produktionen sind schon alle digitalisiert und werden via DCP oder sonstige digitale Formate zur Verfügung gestellt. Auch die Kinos haben alle schon umgerüstet. Das ist abgeschlossen, auch europaweit (Zitat 77). Es gibt noch Länder, wo das noch nicht so fortgeschritten ist, aber es wird sicher noch flächendeckend kommen. Der Vorteil ist, wie schon angesprochen, dass man Filme mit verschiedenen Sprachfassungen oder Untertitelfassungen liefern kann und downloaden kann. Das macht es auch für Kinobetreiber einfacher zu entscheiden, ob sie vielleicht parallel Originalfassung und synchronisierte Fassung und eine untertitelte

Fassung zeigen. Was ja nicht schlecht wäre, wenn man mehrere Angebote hat und dem Publikum anbieten kann.

MT: Und was hat sich für Festivals verändert?
CD: Es ist innerhalb von drei Jahren passiert. Wir hatten dieses Jahr einen einzigen 35-mm-Film und das war ein historischer Film aus den 1970er Jahren. Der Rest ist alles digital gewesen. Vor drei Jahren haben noch mindestens 60% auf Celluloid gezeigt. Das ist rasend schnell gegangen. Der Vorteil ist natürlich die Verfügbarkeit und dass die Terminisierung nicht so kompliziert ist. Es gibt oft nur eine Festivalkopie von einem Film, die dann rund um die Welt reist und vielleicht genau zu unserem Festivaltermin nicht frei ist. Das war immer so ein Termindruck, die Kopien rechtzeitig zu bekommen und wieder zurückzuschicken. Jetzt bekommt man den Koffer mit der DCP, lädt den Film auf den Server und schickt es gleich weiter und zeigt ihn dann, wenn das Festival läuft. Man ist nicht mehr an das physische Produkt gebunden. In der Handhabung ist es jetzt einfacher. Aber natürlich gibt es noch genug Probleme. Wie bei einer Filmkopie, wo nur vier von fünf Akten ankommt, er kann bei einer DCP ein Defekt auftauchen, der beim Downlaod noch nicht sichtbar ist, sondern erst beim Abspielen. Es ist alles möglich, alles schon erlebt. Auch auf großen renommierten Festivals. Oder dass der Schlüssel falsch terminisiert ist... Also es gibt auch hier natürlich noch Problemfelder, aber es wird immer problemloser. Und in der Zukunft werden wir alle nur mehr alles von einer Cloud runterladen. Die Wirtschaft und die Industrie werden sich in den nächsten zehn Jahren sicher wieder irgendetwas Neues einfallen lassen. Innovation bringt eben Investition und Investition kurbelt die Wirtschaft an und es wird also immer wieder was Neues erfunden werden, um wieder Investitionen tätigen zu müssen. Das große Problem bei den digitalen Formaten ist, wie die Archivierung gewährleistet sein wird, wie das filmische Erbe gesichert sein wird, wie die Haltbarkeit dieser digitalen Formate sich dann manifestieren wird. Das ist alles noch ungewiss.

MT: Danke dir – das war's meinerseits.

Interview: Senad Hergić

Tätigkeit/Funktion:	Programmkoordination Okto TV
Termin & Ort:	25.06.2014, 9 Uhr, Okto TV
Dauer:	43:50 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: *Für die weitere Verarbeitung zeichne ich das Gespräch auf, es wird dann protokolliert und der Arbeit angehängt. Ist das okay für dich?*
Senad Hergić: Ja.

MT: Schaust du viele untertitelte Filme?
SH: Ja. Ich komme sozusagen aus einer Untertitelungskultur. Im ehemaligen Jugoslawien bin ich damit aufgewachsen (Zitat 78). Generell habe ich Filme, die aus dem Ausland waren – und das waren die meisten – untertitelt angeschaut. Zeichentrick natürlich nicht, aber sonst war der Großteil untertitelt. Wenn ich einen fremdsprachigen Film sehe, ist es für mich selbstverständlich, dass ich die Originalsprache höre. Und ich glaub, das ist dann für jemanden, der damit aufwächst, ganz anders, dass man die Filme immer in der Muttersprache anschaut. Insofern bin ich dankbar, so sozialisiert zu sein und schau weiterhin sehr viele untertitelte Filme, gerade bei Festivals oder in Programmkinos. Das gehört zur Normalität, dass ich Filme, vor allem europäische Produk-

tionen, in der Originalsprache mit Untertiteln auf Deutsch anschaue. Dadurch, dass für mich Deutsch auch nicht die Muttersprache ist, ist das auch nicht so schwer.

MT: Und was sind so ganz allgemein deine Erfahrungen mit Untertitelung?
SH: Wie gesagt, das ist für mich als Rezipient normal, wenn ich mir Filme mit Untertitel anschaue. Andrerseits fühl ich mich auch schon wohl, die Originalsprache und die Melodie der Sprache mitzukriegen, ohne dass jemand drüber spricht in der Sprache, in der ich jetzt zu Hause bin. Man muss natürlich auch fairerweise sagen, dass die Untertitel auch einen Teil der Aufmerksamkeit vom Bild wegnehmen und auch etwas ablenken, nicht unbedingt vom Film, aber von den vielen Details, die vielleicht auch in der Bildsprache einiges erzählen wollen. Es hat sowohl Vor- als auch Nachteile für den Rezipienten. Und wenn Dialog nicht Überhand nimmt, dann glaub ich, dass mehr die Vorteile überwiegen. Aber das kann man jetzt auch nicht so pauschal sagen. Im Bereich der Dokumentation oder da, wo es viel zu lesen gibt, ist es wahrscheinlich schwieriger der Handlung zu folgen. Aber bei wenig Dialog ist das, glaub ich, ganz okay.

MT: Du hast ja auch beruflich mit Untertitelungen und Untertitler/-innen zu tun. Zunächst einmal, was bedeutet für dich Qualität bei Untertiteln?
SH: Vielleicht mal so: Bei Okto gibt's die Idee eines offenen Zugangs für alle Bürgerinnen und Bürger Wiens und Österreichs. Wir geben ihnen die Möglichkeit, ihr Programm zu gestalten, und zwar eben aus dem Grund, dass es unterrepräsentierten Kulturen oder Communities und ethnischen Gruppen wegen sprachlicher Barrieren wahrscheinlich woanders nicht erlaubt wäre zu arbeiten. Bei uns ist das möglich und dadurch ist es für uns wichtig, dass das auch in einer anderen Sprache passiert, und wenn es natürlich in einer anderen Sprache passiert, ist es schon einmal ein wichtiger Faktor zu sagen, es wäre schön, wenn die Mehrheitsgesellschaft oder die Leute, die nicht in der Sprache zu Hause sind, das auch verstehen. Und da kommen die Untertitel zum Ausdruck. Das ist für uns ganz wichtig, dass damit interkulturelle Brücken geschlagen werden. Da profitiert jemand, der sich das anschaut und kann auch etwas aus dieser Kultur lernen, was es in dieser Community gibt. So gesehen ist es für uns immer ein Vorteil, wenn es Untertitel gibt. Was die Qualität betrifft, ist es für mich schlicht und einfach wichtig, dass das Authentische rüberkommen soll. Also nicht unbedingt, dass es wirklich top übersetzt ist von Anfang bis zum Schluss, sondern einfach dass man die Stimmung mitkriegt. Und nicht unbedingt so wie in einem Film, wenn dann z.B. Wörter wiederholt werden, dass das dann… Es ist auch oft so, dass unsere Produzenten aus Mangel an Zeit oder Ressourcenknappheit Sachen nicht zusammenschneiden, so wie es sich gehört, weil sie das ja ehrenamtlich machen. Das steht nicht so im Vordergrund, dass das alles super professionell gemacht wird. Deswegen ist es ja auch für uns eine Qualität, ein anderes Konzept von Qualität, also dass das nicht unbedingt perfekt übersetzt werden muss und eben aufs Wort genau, sondern vielleicht mehr in der Kombination mit guter Übersetzung… Also auch so ein bisschen: Was wollten die denn vermitteln? Es ist oft so, dass man da nicht in der Muttersprache spricht. Manchmal passiert es, dass wir Beiträge von z.B. Serbisch auf Deutsch oder umgekehrt haben, und dann spricht auch die Person dann nicht die Muttersprache. Man kann auch ein bisschen korrigieren. Das wäre auch eine Qualität.

MT: Nachdem du ja mit Untertitlerinnen zu tun hast, gehe ich davon aus, dass ein Berufsbild für dich existiert. Wie siehst du dieses Berufsbild und was erwartest du dir als Redakteur von einem Untertitler/einer Untertitlerin?
SH: In erster Linie ist, glaub ich, das Interesse am allerwichtigsten in dem Job und nicht unbedingt, so wie in vielen anderen Berufen, das Studium, obwohl das jetzt wahrscheinlich für euch kein Kompliment ist. Ich schätze das sehr, dass Leute, die sich

in einem Studium befinden, auch übersetzen. Aber ich glaube, es ist nicht an der wichtigsten Stelle, sondern zuerst einmal das Interesse und auch danach kommt viel, glaub ich, Recherche und vielleicht auch – ich weiß nicht, wie das heißt – so ein Buch zu führen, in dem man sich Beispiele notiert, und auch versucht, viel ins Kino zu gehen, viel untertitelte Filme zu schauen. Oder vielleicht Fortbildungen in dem Bereich zu machen. Ich glaub, dass es generell, so wie im Bereich Fernsehen auch, bei den Übersetzern, bei den Dolmetschern, so eine breite Palette an, wie soll ich sagen, Spezifikationen gibt, wo du dich dann weiterentwickeln kannst. Und wenn du jetzt sagst, okay, es gibt kein Studium für einen Untertitler, also für jemanden, der dann später Untertitler wird, sondern ist ein Teil davon, dann muss dieser Teil auch wirklich gefördert werden, indem man zwar eine Übung macht auf der Uni, aber auch sehr viel Praxis sammelt und sich selber darüber hinaus noch weiterbildet und schaut, dass das immer up to date ist. Wir spüren das, was die Technologie angeht. Andererseits aber auch bei Entwicklungen der Sprache und den Möglichkeiten in der Kombination, wie es präsentiert wird und wie es dann auch übersetzt wird, wie das zusammenläuft. Da kennst du dich wahrscheinlich viel besser aus, aber von dem, wie die Untertitel kommen, wo sie platziert werden, hängt auch viel ab, und wie das dann letztendlich für den Rezipienten ist, wie es bei ihm oder ihr ankommt. Im Großen und Ganzen find ich, dass es wirklich so ein Interesse an diversen Schwerpunkten, Bereichen, Spezialisierungen…, dass es von dem abhängt. Du kannst jetzt auch noch mal nachfragen, falls es nicht verständlich ist. Aber ich glaube, wichtig wäre in dieser Reihenfolge. Dass man sagt, man ist interessiert an dem und dann natürlich auch die Theorie aber auch Praxis.

MT: Um zurückzukommen auf das Berufsbild, ich fass das jetzt zusammen: einerseits ist es das Interesse und auch sich aktiv weiterzubilden. Aber für dich sind Untertitler/-innen Leute, die vielleicht eine formale Bildung haben, aber sich auch selbst damit beschäftigen und sich aus Eigeninteresse mit dem Thema Film, Fernsehen und Untertitelung befassen.
SH: Genau.

MT: Konkret dazu, wie es bei euch bei Okto mit der Untertitelung abläuft: In welchem Stadium der Produktion wird das Thema Untertitel relevant?
SH: Also meistens wird es eigentlich nach der Postproduktion, also wenn die Sendung fertig ist, dann ist das relevant, in welche Sprache das nun übersetzt wird, in welche Sprache es noch übersetzt werden muss. Es gibt aber auch sicher Projekte, die während der Postproduktion schon untertitelt werden. Also das heißt vor allem, wenn der Cutter nicht in der Sprache beheimatet ist, ist es dann schon wichtig. Er ahnt quasi, um was es geht, aber vielleicht kann er auch die Sprache nicht perfekt, aber möglicherweise braucht es noch da und dort eine Korrektur, also in der Postproduktion. Manche wollen die Untertitelung vielleicht nicht ganz optimiert, um etwas schneiden zu wollen. Aber das ist sehr selten der Fall. Weil meistens sind es bei uns die Leute, die aus der Kultur sind, die das auch schneiden, das heißt, die sind aus der Kultur und können aber aus Ressourcenknappheit oder weil sie auch der Sprache nicht in dem Ausmaß mächtig sind, dass sie auch übersetzen oder untertiteln. Deshalb sind wir auch angewiesen auf die Hilfe der Untertitelungspraktikanten hier. Es sind also verschiedene Stadien, aber es kann wirklich vom Rohschnitt bis hin zur Fertigstellung der Produktion sein und danach erfolgen die Untertitel. Meistens ist das der Fall.

MT: Liegt dann in dem Fall die Verantwortung bei euch als Sender oder sind die jeweiligen Produzent/-innen dafür verantwortlich, für ihre jeweilige Sendung eine Untertitelung zu erstellen und zur Verfügung zu stellen?
SH: Sowohl als auch. Wir haben Sendereihen, die selber Kooperationen eingegangen sind mit Institutionen oder selber auch übersetzen, untertiteln. Der Großteil ist aber an-

gewiesen auf die Unterstützung der Praktikanten, aber wir sind da die Koordinationsstelle, die dann auch die Letztverantwortung trägt. Alles, von Video bis hin zur Untertitelung wird in dem Fall vom Sender abgewickelt.

MT: Und du hast mir jetzt gerade das nächste Stichwort gegeben: Bei wem liegt dann die Verantwortung für die fertigen Untertitel, die dann auf Sendung gehen?
SH: Das kommt auf die Verantwortung an…

MT: Inhaltliche Verantwortung, auch was die Qualität angeht?
SH: Da gibt es keine so richtige Definition dahinter, aber ich würde mal sagen, verantwortlich für den Inhalt ist auf jeden Fall der Gestalter. Für die Übersetzung ist es der Übersetzungsmensch, der oder die das übersetzt hat. Oft machen wir es dann aber so, dass der Produzent der Sendung sie dann auch anschaut, bevor sie gesendet wird. In dem Fall ist es dann wiederum seine Verantwortung, weil er es dann am Ende genehmigt. Es gibt dann noch eine Instanz, das nennt sich der Journaldienst bei uns, der, wenn natürlich alles richtig funktioniert, rechtzeitig alles da ist, sich das dann auch anschaut. Im Endeffekt ist es so eine geteilte Verantwortung, aber prinzipiell alles, was rausgeht, auf Sendung geschickt wird, ist quasi in Verantwortung von Okto. Von Community TV GmbH.

MT: Das heißt, es gibt mehrere Instanzen der Qualitätskontrolle?
SH: In Bezug auf die Qualitätskontrolle gibt es mehrere Instanzen und das Ziel war immer, dass es jemand unbedingt noch einmal anschaut. Um einerseits Feedback zu geben, andrerseits auch sonstige Fehler auszubessern, und dann eben die verschiedenen Elemente zusammenzufügen. Da gibt es z.B. eine bestimmte Schriftform und Größe, ob das dann auch am Ausspielungsmonitor richtig angezeigt wird, ob es nicht flimmert usw. Da ist es eben wiederum der Journaldienst, der schaut dann nicht sehr auf die kleinen Fehler, die jetzt im Text vorkommen. Er ist mehr auf das Erscheinungsbild fokussiert. Also passt die Größe mit den sonstigen Elementen im Bild, und dann muss man halt alles in Betracht ziehen. Das ist quasi eher der Journaldienst, der das bei Okto überprüft. Das gehört auch zu den Qualitätskriterien, dass man einerseits auf die Sprache achtet, vielleicht auch die Effizienz der Sprache, dass es nicht so oft Doppelungen gibt. Und dass man auch auf Schnitte und diese ganzen Parameter, die berücksichtigt werden bei den Untertiteln, schaut, aber auch eben auf dieses Gesamterscheinungsbild. In der Untertitelungssoftware siehst du auch nicht ganz genau, wie das dann ausschaut. Deshalb bin ich froh, dass immer irgendjemand, wenn es dann fertig exportiert ist, sich das Bild mit Untertiteln noch einmal anschaut. Das passiert.

MT: Bei euch sind die Sendungen in verschiedenen Sprachen und die Zielsprache ist immer Deutsch für die Untertitel.
SH: Meistens, es ist nicht ausschließlich so. Es werden Sprachen kombiniert, z.B. manchmal wird spanisch gesprochen und manchmal eben deutsch im Beitrag, und da wird Spanisch auf Deutsch als auch Deutsch auf Spanisch, so dass dann jemand, der aus der Community ist und frisch hier in Wien ist und nur spanisch versteht oder auch deutsch ansatzweise, also er geht in den Kurs, dann kann er damit auch ein bisschen die Deutschkenntnisse verbessern. Weil er dadurch, dass er es liest, einen Gegencheck macht und sich damit auch weiterentwickeln kann.

MT: Das geht in beide Richtungen?
SH: In beide Richtungen optimalerweise. Es gibt dann natürlich Sendungen, die nur in Türkisch oder Serbisch sind. Da wird dann nur auf Deutsch übersetzt, zurück geht's nicht, weil es kein Deutsch gibt. Aber es gibt auch Sendungen, die von Deutsch auf Englisch übersetzt werden. Weil wir nicht den Anspruch haben, alles auf Deutsch zu untertiteln. Manchmal, wenn die Filme auch über die Grenzen von Österreich rausge-

hen sollen, versuchen wir auch eine englische Fassung zu machen. Einerseits wegen des Austauschs mit anderen Sendern, andererseits aber auch wenn die Produzenten/-innen das in einer anderen Sprache haben möchten.

MT: Also ihr habt ja im klassischen Sinne keinen Programmeinkauf, sondern einen Austausch mit anderen Community-Sendern. Ist es wichtig, dass eine Untertitelung vorhanden ist für die Entscheidung, ob ihr ein Programm übernehmt und vice versa?
SH: Ja, wenn die Sprache eine andere ist. Wir haben nur einen regen Austausch mit zwei deutschen Community-Sendern. Da ist es nicht so das Problem. Wir hatten punktuell mit Spanien einen Austausch, aber das war eher auf Initiative des Produzenten der Latino-TV-Sendung, der da einen Austausch betrieben hat. Wir hatten aber auch mit dem Sender in Sarajewo, mit dem öffentlich-rechtlichen Sender, einige Zeit lang Programmaustausch, der eigentlich mit dem ORF kooperieren wollte. Die hatten aber kein Interesse. Das war aber eben nicht in dem Ausmaß wie mit den deutschen Sendern, weil immer die Frage nach der Untertitelung... In dem Fall war es eigentlich immer ganz wichtig, dass es untertitelt ist, weil man sonst auch nur einen bestimmten Anteil erreicht. Da war aber auch eine Sendereihe, die aus der bosnischen Community hier, also in Bosnisch, produziert worden ist. So gesehen war es für sie kein Problem, für uns haben wir dann ein paar Beiträge untertitelt.

MT: Wenn ihr also etwas übernehmt von dem Sender in Sarajewo und es ist noch nicht untertitelt, dann macht ihr das selbst. Und es ist jetzt nicht ausschlaggebend…
SH: Es ist immer die Frage, ob wir in der Lage sind, das zu machen. Bei Englisch haben wir überhaupt kein Problem, weil wir uns denken, okay, wenn es keine Untertitelung gibt, ist es auch nicht so problematisch. Und bei den Sprachen, wo wir sagen, das verstehen nicht alle, da wäre es gut, dass da noch Untertitel organisiert werden. Es gibt noch einen Anteil an Filmproduktionen, die meistens untertitelt sind. Es gibt am Sonntag die Sendung Oktoskop auf Okto, das ist auch sehr international. Wir hatten jetzt vor kurzem einen griechischen Film und ein Gespräch via Skype mit dem griechischen Filmemacher, und der Film war untertitelt. Und die meisten Filmemacher müssen, wenn sie ihre Filme auch international verwerten wollen, natürlich auch eine untertitelte Version haben.

MT: Das ist dann meistens englisch wahrscheinlich?
SH: Das ist meistens englisch. Ich kenn das auch von den Festivals. Es gibt dann aber auch einen Teil, der dann auf Deutsch untertitelt ist.

MT: Zum Thema Zusammenarbeit mit Untertitler/-innen. Wir haben ja diese Kooperation, aber trotzdem, wie findet ihr eure Untertitler/-innen? Nach welchen Kriterien sucht ihr die Leute aus?
SH: Im Großen und Ganzen ist es dieser Kooperation zu verdanken, dass wir diese Möglichkeit haben, das Programm in mehreren Sprachen zu untertiteln. Es gibt aber noch einen Anteil von Menschen, die sich für Kommunikation interessieren und dafür, wie von einer in die andere Sprachkultur übersetzt und untertitelt wird. Das ist aber jetzt eher ein kleinerer Bereich. Nächsten Montag kommt eine Untertitlerin zu uns, die im Rahmen einer AMS-Maßnahme einen Monat ein Praktikum machen soll und die selber Dolmetscherin ist und sich da auch weiterbilden will. So kommt sie zu uns und kann uns unterstützen, in dem Fall mit Französisch, Deutsch, Englisch. Meistens sind das auch die drei Sprachen, die bei uns auf jeden Fall Anklang finden, und dann gibt es aber eben die große Gruppe Serbisch, Kroatisch, Bosnisch, Türkisch und dann aber auch Bulgarisch, Spanisch… Russisch hatten wir, dann Persisch, Arabisch und Kurdisch. Da haben wir leider auch nicht immer wen… Wie z.B. in dem Fall die kurdische Sendung, wo es schlicht und einfach darum geht, dass die Sprache erhalten bleibt, weil sie in der Türkei lange Zeit verboten war. Den Menschen, die dort mit dem Verbot

aufgewachsen sind, ist es hier wichtig ist, die Sprache weiter zu pflegen und zu erhalten. Und da ist es für uns auch nicht so das Allerwichtigste… Natürlich freuen wir uns sehr, wenn es Untertitel gibt. Wenn sie es schaffen, dann schaffen sie es. Aber es gibt kaum Möglichkeiten, das professionell zu machen.

MT: Das heißt, ein wichtiger Faktor ist in eurem Fall die Sprachkombination.
SH: Wenn wir das Programm in den Sprachen haben, und das ist das Essenzielle, weil wir würden uns natürlich freuen, verschiedenste Kombinationen von Deutsch auf Esperanto zu übersetzen. Das würde zur Vielfalt des Senders beitragen, aber es ist nicht annähernd so wichtig, als wenn wir sagen, es soll aus der Sprach-Community auf Deutsch…, damit hier ein Austausch stattfindet.

MT: Läuft die Kommunikation dann über dich als Programmkoordinator, den Journaldienst oder sind da die Produzenten/-innen auch involviert?
SH: Also in erster Linie bin ich hier die Ansprechperson. Wenn es Programme gibt, die untertitelt werden sollen, dann bin ich die Ansprechperson und versuch alles zu koordinieren, so dass am Ende alles funktioniert. Einerseits Bedarf erheben, aber andrerseits auch Möglichkeiten zu finden, prüfen, ob die Leute verfügbar sind, ob sie überhaupt die Sprachkombination haben. Oft ist es das Allerschwierigste, die breite Palette an wichtigen Faktoren wie Zeit, Ressourcen, aber auch natürlich technische Ressourcen... Weil wir auch hier im Haus ein bestimmtes Kontingent haben, und wenn dann zu einer bestimmten Zeit nur zwei, drei Leute arbeiten können, dann ist das halt so, und nicht zehn. Das ist ein Paradies des Mangels, sagen wir.

MT: Aber ihr macht ja das Beste daraus. Jetzt ein paar allgemeine Fragen: Glaubst du, gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Erfolg bzw. Misserfolg eines Programms, einer Sendung und der Qualität der Untertitelung?
SH: In unserem Fall, würde ich sagen, ist es… Zumindest das Feedback, das ich bekommen hab, seitdem es mehr Untertitelung, mehr Übersetzungen gibt, ist, dass die Menschen dann nicht mehr raten müssen, was da jetzt für ein Programm gestaltet wird. Sowohl die professionelle Kritik, also Leute, die über uns schreiben, aber auch wo man da und dort hört, ah, wir sehen das und verstehen das jetzt besser. Und ich glaub auch, dass einfach das Konzept, dieser offene Zugang, besser ankommt bei den Rezipienten und damit auch in der Gesellschaft.

MT: Indem, dass das auch sprachlich zugänglich gemacht wird.
SH: Genau. Weil sich viele Menschen immer denken, wenn die Tonlage eine andere ist oder die Melodie, dass da jemand verärgert ist, oder dass da jemand was Böses erzählt, obwohl das gar nicht so ist. Ich glaub, dass man da zwischen den Kulturen vermitteln muss. Es ist ja auch so, dass man einerseits offen sein muss, aber es ist oft ein Luxus offen zu sein, dass es vielen Menschen nicht möglich war, anders zu denken als nur in Klischees. Und da finde ich, dass das ein großer Beitrag ist. Es ist etwas Transparentes, das braucht die Gesellschaft immer mehr. Vor allem weil die Politik in vielen Bereichen versagt bzw. nicht so sehr aus dem Herzen kommt. Gerade wenn es um die Sprachen geht, da sagt man, okay, es ist gut, dass es diese Vielfalt gibt, das ist schön, aber bei einer Wahlkampagne in Wien… Es ist ja absurd, dass da immer alles auf Deutsch ist. Als würden die Leute dagegen sein, Deutsch zu lernen. So kommt es mir vor.

MT: Findest du, dass Untertitel ein Problem sind oder eine Lösung?
SH: Eine Lösung. Aus meiner Sicht, aus persönlicher als auch aus professioneller, ist es eine Lösung. Man kann jetzt noch dazu sagen, es gibt sicher auch Produktionen, die besser… oder man sagt, man hat mehr Komfort, wenn die mit einem Voice-over

oder einer Synchronisation daherkommen. Aber im Großen und Ganzen kann man jetzt nicht… also Untertitelung oder keine, das soll man sich gar nicht fragen.

MT: Ist deiner Meinung nach die Mehrsprachigkeit Europas ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
SH: Es ist eindeutig ein Vorteil, finde ich. Generell die Mehrsprachigkeit, aber auch für den Film, weil Europa einfach so bunt ist, wie es ist, und die Sprache gehört dazu zu dieser Buntheit und genauso gehört es auch zum Film. Ich wüsste nicht, wenn man jetzt in Österreich englischsprachige… Sicher funktioniert es, aber dabei würde viel an Authentizität… Man merkt sogar schon, wenn Wien die Location ist, aber dann auf Hochdeutsch gesprochen wird, ist das dann sehr unauthentisch. Da ist halt die Frage, wer dahinter ist und um welche Story es da geht, aber im Großen und Ganzen bin ich sehr froh, dass es so eine breite Palette an Filmen gibt, auch eben italienisch, französisch, englisch, deutsch oder eben ein slawischsprachiger Film. Ich find, dass es so schön ist wie Europa, so bunt. Natürlich ist es jetzt für die Durchsetzung, also Filmindustrien, ist es natürlich schwierig, weil man muss dann gleich denken, okay, wenn ich jetzt für den europäischen Markt produzieren will, muss es halt in so viele Sprachen…, aber davon profitiert ihr…

MT: Davon leben wir.
SH: Wenn überhaupt.

MT: Eine abschließende Frage zum Thema Digitalisierung. Was hat sie im Fernsehbereich bewirkt und in welche Richtung geht das?
SH: Es ist eine enorme Entwicklung, von der wir von Anfang an profitiert haben als Sender. Wir haben ja als erster Sender in Österreich das komplette Programm nur mit den Digitalträgern abgewickelt und nicht irgendwelchen Kassetten. Und das hat sich in den letzten neun Jahren, seit es Okto gibt, als sehr positiv erwiesen, dass es so einfach ist, von jedem Rechner bei uns auf das komplette Archiv zuzugreifen und damit auch quasi das Programm noch einmal, wenn was gebraucht wird, zu verwenden. Ich hab Journalismus studiert, als es analoge Systeme für die Bearbeitung von Ton und Film gab. Das gibt es auch noch heutzutage, aber es ist mehr eine Rarität. Und dieser Umstieg auf die digitale Bearbeitung war auch schon so eine technologische Erleichterung für den Beruf, weil bis dahin war diese ganze Arbeit ja auch geteilt. Mittlerweile befinden wir uns in einem Zeitalter, wo alles verschmilzt. Und ich glaub mehr an die Vorteile dieser Entwicklung und für uns ist es genauso. Zuerst war dieses Abwickeln, Archivieren digital, um dann später auch nur noch mehr auf die Speicherkarte aufzuzeichnen. Also es geht auch darum, es einfacher zu machen, damit Zeit gespart wird, aber auch Mühe. Wenn man ein Tape einspielt, ist es dann eins zu eins. Bei digitalen Speichermedien hast du einfach eine verkürzte Zeit. Kannst auch gleich was aussortieren. Das vereinfacht die Arbeit enorm und ich glaub, dass das auch durchaus zur Demokratisierung der Landschaft beiträgt, dass es für viele einfacher geworden ist zu produzieren und auch qualitätsvoller zu produzieren. Das muss man auch dazu sagen, dass die Auflösung, die heutige Technologien ermöglichen, vor zehn Jahren kaum denkbar war. Auch dass du mit einer digitalen Spiegelreflexkamera Filme machen kannst. Das war vor zehn Jahren nicht denkbar. So wie eben jetzt die Entwicklung im Bereich der Social Media usw. Dass da eine Revolution aus dem kommt, also Revolution im Sinne, okay, da gibt es jetzt ein Vehikel, ein Instrument, mit dem man es sich organisieren kann, so dass es eine Revolution auslöst. Nordafrika oder… der arabische Frühling.

MT: Gut, das war's meinerseits. Herzlichen Dank.

Interview: Regina Schlagnitweit, Christoph Huber

Tätigkeit/Funktion:	Programmleitung, Filmmuseum
Termin & Ort:	02.10.2014, 11 Uhr, Filmmuseum
Dauer:	40:08 Min.
Durchgeführt von:	Mandana Taban

Mandana Taban: Für die weitere Verarbeitung wird das Gespräch aufgezeichnet, transkribiert und der Arbeit angehängt. Ist das für Sie okay?
Regina Schlagnitweit: Ja.
Christoph Huber: Ja.

MT: Sehen Sie oft untertitelte Filme?
RS: Ich sehe oft untertitelte Filme. Aber ich muss sagen, wenn ich die Wahl habe, keine untertitelte Kopie zu sehen, dann ziehe ich das vor. Also sofern ich die Sprache verstehe. Ich gehe nicht zum Lesen ins Kino, für mich ist der Film immer im Zentrum. Wenn's aber die Sprache erfordert, dann schau ich mir ihn natürlich untertitelt an. Wenn ich bei englischsprachigen Filmen weiß, dass der irgendwo in Wien in der Originalfassung läuft und woanders mit deutschen Untertiteln, dann schau ich mir die Originalfassung an. Sofern die Qualität der jeweiligen Kinos auch gleich ist. Das kommt auch noch dazu.
CH: Bei mir ist es auch nicht anders.
RS: Wir sehen Untertitel immer als Krücke, damit man einen Film versteht.
CH: Genau, es sind Hilfsmittel.
RS: Es ist ja anders als bei Literatur, wo das eine eigene Kunstform ist, ein Buch zu übersetzen. Im Filmbereich sehe ich das anders. Da geht's darum, dass uns in kürzester Form geholfen wird, die Essenz des Films ungefähr zu verstehen. Da möchte ich auch nicht haben, dass jede Feinheit und jedes Detail erklärt wird, sondern ich möchte da wirklich nur darüber scannen und sofort wieder das Filmbild ansehen. Es ist immer schlimm, wenn man Übersetzungen sieht, wo jedes Detail übersetzt wird. Dann liest man eigentlich nur mehr.

MT: Das führt mich schon zu meiner nächsten Frage und zwar Ihre Erfahrungen als Rezipientin bzw. Rezipient mit Untertiteln und was für Sie Qualität in diesem Zusammenhang bedeutet?
CH: Es ist klar, dass die Übersetzung nicht fehlerhaft sein sollte, aber abgesehen von Ausnahmefällen, wo es darum geht ein Literaturstück zu bearbeiten, das Teil dieses Films ist, ist es eigentlich schon so, dass Untertitel nicht wie bei der Literatur dafür da sind eins zu eins zu übersetzen. Film setzt sich ja zusammen aus Ton und Bild und der Untertitel ist die Krücke, um einen Teil des Tons zu verstehen. Das bezieht sich eigentlich nur auf das Erzählkino. Bei Avantgarde-Filmen oder Ähnlichem ist es oft gar nicht notwendig, dass man überhaupt versteht, was gesagt wird. Da geht's um den Klang der Sprache. Ich sehe das also nicht so, dass Untertiteln wie Literaturübersetzen ist. Ich würde das eher mit Lyrikübersetzung vergleichen, bei der man versucht die Essenz einzufangen und in die andere Sprache hinüber zu tragen.
RS: Und neben der Essenz ist ein zweites Qualitätsmerkmal, dass es nicht vom Film ablenken darf. Jeder Fehler in einer Untertitelung oder jede Umständlichkeit lenkt ab. Eigentlich sollte man immer nur kurz runterschauen und dann sofort wieder beim Film sein. Je länger man sich mit einem Untertitel beschäftigen muss, weil die Schrift schlecht gewählt ist oder weil er fehlerhaft ist oder weil er umständlich, kompliziert formuliert ist, desto mehr zieht das die Aufmerksamkeit vom Film ab – und das ist schlecht (Zitat 79). Auch Fremdwörter, wo man einfach weiß, das versteht wirklich nur ein kleiner Prozentsatz, auch wenn vielleicht eine Figur im Film dieses Fremdwort

wählt. Das ist eine Gratwanderung, man muss eben schauen, was in Kürze vermittelt werden soll. Das ist oft wirklich eine Frage von Sekunden.

MT: Sie haben hier im Filmmuseum ja auch oft mit Untertitelungen zu tun. Existiert für Sie das Berufsbild Untertitler/-in? Wenn ja, was umfasst das für Sie?
RS: Es gibt ja viele Übersetzer... Meinen Sie jetzt im Filmbereich?

MT: Ich meine ganz konkret Untertitler/-in als Beruf.
RS: Das sind Leute, die Filmkopien untertiteln, die dann fix in den Verleih kommen, oder Videos, DVDs, DCPs. Und die zweite Kategorie, das sind Leute, die für eine oder zwei Vorstellungen elektronisch untertiteln, wie bei uns im Haus. Das ist eine Live-Angelegenheit. Die Untertitel sind nicht fix und können jederzeit geändert werden, weil sie eben nicht in die Kopie eingeschrieben sind. Also können sie am nächsten Tag verändert werden, wenn man drauf kommt, dass etwas nicht gepasst hat. Das ist eine flüchtigere Arbeit. Wir können auch nicht so gut bezahlen, wie bei Untertitler die fixe... Es arbeiten auch nur Studenten und jede elektronische Untertitelung ist nicht so ausgetüftelt, wie eine fix untertitelte Kopie. Das könnten wir uns auch nie leisten, wir machen ja nur eine bis zwei Vorstellungen pro Film. Da kann man sich nicht wochenlang damit beschäftigen (Zitat 80).

MT: Ist die Wahl der Technik [Live-Untertitelung] im Grunde eine Kostenfrage oder hat das mit der jeweiligen Filmkopie zu tun?
CH: Das hat schon auch praktische Gründe. Tatsächlich ist es ja oft so, dass man nicht weiß, welche Kopie man wirklich bekommt. Je nach Kopie gibt es manchmal ein paar Szenen mehr oder weniger. Das heißt, damit der Untertitler, der das dann live macht, alles exakt vorbereiten kann, exakt diese Kopie braucht, um ganz sicher zu sein. Bei einer anderen Kopie desselben Films können ein paar andere Szenen drinnen sein, was zu einer Änderung führt. Also erst wenn diese Kopie angekommen ist, haben wir die Referenzkopie, die wir zeigen werden. Aber die Kopien kommen oft erst kurz vor dem Screening an. Manchmal kann man sie auch schon früher bekommen. Das ist von Fall zu Fall verschieden. Manchmal ist es auch hilfreich, wenn man uns eine DVD-Kopie der Abfilmung vorab schicken kann.

MT: Und Sie zeigen ja nur Filmkopien – also 35mm?
CH: Genau, was auf Film gedreht wurde schon.

MT: Also keine digitalen Kopien?
RS: Schon. Wenn etwas digital in die Welt gekommen ist, dann zeigen wir das auch digital.
CH: Ein neuer DCP-Film ist ein neuer DCP-Film, das ist eben das Originalformat.
RS: Wir respektieren einfach das Format, in dem der Film entstanden ist. Wir sind da auch sehr streng und machen keine Ausnahmen.

MT: Inwieweit ist das Thema Untertitelung in Ihrem Berufsalltag relevant?
RS: Das ist immer abhängig von den Retrospektiven, die wir hier veranstalten. Wenn wir jetzt in Oktober John Ford machen, wird es keine Übersetzung geben, weil wir in Wien immer davon ausgehen, dass die Leute Englisch sprechen, oder der Großteil des Publikums. Das heißt im Oktober wird das Übersetzen kaum ein Thema sein, aber wenn wir wieder eine Schau zum italienischen Film machen, wie im Jänner zu Vittorio de Sica, wird es einiges zu übersetzen geben, weil wir dann die Kopien in der italienischen Originalfassung haben und viele nicht untertitelt sein werden. Dann werden wir deutsche Untertitelungen in Auftrag geben.

MT: Das heißt, Sie machen da durchaus einen Unterschied: Englisch ist eine eigene Geschichte...
RS: Ja, das lernt man in Österreich in der Schule und erfahrungsgemäß verstehen es die meisten Leute. Es gibt immer ältere Generationen, die sagen, es ist schon gut, wenn sie eine deutsch untertitelte Kopie haben. Aber es ist rein finanziell für uns nicht leistbar. Und wir finden auch, dass man nicht auf alles eingehen kann. Es ist hier ein Grundstandard, dass Deutsch und Englisch verstanden werden. Aber wir kennen es von den Kollegen in der Schweiz, dass sie alles untertiteln, auch alle englischsprachigen Kopien (Zitat 81).

MT: Dann wahrscheinlich auch zweisprachig...
CH: Ja, genau. Was noch problematischer ist, weil man da noch mehr Untertitel im Bild hat. Zweisprachige Untertitelungen finde ich in fast allen Fällen störend.

MT: Das heißt, die Untertitelung wird erst relevant, wenn Sie wissen, welche Filmkopie Sie bekommen. Und wenn es von einem bestimmten Film bereits eine untertitelte Kopie gibt, würden Sie die zeigen?
RS: Es hängt von der Qualität der Kopie ab, ob es eine restaurierte Kopie ist. Wir versuchen in erster Linie, dass wir die bestmögliche Kopie erhalten. Der nächste Schritt ist dann die Frage, wie schaut es mit der Sprachlichkeit aus? Gibt's diese beste Kopie auch in einer englisch untertitelten Fassung. Das gibt's oft für den internationalen Einsatz. Gerade beim italienischen Kino werden bei Cinecittà restaurierte Kopien auch für den Auslandseinsatz untertitelt. Dann sind wir glücklich. Wenn es das nicht gibt, dann werden wir untertiteln. Bevor wir eine völlig abgespielte Kopie mit deutschen Untertiteln zeigen, kommt lieber die beste Kopie zum Einsatz, die dann untertitelt wird. Das ist eine Abwägung von unterschiedlichsten Kriterien.

MT: Das heißt die Untertitelung wird von Anfang an auch im Budget mit eingeplant.
RS: Ja.

MT: Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit den Untertitler/-innen? Wie rekrutieren Sie sie?
RS: Wir machen das seit 10, 12 Jahren und haben schon einen großen Übersetzerpool. Viele kommen von der Universität oder sie werden von Freunden empfohlen. Oder wenn wir eine Schau zum finnischen Kino machen, dann haben wir einen finnischen Übersetzer, der uns wiederum einen Freund vorstellt. Der schaut sich das an und möchte das machen. Wenn wir in einer Sprache niemanden haben, dann werden meistens die Uni-Institute angeschrieben, ob sie uns Studenten vermitteln können. Ich leite die Programmabteilung und Christoph, der seit Herbst bei uns arbeitet, hat die Übersetzungsabteilung übernommen. Er kontaktiert dann die Übersetzer, zeigt ihnen alles.
CH: Genau. Es kommt auch immer wieder darauf an, welche Unterlagen man zur Verfügung stellen kann. Um beim Beispiel von der Schau zum finnischen Kino zu bleiben, gab es ein, zwei Filme, von denen man nicht mal Untertitellisten hat. Das muss dann der Übersetzer tatsächlich durchgehen und nach Gehör übersetzen...
RS: Untertitellisten heißt Listen von der Produktionsfirma. Produktionsfirmen haben manchmal Drehbücher oder Untertitellisten, die sie ohnehin angelegt haben und die werden uns zur Verfügung gestellt. Meistens gibt's eine Übersetzungshilfe, aber manchmal muss wirklich von scratch übersetzt werden und da haben wir dann natürlich verschiedene Tarife.

MT: Werden die Untertitel hier auch eigens gespottet oder werden die bestehenden Untertitellisten übernommen?
CH: Der Übersetzer muss das schon vorher mindestens einmal durchgehen. Auch wenn es eine Liste ist, die wir auch schon mal verwendet haben, kann er sich trotzdem nicht darauf verlassen... Es passieren einfach Fehler und deshalb muss das schon vorher noch mal durchgesehen werden.

MT: Das war jetzt ein Denkfehler von mir. Spotting in dem Sinne ist ja hier nicht notwendig, weil die Untertitel live zugeschaltet werden.
CH: Genau, der Untertitler schaltet ihn per Taste ein und aus.
RS: Genau, das ist eine Definitionsfrage. Wir sagen zu diesem Live-Zuschalten Spotten und ich glaube, in der Untertitelungsbranche ist das anders...

MT: Ja, Spotting, oder auch Timing, ist die Festlegung der Ein- und Ausstiegzeit der einzelnen Untertitel. Das kann man mit der Software festlegen...
CH: Und bei uns wird das sozusagen von Hand ausgelöst und nicht mit Timecodes.

MT: Und dadurch ist das Spotting im vornhinein nicht erforderlich.
RS: Genau. Wir haben normale Wordlisten, die ins Untertitelprogramm eingespielt werden. Die Übersetzer haben einen Monitor, wo sie die Leinwand sehen und einen Monitor, wo sie die Untertitel haben und sehen das parallel... Es ist eine Konzentrationsfrage. Ich bewundere das jedes Mal, wenn jemand so ruhig ist und einfach versucht, das live zu machen.

MT: Und das macht immer eine Person für einen gesamten Film?
RS: Ja, eine Person.
CH: Man muss ja nicht live übersetzen – das ist ja vorher schon erfolgt. Bei dieser Konzentration geht's darum, das Timing gut hinzubekommen beim Ein- und Ausschalten der Untertitel.

MT: Dafür haben Sie eine eigene Software?
RS: Genau. Die Wordlisten werden dort eingespeist und das scheint dann am Schirm auf. Wir können Ihnen das gerne nachher zeigen. Das wurde in Hamburg von Christopher Mondt für uns entwickelt. Er fertigt auch immer die Untertitel für die Viennale an.

MT: Wie sieht es mit der inhaltlichen oder qualitativen Verantwortung für die Untertitelung aus? Bei wem liegt das?
CH: Da muss man schon dem jeweiligen Übersetzer vertrauen. Ich kann z.B. kein Finnisch, mir fehlen die Mittel, um nachzuvollziehen, ob da alles tatsächlich richtig übersetzt worden ist. Da muss man dem Übersetzer vertrauen. Aber es gibt natürlich auch bestimmte formale Auflagen, die man schon überprüfen kann. Um ins Bild hineinzupassen, darf ein Untertitel eine bestimmte Länge haben usw. Dieses Untertitelungsprogramm testet die Übersetzungen darauf, dass diese Zeichenanzahl nicht überschritten wird. Wenn das doch der Fall ist, wird das in diesem Testlauf erkannt und nachkorrigiert. Von der Seite kann ich schon prüfen, ob alles korrekt ist.
RS: Es gibt auch gewisse inhaltliche Vorstellungen, die wir festgelegt haben. Ein gutes Beispiel sind immer Lieder im Film. Wir sagen jedem Übersetzer, der eine Arbeit übernimmt, dass Lieder nur untertitelt werden, wenn es wirklich was zum inhaltlichen Verständnis beiträgt. Man muss nicht jeden Popsong untertiteln. Oder wenn ein Refrain immer wieder kommt, muss man den Refrain nicht jedes Mal reinklicken, weil man das schon beim ersten Mal gelesen hat. Da sollte man einfach mit Pünktchen weiterarbeiten. Wir fordern sie immer auf, dass sie so schlank wie möglich das vorbereiten. Das ist eine hohe Kunst, jedes Mal die Essenz zu erfassen. Es gibt also einfach gewisse

inhaltliche Vorstellungen, die wir haben und durchbesprechen. Oder ein arges Beispiel war mal bei einer russischen Retrospektive. Da gab es einen Dokumentarfilm aus den 60er Jahren über ein großes Dichtertreffen in Moskau, wo die zeitgenössischen russischen Dichter sich getroffen haben und in der Universität Vorträge gehalten haben. Und das war ein Wahnsinn. Ich hab zu unserer Übersetzerin gesagt, ideal wäre es, wenn man die gültigen Übersetzungen dieser russischen Gedichte findet und sie hat sich wirklich die Mühe gemacht und die auch zum Teil gefunden. Den Rest wollte sie unbedingt selbst übersetzen. Ich sagte aber zu ihr, irgendwann müssen wir dem Publikum auch das Gefühl geben, dass das ein historisches Dokument ist, also muss man nicht jedes Gedicht übersetzen. Manchmal muss man auch einfach loslassen und zuhören. Es war aber enorm, was sie damals gemacht hat. Über so was sprechen wir eben schon.

MT: Es besteht also schon durchaus eine enge Zusammenarbeit.
CH: Ja, unbedingt.

MT: Ich habe noch ein paar allgemeinere Fragen: Glauben Sie, gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Erfolg und Misserfolg eines Filmes und der Qualität der Untertitelung?
RS: Bis zu einem gewissen Grad. Wenn ein Film wirklich grotesk übersetzt in die Kinos kommt und die Leute verstehen das nicht oder... Das kann schon irgendwie beitragen. Ich habe aber noch nie so eine katastrophale Übersetzung im Kino gesehen, dass ich mir dachte, die haben den Film zerstört. Zumindest im deutschsprachigen Raum ist mir das noch nie passiert. Obwohl es oft auch die absurdesten Übersetzungen gibt, vor allem aus den 70er Jahren, wo man merkt, dass sich das noch nicht so entwickelt hatte. Bei Berlinale Forum kommen oft Filme aus den 70ern oder 80ern mit Wahnsinnsübersetzungen. Ich denke mir dann, hat das jemand gemacht, der überhaupt der Sprache mächtig war? Mein Lieblingsbeispiel ist da *Drugstore Cowboy* von Gus Van Sant. Da geht's ja sehr viel um Drogen und in den Untertiteln steht auf einmal „Wir schnupften Kalou". Als ich das zum ersten Mal gesehen habe, dachte ich, was heißt Kalou? Bis ich drauf gekommen bin, dass es „glue" war. Und wenn wir jetzt diese Kopie zeigen, biegt sich der ganze Saal.

MT: Das klingt wie die Raubkopien, die aus China kommen. Ich hab mal so eine Kopie von Brokeback Mountain *gesehen und das war abenteuerlich, was in den englischen Untertiteln stand.*
RS: Genau, und so was kann einem Film schon vieles nehmen. Aber ich glaube bei uns sind die Standards mittlerweile schon so...
CH: Anders, ja. Aber in Hongkong weiß man zum Beispiel, dass oft irgendwelche Leute die englische Untertitelung machen. Zum Beispiel in der Produktionsfirma studiert irgendjemandens Neffe Englisch und der wird hingesetzt und bekommt nur ein Tape, also sieht nicht mal den Film, und übersetzt so die Dialoge. Das ist dort die ganz normale, gängige Praxis.
RS: Es kann den Film doch zerstören. Ich hab jetzt ein Beispiel, aber da geht's um die Simultanübersetzung über Kopfhörer. Beim Festival in Bologna gibt's eine italienische Übersetzerin, die für die Italiener live in die Kopfhörer übersetzt und eine Engländerin, die daneben sitzt und immer wartet, bis die Italienerin fertig übersetzt hat und übernimmt das dann. Das heißt, man sitzt in einer Vorstellung und hat zeitverzögert, so ca. 30 Sekunden später, die englische Übersetzung, wo die Szene schon längst vorbei ist... Ich schaue mir solche Vorstellungen nicht mehr an.
CH: Wenn, dann lieber ohne Übersetzung. Aber so eine Live-Übersetzung ist doch was anderes als Untertitelung. Weil da ja auch noch über die Originaltonspur drüber gesprochen wird. Selbst wenn es nicht zeitversetzt ist, ist das ein viel stärkeres Eindringen in den Film, als Untertitel es jemals sein können.

RS: Ja, und das ist heute ohnehin immer seltener.

MT: Das ist ja auch eine interessante Frage: was ist das kleinere Übel, Untertitel, die ins Bild hineingepappt werden oder so ein Voice-over. Da scheiden sich ja auch die Geister. Und damit zu meiner nächsten Frage: Sind Untertitel ein Problem oder eine Lösung?
RS: Beides.
CH: Genau.
RS: Es ist ein Übel, mit dem man leben muss. Sie haben ja den Begriff Übel gerade selbst verwendet. Es ist aber einfach so. Man hat beim Film auch diese sprachliche Ebene und meistens sollte man auch verstehen, was da gesprochen wird. Trotzdem ist es ein Eingriff. Es ist auch ein visueller Eingriff und deswegen muss man schauen, dass man das so elegant wie möglich löst. Ich hab großen Respekt vor der Übersetzerzunft, gerade was den Filmbereich anbelangt, weil das für mich eine enorm schwierige Aufgabe ist (Zitat 82).

MT: Und auch eine spannende. Ist Ihrer Meinung nach Europas Mehrsprachigkeit ein Vor- oder ein Nachteil für den europäischen Film?
RS: Das hängt davon ab, wie man es sieht. Ich finde es immer schön, wenn es viele Sprachen gibt. Ich kann's nur positiv sehen. Aber ich denke jetzt nicht wirtschaftlich.
CH: Genau. Es ist eher eine Bereicherung. Diese kulturelle Vielfalt ist eine Erfahrungsbereicherung. Aber wirtschaftlich kann man sowieso nicht ankommen gegen Hollywood. Diese Marketingbudgets, die in Wirklichkeit den Markt regieren, haben überhaupt nichts mehr mit der Qualität der Filme zu tun. Da hat man sowieso keine Chance dagegen.
RS: Also, wenn Sie es so in dieser Richtung gedacht haben, dann ja. Aber ansonsten finde ich die Mehrsprachigkeit einfach wunderbar. Und ich bin froh, dass wir diese schreckliche Synchronisationszeit überwunden haben, als Wenzel Lüdecke alles übersetzt hat. Mittlerweile geht das sogar. Aber ich kann mir keine synchronisierten Filme anschauen, wenn ich weiß, wie man woanders spricht.
CH: Es ist auch schmerzhaft, wenn man einen Schauspieler mit seiner Originalstimme kennt und sich daran gewöhnt hat, und den dann deutsch synchronisiert zu sehen, oder auch in einer anderen Sprache, ist unmöglich. Das passt gar nicht.

MT: Dabei ist ja die Qualität der Synchronisation im deutschsprachigen Raum auf einem ziemlich hohen Niveau.
RS: Wirklich?
CH: Ja, insgesamt schon. Aber ich muss sagen, technisch gibt's da Probleme. Man merkt zum Beispiel, dass bei deutschen Synchronisationen die Tonspuren ausgeräumt werden, damit die Dialoge viel klarer werden. So waren aber die Filme im Original oft gar nicht gedacht. Das ist dann so künstlich. Da merkt man, dass die Synchronisation den Film viel stärker umbaut und verändert, als es Untertitel je könnten. Das spricht dann schon viel mehr für Untertitel, dass abgesehen vom Sprachverlust auch noch auf der Tonebene eingegriffen wird.

MT: Die akustische Atmosphäre wird niedergebügelt.
CH: Genau. Weil alles ins Hauptabendfernsehprogramm passen muss.
RS: Das sieht das Filmmuseum München zum Beispiel anders. Die sagen, dass die Synchronisation per se nicht übel ist. Das kommt aber bei uns nicht ins Haus, es sei denn, das wird im Rahmen einer Carte Blanche ausdrücklich von einem Filmemacher gewünscht und der möchte unbedingt eine synchronisierte Fassung sehen. Aber wenn wir entscheiden, dann gibt's das nicht. Es sei denn, der Filmemacher oder die Filmemacherin hat selbst mehrere Sprachversionen in die Welt gebracht, dass es verschie-

dene Sprachfassungen gibt, z.B. eine mit englischem Voice-over, eine mit französischem...
CH: Die er auch alle selbst produziert hat.

MT: Untertitelung vs. Synchronisation ist ja eine eigene Diskussion. Abschließend noch eine Frage zum Thema Digitalisierung, die in den letzten 10 bis 15 Jahren stattgefunden hat, und manche sagen es war eine ziemliche Revolution, andere sprechen von einer Demokratisierung... Wie stehen Sie dazu?
RS: Aber wie hängt das jetzt mit Untertiteln zusammen?

MT: Meine nächste Frage wäre Digitalisierung in Zusammenhang mit Untertiteln. Aber grundsätzlich würde mich eine allgemeine Perspektive interessieren, um eventuelle Überschneidungen oder auch Gegensätze zum Ablauf dieser Entwicklung in der Untertitelungsbranche zu erkennen.
RS: Das ist ein Riesenbereich und da kann man stundenlang reden. Wir versuchen das ganz kurz zu machen. Ich habe grundsätzlich mit technischem Fortschritt kein Problem, aber ich finde es ganz entsetzlich, wenn einfach was anderes ausradiert wird. Für mich sind es grundsätzlich zwei unterschiedliche Kategorien. Film ist was Eigenes und ein digitales Werk ist was anderes. Ich versuche es auch gar nicht Film zu nennen, weil das ja kein Film ist, sondern eine digitale Arbeit. Und wenn man die Digitalisierung im Kinobereich anspricht, dann ist das einfach ein Ausmerzen der Industrie und eigentlich nur von der Industrie gesteuert. Das ist nicht zu akzeptieren. Und das ist auch nur von wirtschaftlichen Kriterien getragen.
CH: Genau. Man merkt so richtig eine vorauseilende Unterwerfung, so nach dem Motto, okay, die Wirtschaft will jetzt alles digitalisiert haben, also stellen wir darauf um. Aber das Problem ist natürlich, dass Film als Celluloidfilm dadurch auch in Gefahr gerät. Erstens wird es immer weniger Orte geben, wo man ihn abspielen kann – das merkt man schon total. Klar, es gibt das Filmmuseum und dann noch ein Handvoll von Kinos, die sich Filmprojektoren behalten haben. Das Zweite ist natürlich auch, dass im Zuge dessen kaum mehr Filmkopien hergestellt werden. Bei einem neuen Film ist das jetzt kein Problem, weil er wahrscheinlich eh als DCP gedacht ist, aber alte Filme, wo das Originalkunstwerk in Celluloidform sein muss, werden nicht mehr zugänglich gemacht oder verschwinden überhaupt. Wenn man das alles auf DCP zur Verfügung stellt, kann man das damit vergleichen, dass man in eine Galerie geht und da hängen nicht Bilder, sondern Abbilder, die digital projiziert werden. Wäre das in einem Bildmuseum okay? Nein, ich denke, da würde es einen Aufschrei geben, aber bei Film ist das nicht durchgesetzt, weil da diese wirtschaftliche Idee immer viel stärker im Vordergrund ist.
RS: Und weil man immer mehr content-orientiert ist. Wir sehen einen Film nicht nur als eine Geschichte, die da erzählt wird, sondern wir nehmen auch die Materialität ernst. Das ist aber etwas, was völlig ausgeblendet wird. Und ein anderer Aspekt mit der Demokratisierung, die Sie angesprochen haben: Natürlich, aber früher hat man sich auch eine Super-8-Kamera kaufen können und Super-8-Filme gedreht. Heute heißt es immer, jeder kann sich eine digitale Kamera kaufen und seine Filme machen. Aber gleichzeitig merkt man unter dem Strich kaum was. Was passiert mit all diesen Filmen? Wie werden die archiviert? Das ist für Independent-Filmemacher heute ein Riesenthema, weil sie merken, dass ihre Filme gar nicht überleben, weil es bis jetzt für digitale Medien keine Lösungen gibt. Zum Teil werden ihnen auch die Filme aus der Hand genommen, weil sie einen Film mit einer Produktionsfirma machen und was ist in zehn Jahren damit? Die Festplatte kann nur die Firma öffnen und dann ist der Film weg, was bei einer Filmkopie nie passiert. Es gibt immer irgendwo noch ein Archiv, das sich darum gekümmert hat. Das ist eben die Kehrseite von dem Glauben, dass jetzt jeder was machen kann.

MT: Zum Thema Archivierung hat jemand gesagt, vielleicht gibt's mal eine elektromagnetische Katastrophe und alles ist weg.
RS: Es gibt jetzt schon Fälle, wo die Filmemacher keinen Zugriff mehr haben zu dem Material, das sie gedreht haben. Weil die Technik sich so rasend weiterentwickelt, selbst innerhalb der Industrie, die Studios sind total überfordert.

MT: Wie die Formate, die nicht mehr lesbar sind...
CH: Genau.
RS: Ja, man muss ständig migrieren und ständig Daten überspielen...
CH: In Wirklichkeit ist in diesem Bereich vieles total unklar. Ich hab mal mit einem Regisseur gesprochen und er sagte, bei den Digitalkameras gibt es ständig neue Modelle, die noch mehr können, aber keiner kennt sich wirklich damit aus. Also industriell wurde was umgestellt, aber die Idee, was man damit wirklich machen kann, gibt's gar nicht.
RS: Interessantes Beispiel ist auch ganz einfach Hollywood und die ganzen Produktionen dort. Wenn ein Film seinen Durchlauf in der Verleihwelt schon hatte, wurden dann die Kopien einfach bei uns deponiert – oder bei Archiven wie wir, die einen Vertrag mit den Studios haben, damit die Kopie erhalten bleibt. Der Film hat ja dann schon einen Verwertungszyklus durchlaufen und sie können eh nichts mehr damit anfangen. Mit den digitalen Arbeiten geht das nicht mehr, weil das alles verschlüsselte DCPs sind und den Schlüssel geben sie nicht aus der Hand. Wenn z.B. David Fincher *Zodiac* auf 35mm gemacht hat, kann man diese Kopien noch in Archiven finden. Von seiner neuesten Arbeit, die ein ziemlicher Dreck ist... Ich hab den Film gerade gestern gesehen und hab mich ziemlich geärgert. Aber was passiert mit dem Film? Ich meine, wir würden ihn eh nicht bewahren wollen, aber das wird in keinem Archiv archiviert werden können und der Film ist weg. Es ist wie in der Stummfilmzeit, es werden zehn Jahre Filmgeschichte verloren gehen.
CH: Und gleichzeitig ist auch dieses Versprechen problematisch, eigentlich trügerisch, dass man durch das Digitale alles haben könnte, ganz leicht auf Knopfdruck. Es stimmt schon, dass man sich jetzt viel mehr in irgendeiner Form auf leichterem Weg ansehen kann, aber gleichzeitig heißt es nicht, dass die Originale noch existieren, sondern man hat dann 25 Jahre Filmgeschichte nur auf schlechten Videokopien, weil die Originale eigentlich verloren gehen. Aber das wird kaum bedacht.
RS: Sie haben ins Wespennest gestochen.

MT: Ich finde das Thema auch extrem spannend. Ich habe jetzt auch mehr Fokus auf dieses Thema, als ursprünglich geplant, weil das so ein weites Feld ist. Das, was Sie erwähnt haben, dass es in einem Museum niemand akzeptieren würde, wenn die Mona Lisa als Hologramm oder digitale Projektion zu sehen wäre, aber bei einem Film schon. Hängt das vielleicht auch damit zusammen, dass Film dem Bereich der Populärkultur zugeordnet wird, während Gemälde und Kunstwerke als „Hochkultur" heilig sind?
CH: Ja, auch. Das ist auch wie Filme in den Medien präsentiert werden, mit Fragen wie „welchen Hut hat Harry Potter dieses Jahr an" und da steht dieses rein inhaltliche Element im Vordergrund. Ästhetische Überlegungen und die Idee, dass Film eine Kunst an sich ist, dafür ist kein Platz in der heutigen Medienwelt. Bei anderen Kulturformen, vielleicht weil sie schon länger etabliert sind, wird das schon unter diesem Aspekt gesehen, beim Film hat sich das aber nicht wirklich durchgesetzt. Das hängt vielleicht auch damit zusammen, dass Film als Zweitverwertungsmedium ständig präsent ist, aber nicht als Film. Jeder, der im Fernsehen Filme sieht, sieht sie ja nicht als Film, sondern nur als Abbild vom Original. Die Leute sind es einfach gewöhnt, ohne sich zu fragen, was Film als Filmkunst ausmacht.

MT: Das ist eben eine Frage der Terminologie: Was ist Film?
CH: Genau, es wird ja immer noch von Film geredet, obwohl eigentlich die Geschichte von Film als Celluloidprodukt schon vorbei ist. Das wird es vielleicht noch als Fußnoten geben, aber im Wesentlichen, als große industrielle Produktionsform ist das mehr oder weniger erledigt. Das Kapitel ist abgeschlossen. Trotzdem redet man weiter von Film. Na ja, man sagt auch noch Celluloid, obwohl das auch irgendwann mal durch Plastik ersetzt wurde.

MT: Aber es erfüllt immerhin die gleiche Funktion.
CH: Ja, eben. Man muss auch Celluloid sagen, weil wenn man Plastik sagt, weiß keiner, wovon man redet.

MT: Das war's dann meinerseits. Vielen Dank für den Termin.

Curriculum Vitae

persönliche Daten

Name:	Mandana Taban
Geburtsdatum/-ort:	30.08.1973 in Teheran, Iran
Juni 1993	Reifeprüfung, BRG Wien XVIII
Oktober 1993 – Januar 2001	Studium für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung an der Universität Wien
Januar 2001	Erlangung des Grades der Magistra der Philosophie Schwerpunkt der Diplomprüfung: „Synchronisation und Untertitelung für Film und Fernsehen“ Thema der Diplomarbeit: „Kulturreferenzen in der Bühnenübersetzung – Ein Vergleich zweier englischer Übersetzungen von Arthur Schnitzlers *Reigen*“

bisherige Tätigkeiten (Auswahl)

November 2006 – März 2007	Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Forschungsprojekt „Wissens- und Lerntechnologien“, Teilprojekt „Audiovisuelle Translation“ (unter der Leitung von Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerhard Budin) am Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien
seit September 2006	freiberufliche Untertitlerin
Juli – September 2006	Untertitlerin bei Titelbild Berlin
seit Oktober 2005	Lektorin für Untertitelung mit Schwerpunkt interlinguale Untertitelung am Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien
Oktober 2000 – September 2002 und Mai 2004 – April 2005	Forschungsassistenz am Institut für Übersetzen und Dolmetschen – Universität Wien zum Thema „Literaturübersetzen als multimediale Kommunikation“, Teilbereich „Kulturreferenzen in der Untertitelung“ (unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby)
April 1998 – Mai 2000	Mitarbeit an der Übersetzung des Österreich-Lexikons (Phase I – III; DE → EN) im Rahmen eines Großauftrages vom Ministerium für Wissenschaft und Kultur (unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Michèle Kaiser-Cooke)
seit 1998	freiberufliche Übersetzerin

Fortbildung (Auswahl)

November 2014	Workshop „Project Management for Translators“ im Rahmen der Konferenz Languages & The Media
Juni 2011	Workshop „WinCAPS – Helpful Tips and Techniques“ im Rahmen der Konferenz „4th International Media for All Conference“, Imperial College London
Oktober 2010	Workshop „Online Resources for Audiovisual Translators“ im Rahmen der Konferenz Languages & The Media
Oktober 2008	Workshop „Producing Effective Subtitles for Deaf and Hard-of-Hearing Viewers“ im Rahmen der Languages & The Media Konferenz
Mai 2007	Workshops „Subtitling for the Hard-of-Hearing“ und „Respeaking for the Deaf“ im Rahmen der Marie Curie EU High Level Scientific Conference Series – Multidimensional Translation
Oktober 2006	Workshop „On the Importance of Sound – Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing“ im Rahmen der Konferenz Languages & The Media
Februar 2006	2-wöchiger Intensivkurs zur Untertitelung, TITELBILD Berlin
seit 2004	Regelmäßige Teilnahme an Fachtagungen und Konferenzen/Konferenzreihen: Language Transfer on Screen, Between Text and Image, Marie Curie EU High Level Scientific Conference Series Multidimensional Translation, Languages and the Media, Media for All, Traduction Audiovisuelle

Sonstiges

seit Oktober 2010	Vollmitglied der European Society for Translation Studies – EST
seit November 2005	Vollmitglied der European Association for Studies in Screen Translation – ESIST
seit Dezember 2004	Vollmitglied der Übersetzergemeinschaft – Interessengemeinschaft von ÜbersetzerInnen literarischer und wissenschaftlicher Werke
Oktober 2001	Gewerbeschein für Übersetzertätigkeit

Wien, im März 2015

Abstrakt

Was machen eigentlich Untertitler/-innen? Ist das überhaupt ein eigener Beruf? Sind das nicht einfach Übersetzer/-innen, die sich damit etwas dazu verdienen? Schon das Berufsbild des Translators/der Translatorin ist in der gesellschaftlichen Wahrnehmung vage, geschweige denn das der Untertitler/-innen – vor allem in Österreich, das ein sogenanntes Synchronisationsland ist. Das mag auch an der oft beschworenen Unsichtbarkeit von Translatoren/-Translatorinnen (bzw. Untertitler/-innen) in der Gesellschaft liegen. Vielleicht haben es auch wir Translatoren/Translatorinnen selbst verabsäumt, uns um die eigene Sichtbarkeit zu kümmern. Ein wichtiger Schritt in diese Richtung ist das eigene Praxisfeld, sowie unsere Handlungspartner/-innen und deren Praxisfeld kennen und verstehen zu lernen.

Mit der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, das Praxisfeld Untertitelung im Kontext der österreichischen Filmbranche zu verorten. Dabei setzt diese Arbeit an der Schnittstelle von Disziplinen an und versucht die zentrale Bedeutung zu unterstreichen, die eine theoriebasierte Reflexion für die translatorische Praxis hat. Es wird zunächst eine solide theoretische Basis im Kontext der Translationswissenschaft für Untertitelung als eine Experten-/Expertinnenhandlung aufgebaut, bevor es im Detail um die Kontextualisierung von Untertitelung im Rahmen der audiovisuellen Translation geht. In der Folge wird der medienanalytische Ansatz der Cultural Studies herangezogen, um das Praxisfeld in einen politischen, soziokulturellen und ökonomischen Rahmen zu stellen. Das dabei errichtete theoretische Fundament bestimmt auch die Perspektive der empirischen Studie, mit der die konkreten Bedingungen des Praxisfelds umrissen werden. Die qualitativ angelegte Untersuchung auf Basis von Interviews mit Experten-/Expertinnen aus der österreichischen Filmbranche veranschaulicht den institutionellen, ökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext der translatorischen Handlung Untertitelung.

Die vorliegende Arbeit kann einerseits als eine reflexive Analyse der AVT im Kontext der Translationswissenschaft, als ein Beitrag zur kritischen Debatte der Berufspraxis und der Selbst-/Fremdwahrnehmung der Translatoren/-Translatorinnen betrachtet werden, andererseits auch als eine Bestandsaufnahme und Darstellung des professionellen Umfelds, in dem Untertitler/-innen mit ihrer translatorischen Handlung verankert sind.

Abstract

What do subtitlers do? Is subtitling even a proper profession? Or are subtitlers just translators earning themselves some extra money with subtitling work? The public perception of the job of translators in general and subtitlers in particular is rather vague, at least in Austria, a so-called dubbing country. This may be due to the notorious invisibility of translators (here: subtitlers) in society. And perhaps we translators have not done enough to make ourselves visible. One important step to achieve this goal is not only to know and understand our own area of practice but also to learn about our partners and their areas of practice.

This dissertation endeavours to contextualise Austrian subtitlers within the Austrian film industry. It takes the interface between disciplines as its starting point and aims to emphasise the importance of a theory-based reflection on translation practice. After using the action theory of translation to establish a theoretical basis in translation studies, the dissertation goes on to discuss on the status of subtitling in the field of audiovisual translation (AVT). The dissertation subsequently uses the methodology of cultural studies to outline the political, socio-cultural and economic framework of this area of practice. The resulting theoretical foundation also determines the approach of the empirical qualitative study, which involved interviews with experts from the Austrian film industry and examines the institutional, economic, social and cultural context of the subtitling profession.

This dissertation can be viewed as a reflective analysis of AVT in the context of translation studies, a contribution to the critical debate on the professional practice and self-/external perception of translators, as well as a review of the institutional, economic, social and cultural environment of the translatorial action of subtitling.