



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Hörfilm als komplexes symbolisches Gebilde
- Zur theoretischen und methodologischen
Weiterentwicklung der Audiodeskriptionsforschung aus
soziologischer und bildtheoretischer Perspektive“

verfasst von / submitted by

Christian Simon, Bakk. Phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2015 / Vienna 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dipl.-Soz. Dr. Roswitha Breckner, Privatdoz.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

„Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst und in der Bearbeitung und Abfassung keine anderen als die angegebenen Quellen oder Hilfsmittel benutzt, sowie wörtliche und sinngemäße Zitate als solche gekennzeichnet habe. Die vorliegende Masterarbeit wurde noch nicht anderweitig für Prüfungszwecke vorgelegt.“

Datum

Unterschrift

Danksagung

Ich danke zu allererst meiner Mutter Eva, die als alleinerziehende Arbeiterin zwei Kindern ein Studium ermöglicht und uns immer unterstützt hat.

Fünf der vergangenen sechs Jahre lang war auch mein Psychotherapeut sehr wichtig für meine Entwicklung und hat seinen Anteil daran, dass ich diese Arbeit geschrieben habe. Danke!

Für das letzte Jahr danke ich vor allem auch meiner Partnerin Flora, die ich in meiner zeitweisen Isolation als einzige wirklich an mich in Bezug auf diese Arbeit heran gelassen habe, was wohl nicht immer leicht war.

Danke auch an Anna, die mir in letzter Minute angeboten hat, die Arbeit noch Korrektur zu lesen – ich wollte es niemandem mehr zumuten.

Und schließlich danke ich meiner Betreuerin Roswitha Breckner dafür, dass sie mich eine eher ungewöhnliche Masterarbeit umsetzen lassen hat und trotz einer für sie neuen Thematik immer wieder sehr aufmerksam gegenüber der Entwicklung dieses Projektes war, mich nicht zu schnellen Entscheidungen gedrängt und mir trotzdem zielgerichtet Perspektiven zum Weitermachen eröffnet hat.

Außerdem geht Dank an viele Menschen, die mich in gemeinsamer Arbeit, Diskussionen und durch ihre Art, Dinge zu tun, inspiriert haben.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	4
Inhaltsverzeichnis.....	5
1 Einleitung.....	7
1.1 Das Ziel dieser Arbeit	10
1.2 Der Prozess der Audiodeskription – eine (weitere) Glättung	11
1.3 Spannungen und Widersprüche in der Audiodeskription – eine Aufreibung:	13
1.4 Aufbau der Arbeit	15
2 Stand der Forschung.....	17
2.1 Übersetzung/Vermittlung/Multimodalität.....	18
2.2 Verständnis des Films	22
2.3 Erstellung des AD-Textes:	23
2.4 Präsentation der AD	27
2.5 Rezeption	28
2.6 Zusammenfassung.....	31
Exkurs: Für eine sozialwissenschaftliche AD-Forschung	33
3 Blindheit und Sehbehinderung aus interdisziplinärer Perspektive	36
3.1 Kognitionswissenschaft und Psychologie.....	38
3.2 Interpretativ-sozialwissenschaftliche Arbeiten	44
3.3 Zusammenfassung.....	50
4 Bild-, Film- und Medientheorie	51
4.1 Bild- und Symboltheorie.....	51
4.2 Filmtheorie.....	62
4.3 Medien und Kultur	71
5 Experimentelle Methodentriangulation.....	75
5.1 Die Figurenanalyse	76
5.2 Das Sequenzprotokoll	79
5.3 Einstellungsprotokoll/Partitur	80
5.4 Die struktural-hermeneutische Bild- und Videoanalyse	82
6 Die Analyse.....	89
6.1 Der Film "Medcrimes"	90
6.1.1 Synopse	90
6.1.2 Settings.....	90
6.1.3 Figurenkonstellationen.....	91
6.1.4 Auswahl der Figur „Maria Püber“	92

6.1.5 Der Hörfilm „Medcrimes“	93
6.2 Beschreibung von Maria Pübers Rolle in dem Film "Medcrimes"	93
6.3 Die Detailanalyse	95
6.3.1 Analyse der Bildebene	95
6.3.2 Analyse der Tonebene.....	99
6.3.3 Gesamtschau 1: Bild und Ton im Verbund.....	101
6.3.4 Die Audiodeskription.....	103
6.3.5 Gesamtschau 2: Die Sequenz S4a im Film und im Hörfilm.....	106
6.4 Weitere Figurenanalyse.....	106
6.4.1 Maria Püber als fiktives Wesen	107
6.4.2 Maria als Artefakt:	107
6.4.3 Maria als Symbol:	108
6.4.4 Maria als Symptom:	109
Reflexion zum empirisch-methodologischen Teil	109
7 Schlussbetrachtung.....	112
Quellenverzeichnis.....	116
Anhang 1 – Sequenzprotokoll „Medcrimes“	120
Anhang 2 – Partitur zur Sequenz S4a	125
Anhang 3 – Standbilder zu Sequenz S4a	132
Anhang 4 – Visuelle Beschreibung der Einstellungen E2 und E3 aus Sequenz S4a.....	143
Anhang 5 – Transkript der Dialoge und Geräusche von Sequenz S4a	145
Anhang 6 – Transkript der AD-Spur zu Sequenz S4a	146
Abstract (Deutsch):	147
Abstract (English):	148
Lebenslauf.....	149

1 Einleitung

Blinde Menschen sehen fern. Dieser Satz beinhaltet zwei kontra-intuitive und allein deswegen interessante Elemente: Erstens sprechen blinde Menschen selbst davon, sich einen Film „anzusehen“ oder wo „vorbeizuschauen“, verwenden also keine oder kaum blindenspezifische Codierungen, und das ganz bewusst (vgl. Ohrens 2011), was manche Forscher_innen fast enttäuscht zur Kenntnis nehmen (vgl. Länger 2002: 8)¹. Und zweitens rezipieren die meisten von ihnen Medien, die vor allem mit dem Sehsinn assoziiert werden: das Fernsehen, bzw. auch das Kino².

„Angesichts des herausragenden Stellenwerts, den visuelle Kultur – bis hin zur Annahme eines Paradigmenwandels im Rahmen eines 'iconic turn' – in der aktuellen sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskussion einnimmt“³, scheint es legitim, danach zu fragen, was dies für jene Menschen bedeutet, die an diesen visuellen Formen der Kultur dem Anschein nach nicht teilhaben können – also primär blinde und sehbehinderte Menschen⁴ bzw. solche mit mehrfacher (sensorischer) Beeinträchtigung. Aber auch darüber hinaus ist angesichts der „Bilderflut“ nach einer entsprechenden „visuellen Kompetenz“ gefragt worden und danach, ob diese überhaupt vorausgesetzt werden kann bzw. wie sie mangels einer „Bildgrammatik“ überhaupt zielgerichtet gelehrt werden könnte (vgl. Doelker 2002).

Diese Frage beschäftigt mich vor allem, weil ich in einem Bereich arbeite, der sich praktisch mit der Überwindung dieser Barrieren im Bereich von Kunst und Kultur beschäftigt. Ich fertige Audiodeskriptionen an. Audiodeskription (im Folgenden kurz: AD) ist die professionelle Erschließung von (audio)visuellen Inhalten für blinde und sehbehinderte Menschen. Es geht zunächst um eine Beschreibung von Visuellem, seien das bewegte oder unbewegte Bilder oder Objekte. Wo weitere Sinneseindrücke neben den visuellen bestehen, muss die Audiodeskription diesen Raum geben, im Falle von audiovisuellen Medien etwa die Audiospur möglichst wenig beeinflussen bzw. mit ihr interagieren. Konkret heißt das: Es wird ein Text geschrieben, der die Bilder beschreibt. Dieser wird in den akustischen Pausen eingesprochen. Das ist jedoch meist nicht möglich, so dass die Musik oft stark, und die

1 Weswegen auch in dieser Arbeit nicht versucht wird, auf das Sehen bzw. Visualität bezogenes Vokabular zu vermeiden

2 <http://www.hoerfilm.de/pages/filme-fuer-blinde/warum-sehen-blinde-fern.html> (24.10.2015)

3 <http://sowi.univie.ac.at/forschung/forschungsschwerpunkte/visual-studies-in-social-science/> (24.10.2015)

4 Ich folge damit der vom Blinden- und Sehbehindertenverband Österreichs und den mir bekannten blinden Menschen genutzten Bezeichnung. Eine kurze Diskussion zu Begriffen wie Behinderung/Beeinträchtigung erfolgt in Kapitel 3.3

Geräusche teilweise übersprochen werden, der Dialog dagegen nur in Ausnahmefällen. Das Ziel der AD ist, „das Verständnis der Handlung und das ästhetische Erleben des Werkes“⁵ zu ermöglichen.

Die Bildbeschreibung für blinde und sehbehinderte Menschen hat vermutlich schon immer existiert, als Praxis in der Interaktion zwischen sehenden und blinden Menschen. Und auch als Hilfestellung für die Rezeption (audio)visueller Kulturprodukte ist sie über den professionellen Bereich hinaus verbreitet, beziehungsweise dessen Entwicklung vorausgegangen. Ein Beispiel semi-professioneller Filmbeschreibung ist z.B. der Blog „Bilder für die Blinden“⁶, auf dem blinde und sehbehinderte Fotograf_innen Fotos hochladen, die dann von sehenden Menschen beschrieben werden. Als professionelle Technik entstand die Audiodeskription in den 1970er und 80er-Jahren durch die Arbeit von Gregory Frazier und August Coppola, in Deutschland entwickelte sie sich ab etwa 1990 (vgl. Dosch/Benecke 2004, 7f).

Das Gros der professionell produzierten Audiodeskriptionen entfällt auf Spielfilme und Serien, Dokumentationen, Shows und Sportveranstaltungen für das Fernsehen, zunehmend auch für DVDs oder für das Kino. Die übliche Bezeichnung dafür ist im deutschsprachigen Raum „Hörfilm“. Im Bereich von Film und Fernsehen kann dann unterschieden werden zwischen vorproduzierter Audiodeskription, die vor der Ausstrahlung produziert und aufgenommen wird, also vor allem Spielfilme, Dokumentationen, und Serien, und Live-Audiodeskription, die von Sprecher_innen unmittelbar kommentiert wird⁷. Weitere Anwendungsbereiche sind Oper und Theater⁸, sowie Ausstellungen oder Stadtführungen. Die Möglichkeiten sind dabei allerdings noch bei weitem nicht ausgeschöpft. Der Bereich wächst und wird aufgrund internationaler und nationaler Vorgaben im Bereich der Gleichstellung, sowie einer steigenden Nachfrage vermutlich weiter wachsen.

Zwei bereits an dieser Stelle wissenswerte Besonderheiten sind: Erstens werden die Beschreibungen nach verschiedenen theoretischen Richtlinien erstellt, deren wichtigste die

5 „Audiodeskription oder wie man Nicht-Sehen hörbar macht“: <http://www.hoerfilmev.de/index.php?id=32> (25.10.2015)

6 <https://bildbeschreibungen.wordpress.com/> (25.10.2015)

7 Dazwischen gibt es einige Mischformen. Ein Beispiel: beim Theater wird oft ein AD-Text vorproduziert, der dann jedoch Live eingesprochen werden muss, weil natürlich keine Aufführung jemals genau gleich lange Pausen hat bzw. eventuell überhaupt kurzfristige Änderungen (durch Improvisationen der Darstellenden auf der Bühne) erfolgen

8 In Wien gibt es ein relativ elaboriertes Projekt mit vier großen Theaterbühnen: <http://www.theater4all.at/> (24.10.2015)

tendenzielle Wertfreiheit in der Beschreibung und die anzustrebende Vollständigkeit sind (deshalb AudioDESKRIPTION). Beide Ansprüche sind nicht vollkommen erfüllbar, sie fungieren als Leitwerte zur Orientierung. Und zweitens sind an vielerlei Stellen blinde und sehbehinderte Menschen selbst an Audiodeskriptionen beteiligt, nicht zuletzt als Ko-Autor_innen⁹.

Ich werde mich hier in dieser Masterarbeit vor allem mit dem Hörfilm beschäftigen und andere Anwendungsbereiche der Audiodeskription auslassen oder nur streifen. In diesem Sinne setze ich den Fokus noch enger als Sabine Braun, die sich mit der Audiodeskription dynamischer audiovisueller Medien, also einerseits Film/TV, andererseits Live-AD, beschäftigt. Ihre erste grobe Gegenstandsbestimmung halte ich dennoch für hilfreich: "Films and theatre plays (...) are dynamic events and combine different modes of expression (...) to create meaning. (...) [T]he descriptions (...) need to link up with other modes of expression beyond the visual. They are also subject to timing constraints" (Braun 2008: 14). Eine weitere, ebenfalls noch allgemein gehaltene Formulierung, die schon etwas stärker auf den Prozess selbst Bezug nimmt, lautet: "AD for live and filmed programmes and performances (...) aims to 'translate' the essential visual elements of these performances into short verbal descriptions which are inserted into appropriate moments of the audiovisual source material" (Braun 2008: 14). An dieser Definition ist vor allem die Formulierung des Orts des Einfügens gelungen. Üblicherweise wird, soll AD erklärt werden, entweder nur kurz gesagt, der Text solle "in den Dialogpausen" gesprochen werden, oder es wird umfassend erklärt, wie es sich mit Geräuschen, Musik und Dialog nach Meinung des bzw. der Erklärenden verhält. In der Definition von Braun bleiben diese (umstrittenen und normativen) Aspekte durch die Formulierung "*appropriate moments*" erst einmal offen.

Ein weiterer wichtiger Impuls in dieser Definition für meine Beschäftigung mit dem Phänomen Audiodeskription ist das Wörtchen ‚*translate*‘, (Deutsch: übersetzen), in Anführungsstrichen. Letztere sind wichtig, denn die vorhandene Forschung zu AD spielt sich institutionell und thematisch größtenteils im Feld der Translationswissenschaft bzw. der AVT (Audiovisual Translation)-Studies ab. Diese (Selbst-)Zuordnung macht doppelt Sinn: gegenstandsbezogen insofern, als die Produzierenden, im Gegensatz zu Filmschaffenden im engeren Sinn, nicht an der Erstellung des Films selbst beteiligt sind, sondern zunächst

9 Diese beiden letztgenannten Besonderheiten beziehen sich auf den deutschsprachigen Raum und da insbesondere auf den Qualitätssektor, der bislang Standards setzen kann.

(professionelle) Rezipierende eines fertigen Films sind und aus diesem dann einen Hörfilm machen. Aber auch institutionell macht dies Sinn, weil die AD diese Ausgangslage mit anderen Bereichen der AVT-Studies teilt (Untertitelung, Synchronisierung, Voice-Over) und diesen akademischen Bereich institutionell stärkt, bzw. seinen Aufschwung für sich nutzen kann.

Andererseits ist diese weitgehende Verortung im Bereich der Translationswissenschaft/AVT-Studies mit der Gefahr verbunden, bestimmte Aspekte und Besonderheiten von AD/Hörfilmen außer Acht zu lassen. Dazu gehört die grundlegende Frage, was eigentlich mit den Bildern passiert, wenn sie beschrieben werden, bzw. wie die notwendige Auswahl in der Beschreibung erfolgt, wenn angenommen wird, dass Bilder einen sprachlich nicht oder nur schwer fassbaren Sinnüberschuss aufweisen.

Eine kleine Ausnahme bzw. einen Seitenstrang bilden Studien, die sich mit der Rezeption von Hörfilmen befassen, und die eher im Bereich der Disability Studies oder der Kognitionswissenschaft/Psychologie angesiedelt sind (e.g. Fryer 2013).

Für viele Anlässe und Fragestellungen mag der translationswissenschaftliche Ansatz funktionieren, aber er ist in Bezug auf eine grundagentheoretische Problematisierung des Phänomens in mancherlei Hinsicht nicht geeignet.

1.1 Das Ziel dieser Arbeit

Diese Masterarbeit ist deshalb ein Experiment darin, den jungen Forschungszweig der AD-Forschung einerseits thematisch, theoretisch und methodisch beziehungsweise methodologisch weiter zu öffnen und zugleich andererseits ein wenig dazu beizutragen, die Komplexität darin zu erhöhen. Dabei geht es nicht darum, dass die bisherige AD-Forschung sich dem verweigern würde, im Gegenteil. Trotzdem wurden einige Dinge noch nicht wirklich bedacht.

Konkret verfolge ich zwei Ziele:

Erstens möchte ich klar machen, dass in der bisherigen AD-Forschung der Status der Bilder, die beschrieben werden, zu wenig beachtet wurde. Bilder besitzen eine Eigenlogik, die keinen Eingang in die wissenschaftliche Reflexion über die Erstellung von Audiodeskriptionen gefunden hat. Den theoretischen Hebel dazu finde ich in der visuellen

Soziologie bzw. deren theoretischen Grundlagen in der Bildtheorie, Zeichen- und Symboltheorie und Kunstgeschichte.

Zweitens sollen die Vorteile und Anwendungsmöglichkeiten einer sozialwissenschaftlichen AD-Forschung dargelegt werden. Eine solche existiert bis dato nicht. Die meisten am Prozess der Audiodeskription orientierten Fragestellungen können durch soziologische Theorie bzw. Methoden bereichert werden, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Bevor ich aber in die vorhandene Literatur gehe, will ich versuchen, den Phänomenbereich der Audiodeskription noch in möglichst eigenen und einfachen Worten als Prozess darzustellen bzw. die damit verbundenen grundlegenden Spannungen aufzuzeigen.

1.2 Der Prozess der Audiodeskription – eine (weitere) Glättung

Zu Beginn möchte ich versuchen, grob darzustellen, was einer AD-Forschung alles zuzuordnen wäre. Dafür macht es Sinn, sich den gesamten Prozess, den ein Hörfilm durchmacht, zu vergegenwärtigen, auch wenn nicht auf alle der im Folgenden genannten Aspekte dann in der Masterarbeit eingegangen wird.

Die Grundlage dafür kann eine Unterscheidung liefern, die in der Analyse von Kulturgütern und konkret auch von Filmen angewandt wird: Die Unterscheidung von Produktion, Inhalt und Rezeption (vgl. Flicker/Zehenthofer 2011, 329).

Ein Film wird produziert. Der Film wird dafür ausgewählt, audiodeskribiert zu werden. Die Audiodeskription wird angefertigt, das fertige Produkt ist ein Hörfilm. Der Hörfilm wird einem Publikum zur Verfügung gestellt. Das Publikum rezipiert den Hörfilm.

Dies kann nun weiter unterteilt und diversifiziert werden. Es kann gefragt werden, wie von wem welche Filme ausgewählt werden. Es kann gefragt werden, wie und von wem der Hörfilm erstellt wird, und zwar in Bezug auf verschiedene Akteursgruppen: AD-Firmen beziehungsweise entsprechende Abteilungen bei TV-Sendern, die Autor_innen (sehend und gegebenenfalls blind/sehbehindert), gegebenenfalls Redakteur_innen (bei den AD-Hersteller_innen und den Auftraggeber_innen), den Beteiligten im Studio (gegebenenfalls mit blinder Beteiligung), also Sprecher_innen, Tontechnik, Studioregie, etc. Schließlich kann das fertige Produkt befragt werden: was hat es mit dem Hörfilm auf sich? Funktioniert er und wenn ja wie? Ist er "gut" und wenn ja/nein: warum? Wie steht der Hörfilm im Verhältnis

zum Ausgangsfilm? Der Hörfilm muss dann an sein Publikum kommen, das passiert über verschiedene technische Wege: über (im deutschsprachigen Raum meist öffentlich-rechtliche) TV-Sendeanstalten; über das Kino; über DVDs; über das Internet (in verschiedener Weise). Schließlich rezipiert ein Publikum den Hörfilm. Welches Publikum mit welchen Bedürfnissen? Wie funktioniert die Rezeption überhaupt? Wurden seine Erwartungen erfüllt? In welcher Form haben sie ihn rezipiert? Welches vielleicht intendierte Publikum wurde nicht erreicht und warum? Das sind nur einige der Fragen, die sich zum und rund um den Prozess der Audiodeskription stellen lassen.

Damit können nun wieder weitere Unterscheidungen getroffen werden. Es könnten Kontexte hinzugefügt werden, wie zum Beispiel der rechtliche Rahmen für AD oder die politisch-ökonomischen Verhältnisse. Für die vorliegende Arbeit scheint aber diese Übersicht erst einmal ausreichend zu sein. Allerdings soll diese Auflistung ein wenig weiter systematisiert werden. Dabei stehen zwei Prozesse im Vordergrund: die Produktion des Hörfilms als eine erste Form der Sinnübertragung, und seine Rezeption als die zweite Sinnübertragung.

Ich definiere die Hörfilmproduktion in einem weiten Sinne als den Weg von einem Film zu einem Hörfilm, die Hörfilmrezeption als den Weg vom Hörfilm zu den Rezipierenden. Das sind dann auch die zwei Hauptforschungsgebiete in diesem Bereich, zu denen es jeweils auch bereits einige Forschung gibt (vgl. Kapitel 2, Stand der Forschung).

Für die Produktion heißt das, um die (dieser ähnlichen) Einteilung von Sabine Braun (2008) vorwegzunehmen, dass die Interpretation des Films durch die Produzierenden sowie die Übertragung des Films in den Hörfilm auf dieser Basis die entscheidenden Prozesse sind.

Bezüglich der Rezeption geht es dann zuerst um die technische und mediale Übermittlung des Hörfilms an ein potentielles Publikum (diese erfolgt oral und kann bestimmte mediale Mittler haben), sowie die auditive Rezeption durch ein tatsächliches Publikum.

Beide Prozesse sind aber nicht so statisch zu trennen. So bedeutet die Interpretation des Films durch die Produzierenden natürlich einen Einbezug von Kontextwissen über Filme, kulturelles und soziales Wissen, etc., bzw. konkretes Wissen über die Entstehung des Films, seiner Form und seines Inhaltes. Außerdem werden sowohl die Interpretation des Films, als auch die sprachliche Realisierung des Hörfilms, in Bezug auf die vermuteten Bedürfnisse des potentiellen Publikums hin formuliert, beziehen sich also auch auf die Rezeption. Auf der anderen Seite geht es auch bei der Rezeption nicht nur um den Hörfilm, sondern natürlich auch um den Film selbst beziehungsweise Wissen über Filme, ohne das der

Hörfilm nicht existieren könnte. Der erste Produktionsprozess wird also in den Rezeptionsprozess mit einfließen.

1.3 Spannungen und Widersprüche in der Audiodeskription – eine Aufreißung:

Ein Anspruch dieser Arbeit ist, mit den Spannungen und Widersprüchen der AD umzugehen. Sie nicht einfach (im besten Fall) registrieren und dann glätten, oder sie gar gleich zu unterschlagen, sondern zu versuchen, sie auszuhalten.

Dazu gehört zum Beispiel der Versuch, die Audiodeskription immer in zwei möglichen "Versionen" zu denken: nämlich einmal als eine emanzipatorische Praxis für blinde und sehbehinderte Menschen (sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption, vgl. z.B. Nicolai 2002, 6) und zum anderen als die Schaffung einer akustischen Fassung eines Films, die tendenziell für alle Menschen interessant sein kann.

Aus diesem zweiten Punkt ergibt sich ein weiteres Spannungsfeld: nämlich zwischen dem Hörfilm, der immer nur aus einem Film entstehen kann, der also per Definition keine filmunabhängige Genese hat, und dem Ergebnis in Form eines Kulturproduktes, das nicht mehr zwingend auf die technischen Aspekte angewiesen ist, die Film-Erleben einmal voraussetzte: eine Leinwand oder einen Bildschirm.

Oder die Spannung zwischen den Ansprüchen der AD (Vollständigkeit) und ihren Restriktionen (Zeitknappheit) – wobei hier die bestehende Forschung bereits sehr viel erarbeitet hat.

Oder, nachdem der audiovisuelle Film als eben auch visuelles Medium betrachtet werden muss: die Spannung zwischen der Art und Weise der Sinnerzeugung durch Bilder gegenüber der Sprache bzw. der Spannung zwischen der Akustik des Films und der zusätzlichen AD-Spur.

Oder die Spannung zwischen dem Wissen über die Erfordernisse einer Qualitäts-AD und den Zwängen einer auf ökonomische Effizienz und Konkurrenz bauenden kapitalistischen Wirtschaft. Aus Sicht des professionellen Qualitätssektors ist es nämlich unabdinglich, dass blinde beziehungsweise sehbehinderte Menschen an der Texterstellung beteiligt sind, also immer sehende und blinde Texter_innen zusammen arbeiten. Der Text wird dann redigiert, in einem Studio von geschulten Sprecher_innen eingesprochen und professionell mit dem

Filmtone abgemischt. Dem stehen Kostenüberlegungen von Seiten der Filmproduzent_innen, Sender und Vertriebe gegenüber, beziehungsweise sehen im weitesten Sinne mit der Postproduktion von Filmen beschäftigte Firmen darin Gewinnmöglichkeiten, Audiodeskriptionen gleich mit zu liefern. Diese genügen aber den erarbeiteten und bewährten Standards oft bei weitem nicht.

Diese Themen werden alle mehr oder weniger in der AD-Literatur behandelt, aber meist geglättet: die Spannung wird jeweils möglichst bald aufgelöst und dann erst wieder als offene Frage ans Ende gestellt. Das betrifft zum Beispiel die zuletzt genannte Spannung, für die der bevorzugte Glättungsweg ein sehr vereinfachter semiotischer Zugang ist, der Zeichensysteme als ineinander übersetzbar präsentiert. In der Regel sind sich diese Autor_innen der Sinndichte von Bildern bewusst, die Auswahl der zu beschreibenden Elemente wird dann allerdings unter wieder anderen Vorzeichen behandelt (als Erfordernisse der Narration, beschränkt durch die AD-typischen Restriktionen, vielleicht noch durch Überlegungen zu den Bedürfnissen der Zielgruppe).

Vermutlich ist die Narration in Spielfilmen tatsächlich entscheidend, die meisten Erfordernisse werden sich daraus ergeben. Aber auch wenn das Ziel einer AD das Erlebnis des Films oder der Nachvollzug der Narration ist bleibt in den Bildern ein Sinnüberschuss, der nicht allein aus diesen Überlegungen hinreichend behandelt wird.

Auf dieser Ebene, der Inhaltsebene, frage ich mich dann: was passiert, gegeben dem Wissen zu AD, zu Sinnübertragung zwischen Symbolsystem bzw. speziell der Bild-Text-Transformation? Was wird ausgewählt und warum? Gibt es strukturelle Auswahlen auf dieser Ebene, die erklären, wer wie auswählt und warum?

Über diese Ebene kann auch der Prozess der ersten Bedeutungstransformation (vom Film zum Hörfilm) rekonstruiert werden.

Diese Überlegungen im Hinterkopf behaltend, werde ich mich der bestehenden AD-Forschung zuwenden und untersuchen, welche dieser Prozesse mehr und welche weniger erforscht werden, um auf diese Weise Leerstellen entdecken zu können und zu evaluieren, was vielleicht spezifisch, aber auch ganz grundlegend in der bestehenden Forschungslandschaft fehlt.

1.4 Aufbau der Arbeit

Im zweiten Kapitel gehe ich auf den Forschungsstand ein und kommentiere diesen. Dabei dient mir ein Überblick zum Forschungsstand von Sabine Braun aus dem Jahr 2008 als Orientierung, von der ich eine Einteilung übernehme, die sich gut mit dem oben von mir entwickelten Schema des Hörfilm-Prozesses in Einklang bringen lässt. Ich werde in diesem Kapitel auch gleich die Forschungslücken genauer identifizieren, die ich hier in der Einleitung behauptet habe, und die Stärke eines sozialwissenschaftlichen Ansatzes für die AD-Forschung herausstreichen.

Im dritten Kapitel gehe ich auf das Thema Blindheit aus psychologischer und kognitionswissenschaftlicher Perspektive ein, dabei dient die Arbeit von Oliver Sacks zu dem Thema dazu, den Denkraum für das Phänomen ein wenig zu öffnen. Auf dieser Basis werden dann die rezeptionsorientierten Arbeiten von Louise Fryer und Jonathan Freeman vorgestellt und deren Ansatz der Präsenzforschung bzw. der grundlegenden erkenntnistheoretischen Annahme einer linguistischen Kompensationshypothese als gut geeignet für eine solche Forschung akzeptiert. Schließlich stelle ich in dem Kapitel einige Arbeiten aus der Soziologie zum Thema Blindheit vor und arbeite die Vorteile eines solchen Ansatzes für die AD-Forschung, methodisch wie auf die Ergebnisse bezogen, heraus.

Kapitel 4 wird den theoretischen Grundgedanken der Arbeit noch einmal aufnehmen und einige Erkenntnisse aus der Bildtheorie aufarbeiten. Über das Verhältnis von Bildtheorie zum Film gelange ich dann zur Filmtheorie, wo ich mit der Filmphänomenologie einen möglichen theoretischen Rahmen für einige der im Laufe der Arbeit angesprochenen Forschungsaufgaben vorstelle. Hier wird also das zweite zentrale Anliegen dieser Arbeit ausführlicher begründet. Schließlich gehe ich noch kurz auf mögliche medienübergreifende historische und theoretische Fragen ein.

Im fünften Kapitel schließlich diskutiere einige Methoden aus der Film- und Fernsehwissenschaft sowie der visuellen Wissenssoziologie und versuche daraus, eine geeignete Methodendesign für die Untersuchung von Hörfilmen zu entwickeln, in Bezug auf meine Fragestellungen und Anliegen, aber durchaus auch darüber hinaus.

Damit analysiere ich in Kapitel 6 eine Figur in dem Film „Medcrimes“. Dem konzeptionellen Charakter dieser Masterarbeit nach geht es hier weniger darum, empirische Ergebnisse zu produzieren, als Möglichkeiten zu einer praktischen AD-Forschung, wie ich sie als sinnvoll

halte, auszuprobieren.

Abschließend werde ich in einem Resümee versuchen zu evaluieren, wie weit ich gekommen bin, wo Lücken herrschen und was noch lohnend wäre weiter zu erforschen.

2 Stand der Forschung

In diesem Kapitel werde ich jene Arbeiten vorstellen und kommentieren, die sich explizit mit Audiodeskription beschäftigen. Weil dieses Kapitel in der Gesamtkonzeption der Arbeit einen im Vergleich zu anderen Arbeiten relativ großen Stellenwert und eine damit verbundene Ausdehnung hat, ist eine weitere Unterteilung in verschiedene Aspekte des Phänomens sinnvoll. Ziel ist hier einerseits, einen Überblick über den Forschungsstand zu geben, und gleichzeitig meine eigenen Themen zu platzieren. Es soll dies aber nicht isoliert erfolgen, sondern einem aus meiner Sicht dringend notwendigen gemeinsamen Wissensfundus für die AD-Forschung zuarbeiten. Gerade weil die (visuelle) Soziologie bislang keine Rolle in der Forschung spielt, soll ihre mögliche Rolle eng an den bisherigen Arbeiten entwickelt werden. Aus Recherchen über einen ziemlich langen Zeitraum weiß ich, dass es gar nicht so einfach ist, ein Gefühl für die vorhandene Literatur und die behandelten Themen zu bekommen, trotz einiger Bemühungen der damit beschäftigten Forschenden, Bibliografien zu erstellen¹⁰.

Als Ausgangspunkt für ein solches Unterfangen kann der Text "*Audiodescription research: state of the art and beyond*" von Sabine Braun (2008) dienen. In diesem Aufsatz wird in verschiedenen, am Prozess der Audiodeskription orientierten Blöcken exemplarisch die bis dato vorhandene Literatur besprochen. Die Gebiete sind: AD als intermodale Vermittlung/Übersetzung; Verständnis des Ausgangsmaterials durch die Produzierenden; Skripterstellung; orale Präsentation; und Rezeption. Wichtige Ergebnisse werden kurz dargestellt und es werden Leerstellen bzw. mögliche und/oder notwendige weitere Forschungen angeregt.

Dementsprechend werde ich mich in meiner Besprechung der Literatur zur AD vor allem auf die Zeit ab 2008 konzentrieren, und nur in Einzelfällen auf frühere Veröffentlichungen eingehen. Außerdem werde ich mich erst einmal an die Einteilung von Braun halten, jeweils kurz ihre Ergebnisse darstellen und dann darauf eingehen, wo inzwischen weitere Arbeiten bestehen beziehungsweise wo Lücken geblieben sind. Ich hoffe, dass dies nicht nur eine

10 Hier wäre als aktuellste online verfügbare Bibliographie jene des ADLAB-Projektes zu nennen: http://www.adlabproject.eu/?page_id=18 [19.07.2015]. Außerdem gab es ein etwas älteres und seit 2012 nicht mehr aktualisiertes Bibliographie-Projekt zu AVT (Audiovisual Translation Studies) mit Schwerpunkt Audiodeskription: <http://publish.cephis.uab.cat/biblio> [19.07.2015]

Arbeitserleichterung für mich darstellt, sondern auch den Leser_innen entgegen kommt und ein wenig hilft, die nicht riesige, aber teilweise unzugängliche und wenig institutionalisierte Forschung im Zusammenhang des Gesamtphänomens darzustellen.

Die größten Schritte in Richtung einer AD-Forschung haben die Forscher_innen rund um das EU-Projekt ADLAB unternommen. Das EU-Lifelong-Learning Projekt "*Audio Description: Lifelong Access for the Blind*" (2011-2014) hatte sich zum Ziel gesetzt, europaweit gültige und anwendbare Guidelines in Zusammenarbeit mit Dienstleistern und der Industrie zu entwickeln (cf. Maszerowska et al 2014: 1). Es scheint das bislang umfangreichste und vielversprechendste Projekt zu AD zu sein. Die Endergebnisse wurden einerseits in dem Sammelband "*Audio Description: New Perspectives Illustrated*" (Maszerowska et al 2014), andererseits in eben diesen Guidelines unter dem Titel "*Pictures Painted in Words*" (Remael et al 2014) auf der Projekthomepage veröffentlicht¹¹. Im Prinzip bauen beide Veröffentlichungen auf denselben Inhalten auf, lediglich die Form unterscheidet sich. So geht es im Buch mehr um die theoretisch-wissenschaftlichen Argumentationen, in den Guidelines eher um konkrete Empfehlungen und Kontextwissen über AD bzw. deren Herstellungsprozess.

Auslassen werde ich alle Fragen der audiovisuellen Translation generell und auch solche über den Zusammenhang von Untertiteln und AD oder Synchronisierung und AD.

2.1 Übersetzung/Vermittlung/Multimodalität

Für 2008 geht Braun von einer zunehmenden, aber fragmentierten AD-Forschung aus. Die bis dahin erschienen Guidelines in einigen nationalen Kontexten sieht sie als Fortschritt. Trotzdem seien diese "often still led by intuition and convention, giving little insight into *why* some descriptions are effective and others less so." (Braun 2008, 15).

Als generellen Forschungsrahmen sieht Braun mit Veronika Hyks und vielen anderen eine starke Nähe zwischen AD und Übersetzung. Aber sie schränkt ein: "It is certainly the nature of the mediation, which is cross-modal, involving essentially a 'translation' of visual images

11 <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/index.html> [24.07.2015] In die Community deutschsprachiger Filmbeschreiber_innen wurden diese Ergebnisse allerdings aus meiner Sicht nur wenig getragen. Überhaupt wird die wissenschaftliche Beschäftigung mit AD von vielen Praktiker_innen nicht wahrgenommen beziehungsweise schafft es die AD-Forschung nicht, in einen Dialog mit den Praktiker_innen zu treten – was besonders erstaunlich ist, weil gerade an ADLAB (ehemalige) Praktiker_innen beteiligt waren.

into verbal text, that sets AD most distinctly apart from other forms of translation" (Braun 2008, 15). Im Anschluss an diese These muss, wenn der translations-wissenschaftlichen Verortung trotzdem zugestimmt wird, die Spezifität von Audiodeskription herausgearbeitet werden. Das betrifft vor allem zwei Bereiche:

Die erste globale Spezifität ist, dass audiovisuelle Medien multimodal sind: "AD first of all calls for an understanding of the meaning-making potential of both the verbal and visual modes of communication *and* of how they complement and undercut each other in a film, theatre play or other audiovisual performance, before considering linguistic solutions to recreate visual meaning" (Braun 2008, 16). Diese Trennung von Analyse des Ausgangsmaterials und Hörfilms und der Analyse von konkreten Praktiken wird bis heute nicht vollzogen. In keiner der von mir gesichteten Forschungen zur Audiodeskription von Filmen werden Überlegungen zur Eigenlogik von (bewegten) Bildern zur Ausgangslage gemacht. Zwar werden am einzelnen Film durchaus filmanalytische und -interpretative Überlegungen getätigt, wie beispielsweise in dem erwähnten Sammelband "*Audio Description: New Perspectives Illustrated*" (Maszerowska et al 2014). Hierbei wurde ein konkreter Film (*Inglourious Basterds*, 2009) ins Zentrum gestellt, zu dem verschiedene Untersuchungen gemacht wurden. In der Einleitung werden die kinematografischen Besonderheiten des Films erarbeitet, auf die dann auch wiederum in den einzelnen Beiträgen Bezug genommen wird, beziehungsweise haben diese Besonderheiten auch zur Auswahl des Films geführt, da seine Beschreibung aufgrund seiner Komplexität zu einem Extremfall wird, an dem die Überlegungen und Praktiken sich beweisen müssen.

Aber es wird nur wenig Grundagentheorie explizit in Bezug auf AD aufgearbeitet. Meist werden, wie auch in dem angesprochenen Sammelband, Narratologie, Semiotik und kognitive Filmtheorie als unhinterfragte Grundlage angenommen, einige Konzepte oder Unterscheidungen werden rasch eingeführt, um dann sofort in die Analyse praktischer (vorhandener oder potentieller) Lösungsmöglichkeiten zu gehen.

Auch wenn ich mich hier aus in der Einleitung genannten Gründen fast ausschließlich auf Hörfilme beziehe, möchte ich für eine Einbettung der AD-Forschung in stärker grundagentheoretische Überlegungen plädieren. Ich bin der Meinung, dass eine stärkere Öffnung hin zu verschiedenen Strömungen der Filmtheorie und eine bewusstere und vor allem kontrolliertere Anwendung von Methoden der Filmanalyse sehr wichtig wären, aber noch immer nicht ausreichend. Um die Spezifität des bildlichen "Codes" oder, wie ich lieber

sagen möchte, des bildlichen Sinns, erfassen zu können, müsste die Theorie bis zum unbewegten Bild zurück gehen, zur Bildtheorie, wie sie in Kunstgeschichte, Cultural-/Visual-Studies, Wissenssoziologie, etc. entwickelt wurde und wird. Das wäre auch näher an einer Untersuchung von Audiodeskription als Gesamtkomplex, denn obwohl meist nicht behandelt, und in der Realität weniger umsetzbar, sind professionelle Audiodeskriptionen zu Kunst- und Fotoausstellungen ein wichtiger Teil der AD¹². Kurz: die Audiodeskription hat ja eigentlich selbst ihren Grundtypus in der verbalen Beschreibung eines Bildes. Insofern wäre es nur folgerichtig, eine AD-Forschung auf diesen Grundlagen aufzubauen. Ich werde auf diesen Theoriekomplex in Kapitel 4 zurückkommen und einige Überlegungen dazu aufarbeiten.

Als zweite Randbedingung der Verortung von AD-Forschung innerhalb der Translationswissenschaft nennt Braun die Interaktion zwischen AD und den anderen hörbaren Modalitäten. In diesem Bereich bestehen auch Verbindungen zu anderen Formen der *AVT-Studies* (vgl. Braun 2008, 16). Diese von Braun angesprochene Interaktion muss noch genauer gefasst werden: das Hinzufügen der AD zu den anderen auditiven Modalitäten bringt eine neue Gestalt hervor, es verändert sich dadurch das auditive Gesamtgefüge.

Zum Thema der Interaktion zwischen AD-Spur und Audiospur des Films gibt es bereits einige vielversprechende Arbeiten, beispielsweise von Bernd Benecke (2014b) oder Agnieszka Szarkowska (2014). Dabei werden u.a. das Verhältnis von Bild und Ton angeschnitten beziehungsweise die Eigenständigkeit und Bedeutung des Filmtons hervorgehoben.

Benecke (2014) liefert in seiner Dissertation eine theoretische Begründung für die Einordnung der AD als „partielle Translation“ (wobei sich die Partialität darauf bezieht, dass die Tonspur unverändert bleibe). Von der Anlage her ähnlich verfährt Rodríguez Posadas (2010) in seinem Artikel „Audio description as a complex translation process: a protocol“. Für unbewegte Bilder bzw. Skulpturen untersuchen Karin De Coster und Volkmar Mühleis (2007 unter dem Titel „Intersensorial translation: visual art made up by words“ einige grundlegende Konzepte wie die „visuelle Dichte“ für die Beschäftigung mit der Bildbeschreibung.

12 Hier findet sich eine Audiodeskription zum Hauptmotiv einer Ausstellung der Fotos von Martin Roemers im Deutschen Historischen Museum: <https://www.youtube.com/watch?v=U89AN7CzsBM> [25.10.2015]

Eine interessante, sonst kaum verwendete Einteilung soll hier noch genannt werden. Unter Berufung auf Katharina Reiss (1981) bezeichnet Braun ADs weiter als multi-mediale Texte, weil sie

- Teil eines größeren Ganzen sind und auf andere Zeichensysteme angewiesen sind, und
- von AD-Texter_innen (im Falle vorgeschriebener AD) schriftlich erfasst, aber gesprochen präsentiert werden (cf. Braun 2008, 16).

Außerdem macht Braun in ihrem Text die Komplexität des Unterfangens einer AD-Forschung bzw. der Praxis der AD, so sie einen professionellen Anspruch an sich selbst stellt, stärker bewusst als viele "anwendungsorientierte" Arbeiten, wobei die Feststellung nicht weiter ausformuliert wird: "[M]ultimodal texts provide even greater scope for interpretation than mono-modal texts. The familiar lack of intersubjectivity in text interpretation is thus multiplied in AD because of the multimodality of both source and target text." (Braun 2008, 17).

Die Spannung zwischen den (zeitlichen) Restriktionen in dynamischer AD und der Fülle der Bilder wird bei Braun noch einmal angesprochen. Sie zieht eine wichtige Folge daraus, die an der Oberfläche über den Diskurs der "Beschreibung" oft übersehen wird: "Decision-making involves interpretation" (Braun 2008, 17).

Über eine Kontroverse zu AD in Opern meint Braun: "[I]t also raises questions about the social conditions for AD practice, and in particular the question of whether and how the social context of AD encourages or suppresses particular strategies." (Braun 2008, 18).

Dazu gibt es nun überhaupt keine Studien. Es werden bislang keine Untersuchungen angestellt, die sich mit dem Prozess der AD als sozialem Prozess beschäftigen, als einer Reihe von Aushandlungs- und Interaktionsprozessen. Das betrifft z.B. den Herstellungsprozess der Skripten, in dem ein oder zwei sehende und eine blinde bzw. sehbehinderte Person einen gemeinsamen Text erarbeiten müssen. Das betrifft aber auch das Zusammenspiel von jeweiliger AD-Kultur, Guidelines, den Vorlieben des Teams, den Anforderungen der Fernsehsender bzw. Filmproduktionsfirmen, dem Zielpublikum etc. Bei einer Forschung zum sozialen Kontext der AD-Erstellung wären dann auch Fragen nach dem Alter, der Herkunft, dem Geschlecht der Beschreiber_innen oder des Publikums relevant, weil diese Faktoren die individuelle Erfahrung bzw. den Habitus stark mitbestimmen.

2.2 Verständnis des Films

Braun meint "that the comprehension of multimodal texts is 'holistic', drawing on input from all modes involved. (...) The audiodescriber has to 'single out' the information that is conveyed visually" (Braun 2008, 18). Dementsprechend braucht es ihrer Meinung nach eine multimodale Analyse des audiovisuellen Werkes, die alle Modalitäten berücksichtigt (cf. Braun 2008, 18). Als mögliche theoretische Einbettung für diesen Teil des AD-Verfahrens identifiziert und empfiehlt sie die Semiotik (in den Varianten nach Ferdinand de Saussure und Charles S. Peirce), *Film Studies*, Diskursanalyse und Pragmatik.

Dabei sei die Semiotik hilfreich, weil sie generell Zeichensysteme als unterschiedliche, aber kommensurable Kommunikationsmittel betrachtet. Die strukturalistische Ausrichtung der Semiotik allerdings führe zu einer Konzentration auf das Bedeutungspotential von Zeichen, ihr fehlt eine Prozessperspektive, die auch Restriktionen in der Herstellung von AD berücksichtigt (cf. Braun 2008, 19). In diese Kerbe hat später Bernd Benecke (2014) geschlagen, der von "Bild-Ton-Zeichen" ausgeht und sein Audiodeskription-Entwicklungs-Modell (ADEM) nahe an den tatsächlichen Restriktionen des Films entwickelt. Während er dabei allerdings dem Ton einige Theoretisierung zukommen lässt, werden die Spezifika des Filmbildes vernachlässigt resp. das Bild schlichtweg als Informationsvorlage verstanden und die Auswahl des zu Beschreibenden über anderes begründet.

Die *Film Studies* wiederum liefern wertvolle Beiträge zur Analyse bewegter Bilder, bleiben dabei aber traditionell meist an der visuellen Entwicklung des Films hängen, vernachlässigen also multimodale Effekte (cf. Braun 2008, 19). Dieser Aspekt wird in späteren Kapiteln von mir ansatzweise weiter verfolgt und theoretisch für die AD-Forschung angeschnitten. Gleich an dieser Stelle sei allerdings darauf verwiesen, dass in diesem Bereich sehr viel mehr an Hintergrundwissen für die AD (in Forschung und Praxis) versteckt liegt, als Brauns kurzer Hinweis vermuten ließe. Zum Beispiel stimmt es zweifellos, dass es in der Filmforschung und -theorie einen Okularzentrismus gab und auch gibt – aber in dem Korpus des dort verfügbaren Wissens gibt es auch sehr viel zu entdecken, wo der Ton im Film zentral gesetzt wird (vgl. z.B. Chion 2009) oder gleich die leibliche Gesamtwahrnehmung (vgl. z.B. Sobchack 2004). Wie Sobchack für den Film, so macht Louise Fryer (e.g. 2013) für die AD den Ansatz des "Präsenzerlebens" fruchtbar.

Die Diskursanalyse liefert Konzeptualisierungen von Textverständnis "as the construction of a mental or situational model of a text through the activation of knowledge (schemata) triggered by textual cues" (Braun 2008, 19). Aus dieser Perspektive untersucht auch Braun selbst in einer anderen Publikation (2007) die AD. Diese Grundlage wird auch in der Narratologie zunehmend angewandt.

Die Pragmatik schließlich konzentriert sich auf die Rolle des Schließens von verschiedenen textuellen und extratextuellen Materialien zur Bedeutungsherleitung (cf. Braun 2008, 19f).

Diese Ansätze müssten laut Braun in einer Multimodalitätsforschung zusammenkommen, um AV-Medien und AD effektiv untersuchen zu können. Nun gibt es zwar Arbeiten, die sich mit den Modalitäten des Films beschäftigen, aber keine einzige Gesamtschau. Immer wieder werden in Veröffentlichungen einzelne Modalitäten in den Mittelpunkt gestellt, und bei Szarkowska/Orero (2014) wird gar die gesamte akustische Information des Ausgangsmaterials behandelt, speziell aber die Ebene der Geräusche. Die Autor_innen kommen zu dem Ergebnis, dass die akustischen Elemente des Films genauso wichtig sind wie die visuelle Ebene: "Against this hierarchical supremacy of the visual, it is also important to analyse the what in sound in order to understand its role" (Szarkowska/Orero 2014, 135). Das bedeutet eine willkommene Komplexitätserhöhung für Forschung und Praxis, wenn der Ton nicht mehr lediglich als Restriktion oder bestenfalls als Informationslieferant gilt, sondern dezidiert als zentrale Bedeutungsinstanz betrachtet wird. In diesem Text wird dann aber die visuelle Ebene wiederum lediglich als Kontrastfolie genutzt und nicht in ihrer Eigenlogik mit einbezogen.

2.3 Erstellung des AD-Textes:

Nach der Analyse stellt sich laut Braun folgende Hauptaufgabe für die Skripterstellung: Die "selection of the contextually *essential* visual cues" (Braun 2008, 20) und die Frage danach, wie sie beschrieben werden sollen. Das ist, nach den eigenen Forderungen, die Multimodalität des Films ernst zu nehmen, ein Rückschritt in der Konzeptualisierung, weil der Ton bereits wieder als dem Visuellen nachgereiht erscheint. Wie oben erwähnt, wurde inzwischen aber auf diese Engführung durch eine Stärkung des Bezugs zum Filmtone reagiert (vgl. z.B. Szarkowska/Orero 2014). Dafür unternimmt Braun einen weiteren Vorstoß, die Komplexität des Unterfangens, Bild- und Textlogik zusammen zu bringen, zu

erhöhen. Sie zitiert Allen Paivio (1986):

"[T]he elements which are simultaneously offered by a visual image are not necessarily simultaneously processed. It can be assumed that sighted viewers do not process everything they see, e.g. in a film, in detail. In other words, the visual mode is rather impressionistic. By contrast, the sequential nature of the verbal mode seems to encourage a more complete processing of the information offered. Extensive description can, therefore, lead to a cognitive processing overload in the recipient" (Braun 2008, 20).

Hier ist ein wichtiger Hinweis auf das Problem, Bildsinn und -wahrnehmung in Sprache zu übertragen. Es wird auf die in der Bildtheorie festgestellte Eigenlogik der Bilder eingegangen. Trotzdem bleibt sehr schwammig, wie denn Bildbetrachtung nun tatsächlich funktioniert, da gibt es bereits sehr viel genauere Ansätze aus der (Kognitions-)Psychologie, z.B. Eye-Tracking-Studien. Aber auch Kunstgeschichte und Bildtheorie haben hier einiges beizutragen, indem sie Interpretationsmethoden entwickelt haben, die sich an der Wahrnehmung von Bildern spezifisch orientieren (vgl. z.B. Breckner 2010). Dazu wird in Kapitel 4 noch mehr gesagt werden.

Für die Konzeptualisierung der Auswahl der zu beschreibenden Elemente bietet Braun einen Ansatz an, der von der *Relevance Theory* (Sperber & Wilson, 1995) und Guts (2000) Anwendung davon auf die *Translation Studies* ausgeht. In diesem Ansatz steht die Unterscheidung zwischen explizit und implizit kommunizierten *assumptions* im Vordergrund und soll die Auswahl anleiten (cf. Braun 2008, 21).

Nach Auswahl der zu beschreibenden Elemente stellt sich die Frage: Wie diese sprachlich ausdrücken? Dieser Bereich scheint mir jener zu sein, zu dem die meisten Ergebnisse vorliegen. Arbeiten dazu sind geradezu der Idealtypus von mit AD befasster Forschung: Welche Formulierungen sind besser, welche schlechter?

Zunächst ist in Bezug auf Hörfilme festzuhalten: "Audio description is a written to be read text type, which as such tends to stand closer to the written end of the spoken-written continuum" (Perego 2012, 9). Das stellt auch Steffen Pappert nach einer genauen linguistischen Prüfung eines AD-Manuskriptes fest (2005, 23).

Darüber hinaus zeigen Studien, dass „audio description is a distinctive way to use language whose forms and functions are shaped by that use." (Piety 2004, 11, In: Braun 2008, 22).

Das ist für die deutschsprachige AD in dem Sammelband „Hörfilm“ (herausgegeben von Ulla Fix 2005, für eine Zusammenfassung siehe auch Fix 2011) untersucht und bestätigt worden, allerdings nur anhand eines Films¹³. Dieser Sammelband ist interessant und wichtig, weil einige Perspektiven an das Phänomen herangetragen werden, die bis dahin nicht in die AD-Forschung eingeflossen sind. Außerdem sind einige Möglichkeiten zur Analyse dargestellt, die für meine empirisch-methodologische Arbeit von Belang sind, insbesondere zu einer Einstellungsanalyse mit Ergänzung eines Transkripts zur Untersuchung von Film und AD. Ich komme im Kapitel 5 darauf zurück.

Es gibt nun weitere Forschung zu sprachlichen Besonderheiten von AD-Texten, die ich nicht weiter aufgearbeitet habe.

Die wichtigste wissenschaftliche Publikation zum Thema AD-Erstellung ist wahrscheinlich die kürzlich veröffentlichte Dissertation von Bernd Benecke (2014), der gemeinsam mit seinem blinden Kollegen Bernd Dosch Wegbereiter für die Institutionalisierung der Audiodeskription im deutschsprachigen Raum war. Beneckes Arbeit ist translationswissenschaftlich ausgerichtet. Das leitende Ziel bei der Erstellung einer Audiodeskription zu einem gegebenen Werk ist auch bei ihm, das Erlebnis der sehenden Rezipierenden nacherlebbar zu machen (ebd., 5f). Der Autor entwickelt dann das ADEM (Audiodeskriptions-Entwicklungs-Modell), mit dessen Hilfe er die Erstellung einer Audiodeskription umfassend konzeptualisieren kann (ebd., 43ff). Dabei wird nicht davon ausgegangen, dass es die absolut richtige oder perfekte Audiodeskription gibt, sondern dass Foki gesetzt werden müssen, die sogenannten Holons. Das sind aus einer Analyse des Films gewonnene mögliche Lesarten, wobei die Beschreiber_innen sich entschieden sollen, welchem sie folgen. Theoretisch geht er von der Audiodeskription als „partieller Translation“ (ebd., 32) aus, weil diese zwar die visuellen Informationen „übersetzt“, zugleich aber die Audiospur unverändert belässt.

Nun wird dies zwar noch ein wenig spezifiziert, aber nicht weiter relativiert. Vor dem Hintergrund der aus der visuellen Soziologie bekannten Überlegungen dazu, inwieweit die Bildlogik überhaupt in Sprache übertragbar ist, halte ich die grundlagentheoretische Ausrichtung bei Benecke für nicht weitreichend genug. Das betrifft in weiterer Folge auch die Frage, ob die auditive Information bzw. das Erlebnis, das sie vermittelt, tatsächlich

13 Die Ergebnisse dieses Sammelbandes sind jedoch, da sich die Autor_innen kaum mit der Praxis der AD beschäftigt haben, sehr mit Vorsicht zu genießen. Für eine genauere Diskussion vergleiche Kapitel 4 dieser Arbeit.

unverändert bleibt, selbst wenn sie (was nicht immer der Fall ist) nicht übersprochen wird.

Schließlich fragt Braun 2008 noch, ob eigentlich Filmtechnik audiodeskribiert werden soll (oder auch Choreografien beim Tanz, z.B.) und hält fest, dass dies in den Guidelines zu dieser Zeit meist nicht empfohlen wurde. Speziell zu diesem Punkt gibt es inzwischen einige Rezeptionsstudien (z.B. Fryer & Freeman 2013) und Überlegungen zur sprachlichen Umsetzung (vgl. z.B. Perego 2014), und auch in der Praxis finden Diskussionen dazu statt beziehungsweise gibt es verschiedene Strategien im Umgang damit (vgl. Unterholzner 2015, 42f).

In der AD-Forschung kommt auch immer wieder die Frage auf, ob nicht über die Beschreibung hinausgehende sprachliche Formen gefunden werden sollten, die manches besser ausdrücken können. Das wird dann häufig unter der Frage nach der Sinnhaftigkeit einer „Audio-Narration“ im Gegensatz zur Audiodeskription diskutiert, ein Beispiel dafür ist der Aufsatz *„Narration or Description: What should audio description ‚look‘ like?“* Von Nathalie Mälzer-Semlinger (2012). Hier geht es vor allem um die Diskussion und Evaluation von Guidelines, wie sie historisch entstanden sind. Dies ist nicht Thema dieser Masterarbeit, obwohl viele Texte dazu existieren¹⁴.

Eine interessante Forschungsrichtung, die ich in Ermangelung einer eindeutigeren Stelle hier noch anfügen möchte, sind kontrastive Studien von Audiodeskriptionen in verschiedenen Sprachen. Da ist vor allem das Pear Tree Project zu nennen, das Beschreibungen in zwölf verschiedene Sprachen angefertigt und untersucht hat, außerdem gab es weitere quantifizierende Studien in Großbritannien (Salway 2007) und Spanien (Jiménez Hurtado 2007). Das sind einerseits eine Untersuchung von 2007 von Julian Bourne und Catalina Jiménez Hurtado zu dem Film *The Hours* (2002) in der englischen und der spanischen Version, und aus dem Jahr 2012 (in: Panier et al) der Vergleich zwischen englischer und deutscher AD zum Film *Brokeback Mountain* (2005) von Marleen Weißbach. Hier bekommt auch die Verortung der AD-Forschung in der Translationswissenschaft eine neue Dimension, weil es auch um Fragen der Übersetzbarkeit von AD-Texten geht, die im Angesicht einer langsamen Internationalisierung der Audiodeskription (vgl. v.a. das ADLAB-Projekt und die darin entstandenen Guidelines bzw. Empfehlungen) und der möglichen

14 Obwohl ich behaupten möchte, dass die hier getätigten Überlegungen zum Staus von Bildern auch indirekt für solche Prozesse der Normsetzung oder Ausbildung relevant sein können.

Verbreitung des Angebots durch Übersetzungen hochaktuell sind¹⁵. Auch Nilgin Tanış Polats vergleichende Untersuchung zu Wahrnehmung und Repräsentation des Raumes in zwei deutschen und zwei türkischen Audiodeskriptionstexten kann hier dazu gezählt werden (vgl. Polat 2013).

Braun meint nun, die vorhandene Forschung solle durch drei rezeptionsbezogenen Forschungsstränge erweitert werden (cf. Braun 2008, 21):

1. Es braucht Information über die Verarbeitungsstrategien der Rezipierenden bzw. verschiedenen Gruppen von Rezipierenden.
2. Forschung über die Erwartungen der Rezipierenden in Bezug auf Art und Menge der Information, die in der AD auftauchen soll.
3. "[W]e still know little about the overall narrative or 'story-telling' preferences of AD audiences" (Braun 2008, 21).

Auch an dieser Stelle des Prozesses betont Braun die fehlende soziologische Kontextualisierung der AD-Forschung:

"What has received less attention is an examination of audiodescribers' strategies in deciding what to describe and how. Research investigating these strategies and relating them, on the one hand, to the social context in which AD is done, and on the other hand, to the verbal solutions found in text- and corpus-based investigations would require a distinct research design, possibly the use of interviews with audiodescribers, Think-Aloud Protocols, Eye Trackers or Logging software. When triangulated with findings from audience preferences, this research would enable us to identify the intermodal translation strategies that are most likely to yield effective solutions." (Braun 2008: 23).

2.4 Präsentation der AD

Ein sehr wichtiges Merkmal von AD ist, dass sie oral vermittelt und auditiv rezipiert wird. Das wird in der textorientierten Wissenschaft leicht vergessen und muss demnach immer wieder betont werden. Braun meint dazu:

15 Die Forschung zu bestehenden Guidelines und die Forderung und Entwicklung besserer Guidelines sind ein großes Thema in der anwendungsorientierten AD-Forschung. Auf diese Aspekte gehe ich eher weniger ein.

"On the one hand, features of written language lend 'credibility' and 'authority' to the descriptions (...) Moreover, due to the distance between author (...) and audience, many of the features typical of spontaneous spoken language (...) have no place in AD. On the other hand, speakability is a major considering for the scripting." (Braun 2008: 23). Und Frances McGonigle (2007) "argues that rhythm, pace and intonation of the delivery are as important as gender choice, voice character, accent and other features" (Braun 2008: 24).

Auch zu wenig untersucht wurde laut Braun bis 2008 der Einfluss von Machart und Genre auf den Präsentationsstil. Hier speziell lohnt wiederum die Unterscheidung von Live-AD und vorproduzierter AD bzw. ist zu erwarten dass in der Literatur zur Live-AD hier bereits mehr Überlegungen angestellt wurden. Diese wurde aber für die vorliegende Masterarbeit nicht aufgearbeitet.

Ein Aspekt, dem in der Folgezeit vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt wurde (bzw. auch schon 2008 Thema war) ist die Verfügbarkeit bzw. technische Umsetzung und, damit verbunden, die Qualität des Empfangs durch die Rezipierenden. Nicht zuletzt deswegen, weil in verschiedenen Arbeiten festgestellt wurde, dass die Möglichkeit für blinde und sehbehinderte Menschen, Hörfilme zu rezipieren, oft schon an den technischen Gegebenheiten beziehungsweise der mangelnden Aufklärung darüber scheitert. Verschiedene Projekte sollen dem entgegenwirken, so zum Beispiel das 2013 gestartete EU-Projekt „HBB4ALL“ (Hybrid Broadcast Broadband for All)¹⁶.

Zu diesem Thema ist meine eigene Kompetenz eher gering. Eine Möglichkeit, sich Fragen zur oralen Präsentation anzunähern, ist aber eine medienhistorische/-theoretische, und noch breiter eine Betrachtung der Oralität (vgl. Ong 1982). Im vierten Kapitel werde ich darauf noch ein wenig eingehen.

2.5 Rezeption

Rezeptionsforschung muss lt. Braun eigentlich im Zentrum der AD-Forschung stehen, weil ja für ein spezifisches Publikum produziert wird. Sie stellt aber fest, dass hier noch sehr

16 "HBB4ALL addresses media accessibility for all citizens in the connected TV environment. [HbbTV](http://www.hbb4all.eu/) (Hybrid Broadcast Broadband TV) is a European standard increasingly adopted by European broadcasters. One of the challenges in the coming years will be the delivery of multi-platform audiovisual content (anytime, anywhere, any device) and making this content accessible for all. The elderly and people with various disabilities rely on subtitles, audiodescription or sign language. Customizing accessibility services through options for personal preferences is only one example of future possibilities." (<http://www.hbb4all.eu/>, abgerufen am 25.10.2015)

wenig passiert ist. In der Folgezeit gibt es nun schon einige weitere Ergebnisse, auf die ich kurz eingehen werde (cf. Braun 2008: 24).

In der Rezeptionsforschung gibt es grob zwei Bereiche, die manchmal auch innerhalb einer Studie abgefragt werden: erstens Publikumsbefragungen, denen es um die Erhebung von Sehgewohnheiten und eine Bewertung des verfügbaren bzw. fehlenden Angebotes geht, im weitesten Sinne Marktforschung. Zweitens geht es darum, ob und wie Audiodeskription bei den Zielgruppen ankommt, wie gut sie funktioniert, was besser zu machen wäre, etc. Ich unterscheide das, weil es auch methodisch ganz unterschiedliche Zugänge erfordert.

Die erste Art von Studien braucht relativ wenig theoretische Überlegungen/Kenntnisse. Sie dienen mehr oder weniger der Legitimation von AD generell und der Gestaltung des Angebotes. Sowohl in Großbritannien als auch in Deutschland haben solche Studien in den 1990ern großen Einfluss auf die weitere Entwicklung gehabt. In Großbritannien mündeten Studien im Rahmen des AUDETEL-Projektes (Audio Described Television, 1992-1995¹⁷) in einer gesetzlichen Verankerung (Broadcasting Act, 1996) und der Entwicklung von Standards für Audiodeskription. In Deutschland wurde mit einem für diese Zielgruppe sehr großen Rücklauf (1.166, davon zwei Drittel blinde, ein Drittel sehbehinderte Personen) eine Umfrage des Bayrischen Blindenbundes über Fernsehgewohnheiten dieser Gruppen und ihre Forderungen, welche Programme beschrieben werden sollten, durchgeführt. Das resultierte in einer raschen Institutionalisierung:

"Im April 1998 startete der DBSV das auf drei Jahre konzipierte Projekt ‚Unmittelbarer Zugang Blinder und Sehbehinderter zum Fernsehen durch das neue Medium Hörfilm‘. Das Projekt HÖRFILM wurde u.a. vom Bundesministerium des Innern finanziert. Ziel des Projektes: Den Hörfilm in der deutschen Medienlandschaft etablieren. Das Projekt entwickelte Kontakte zu Programmanbietern und Verleih- bzw. Vertriebsfirmen, konzipierte Finanzierungsmodelle, bildete Filmbeschreiber aus und produzierte Audiodeskriptionen. (...) 2001 wurde das Projekt HÖRFILM überführt in die Deutsche Hörfilm gemeinnützige GmbH"¹⁸.

17

http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/introduction.asp.html [25.10.2015]

18 <http://www.hoerfilm.de/pages/filme-fuer-blinde/das-projekt-hoerfilm.html> [25.10.2015]

Die Magisterarbeit von Bernadette Zemann (2013) beruht auf einer quantitativen Untersuchung. Sie hat 52 blinde und sehbeeinträchtigte Menschen aus Österreich befragt. Als generelles Ergebnis kann herangezogen werden, dass das Bedürfnis nach weiterem Ausbau des Angebots sowohl subjektiv erwünscht als auch objektiv sinnvoll ist (Zemann 2013: 148ff).

Eine tatsächliche Unterscheidungsmöglichkeit nach unterschiedlichen Bedürfnislagen in der Zielgruppe kann mit den vorliegenden Daten kaum gemacht werden. Es ergeben sich daraus aber Fragen nach validen Daten zu den Bedürfnissen von Frauen* und Männern*, von blinden und sehbeeinträchtigten Personen. Denn insbesondere letzteres wurde nicht untersucht, wobei die Daten auch nur für die Menschen mit Sehbehinderungen halbwegs sinnvoll auszuwerten wären – bei 19 % blinder Auskunftspersonen von 52 (also etwa 10 Personen) können über diese Gruppe keine statistischen Aussagen getätigt werden.

Die zweite Art von Studien sind solche, die erforschen, wie gut Hörfilme verstanden werden, wie das Filmerleben beeinflusst wird, etc. Weitere Forschungen gab es bis 2008 zum Vergleich verschiedener Rezipierendengruppen, Sehkonditionen oder AD-Versionen, z.B. Peli et al (1996). Hervorzuheben ist eine grundlegende Studie von 2001 (Schmeidler & Kirchner) in der nachgewiesen wurde, dass durch AD das Verständnis von Filmen für die Zielgruppen stark erhöht wird. Die beiden haben auch soziale Aspekte erfragt: so war den Zielgruppen wohler dabei, mit anderen Leuten über gesehene Filme zu reden, wenn sie einen Film mit AD gesehen hatten, als einen ohne. Solche Ergebnisse waren und sind wichtig, um zu zeigen, dass AD in diesem Bereich funktioniert und dass sie einen sozialen Mehrwert hat.

Allerdings ist das Ziel von AD nicht nur das "Verstehen" in einem objektiven Sinn, sondern, wie das immer wieder formuliert wird, das "ästhetische Erleben" und ein "ganzheitlicher Eindruck vom Filmgeschehen"¹⁹. Diese Dimensionen lassen sich aber mit Fragen, die rein auf das Verständnis von Inhalten zielen, nicht erfassen. Hier ist in den letzten Jahren durchaus etwas passiert. Exemplarisch sind hier die Studien von Louise Fryer und Jonathan Freeman zu nennen, die auf der Basis von kognitionswissenschaftlichen Experimenten und Umfragen (vgl. Kapitel 3) auch Rezeptionsstudien machen. Den Rahmen bildet hierbei die Forschung zu *(tele)presence* oder Präsenzforschung. Dabei geht es darum, wie sehr verschiedene Medien es schaffen, die Aufmerksamkeit der Rezipierenden so zu binden,

19 <http://www.hoerfilmev.de/index.php?id=32> (25.10.2015)

dass diese die Umwelt ausblenden, sich selbst "in" dem Medium bzw. der Geschichte wiederfinden und diese mitfühlen, miterleben. Fryer behandelt dabei die Determinanten Medienform, individuelle Unterschiede, Medieninhalt, *Flow* und kognitiver Gehalt, Erfahrung und Schemabildung, und Modalität (cf. Fryer 2013, 49ff).

Fördernd für die Herstellung von Präsenz sind "narrative, drama and plot" und "style factors that alter the way content is presented" (Fryer 2013, 52). Unterschieden wird auch nach Form der Medien, denen jeweils niedrige/hohe Immersionswerte zugeschrieben werden²⁰. Es zeigt sich aber anscheinend, dass niedrigimmersive Medien nicht automatisch weniger Präsenz ermöglichen/erzeugen, sondern dass es hier auf anderes ankommt, zum Beispiel darauf, was das Medium für Formen zulässt. In der Literatur fördert eine auf das wesentliche reduzierte Beschreibung die Präsenz, weil viel Raum bleibt, selbst auszugestalten (Fryer 2013, 57). Weitere interessante Ergebnisse sind, dass es bezüglich dem Anteil einzelner Modalitäten am Präsenzerleben nicht viel gesichertes Wissen gibt, aber deutliche Hinweise, dass hochqualitativer Ton zunehmend wichtiger wird und teilweise wichtiger ist als ein hochqualitatives Bild, um Präsenz zu erreichen (Fryer 2013, 59). Generell lässt sich sagen: "Presence may not be experienced in the same degree in all modalities at the same time" (cf. Slater, Usoh & Steed, 1994, In: Fryer 2013: 58). Hier wären Methoden wie Think-Aloud-Forschung gut, die sich nicht auf Merkfähigkeit o.ä. verlassen müssen²¹.

Es gibt noch weitere Studien und Konzeptionsversuche für zukünftige Studien, die vielversprechend erscheinen, zumindest was quantifizierbare Fragestellungen betrifft (z.B. Chmiel/Mazur 2012, Fresno 2014).

2.6 Zusammenfassung

Wenn eins die von Braun sehr umfassend, wenn auch cursorisch erfassten Eckpfeiler einer AD-Forschung und ihrer Lücken mit der Entwicklung der letzten Jahre vergleicht, zeigt sich, dass in einigen Bereichen durchaus Fortschritte gemacht wurden. So gibt es, um nur die

20 „**Immersion** beschreibt den Eindruck, dass sich die Wahrnehmung der eigenen Person in der realen Welt vermindert und die Identifikation mit einer Person in der virtuellen Welt vergrößert.“ (https://de.wikipedia.org/wiki/Immersion_%28virtuelle_Realit%C3%A4t%29, abgerufen am 25.10.2015)

21 Think-aloud is a research method in which participants speak aloud any words in their mind as they complete a task. A review of the literature has shown that think-aloud research methods have a sound theoretical basis and provide a valid source of data about participant thinking, especially during language based activities.“ (Charters 2003, 68)

größeren Arbeiten zu nennen, mit der veröffentlichten Dissertation von Bernd Benecke (2014) ein umfassendes Modell zur Gestaltung von AD, das die restriktiven Bedingungen der AD-Erstellung berücksichtigt. Und die PhD-Thesis von Louise Fryer kombiniert grundagentheoretische Kognitionsforschung mit AD-Rezeptionsforschung auf einer interessanten theoretischen Grundlage (Präsenzerleben) zu einer erklärungsstarken Arbeit. Verschiedene Einzelarbeiten und vor allem die Veröffentlichungen rund um das Projekt ADLAB haben verschiedene Aspekte der AD-Erstellung (z.B. Raum, Figuren oder Filmtechnik) untersucht und hier neue Impulse und Vertiefungen gebracht.

Sofern AD als Dienstleistung für blinde und sehbehinderte Menschen dient, sollte deren Perspektive nicht nur in der AD-Erstellung, sondern auch in der AD-Forschung eingebracht werden. Eine Möglichkeit dafür ist, Wissen zu Blindheit und Sehbehinderung in jedem Bereich der AD-Forschung parat zu haben. Darum wird es im nächsten Kapitel gehen.

Die Kanalisierung der AD-Forschung über die AVT-Studies hat Vorteile, weil sie einen integrierenden Rahmen bieten, zugleich führt sie aber auch zu vorschnellen Engführungen. So ist die Perspektive auf den Status von Bildern sehr anwendungsorientiert und verkürzend, auch die generelle Frage nach der Integration von multimodalen Medien kommt noch zu kurz. Darum werden im vierten Kapitel diese Fragen theoretisch genauer betrachtet. Hier gehe ich auch ansatzweise auf die Frage ein, wo denn vergleichbare kulturelle Formen zu finden sind, die eine Einbettung und Fundierung der AD-Forschung erleichtern könnten.

Am wenigsten ist allerdings in solchen Bereichen passiert, die einen sozialwissenschaftlichen Zugang wenn nicht erfordern, so doch zumindest nahelegen. Die auch von Braun angesprochenen Untersuchungen zu den sozialen Prozessen der AD-Erstellung oder -Rezeption habe zumindest ich nirgends gefunden, weswegen ich hier nun einen Exkurs zu den Möglichkeiten einer solchen Forschung einfüge und im Laufe der Masterarbeit, quasi querliegend, immer wieder darauf zurück komme.

Exkurs: Für eine sozialwissenschaftliche AD-Forschung

In Ergänzung zu der Einteilung von Sabine Braun möchte ich noch einen Bereich vorschlagen, der quer zu einigen der bisher genannten liegen würde und im weiteren Sinne als sozialwissenschaftlicher Zugang bezeichnet werden kann.

Am ehesten in diesem Feld ist noch die Diplomarbeit von Anke Nicolai im Bereich der Sozialen Arbeit/Sozialpädagogik zu verorten. Ihr geht es im zentralen Kapitel „Audiodeskription als soziale Integrationshilfe“ einerseits um die Möglichkeit für blinde Menschen, durch die Arbeit im Bereich der AD beruflich integriert zu werden, andererseits um die Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe auf Rezipient_innenseite (Nicolai 2002: 6). Ihre Arbeit ist in vielfältiger Weise sehr gut brauchbar als Grundlage für eine sozialwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema. Sie liefert einige Grunddaten für Deutschland²², erarbeitet Begrifflichkeiten wie Behinderung, Blindheit und Sehbehinderung, und Integration jeweils in Bezug auf die Audiodeskription, beschreibt die Audiodeskription und vor allem, wie sie erarbeitet wird und warum das sowohl integrierend für die beteiligten blinden und sehbeeinträchtigten Menschen als auch für das nicht-sehende Publikum wirkt²³. Im Sinne einer anzustrebenden symmetrischen Betrachtung verweist sie auch auf die Lerneffekte für sehende Autor_innen.

Allerdings müssen in der grundlagentheoretischen Ausrichtung einige Dinge noch einmal durchdacht werden. Nicolai meint zum Beispiel: „Wenn die Gesellschaft als Ganzes hergestellt werden soll, müssen Menschen mit Behinderungen als 'außenstehende Elemente' als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft aufgenommen werden, um so die Gesellschaft zu vervollständigen“ (ebd.: 12). Aus soziologischer Sicht ist dazu festzuhalten, dass es kein außerhalb von Gesellschaft gibt, wohl aber (Macht-)Zentren und Peripherien. In einem analytischen Sinne ist die Gesellschaft immer ganz, in einem kritischen Sinne ist

22 „In der Bundesrepublik Deutschland eben rund 155.000 blinde Menschen. Etwa ein Prozent der Bevölkerung ist von Sehbehinderung betroffen. Da die Sehbehinderungen der älteren Mitbürger statistisch nicht erfasst sind, geht der Deutsche Blinden- und Sehbehindertenverband e.V. (DBSV) von einer Zahl Betroffener größer als 500.000 aus. Aufgrund des zunehmend veränderten Altersaufbaus steigt die Zahl fortwährend an. Mehr als 70 % sind älter als 60 Jahre. In dieser Altersgruppe setzt der Verlust des Sehvermögens zum großen Teil erst im Alter ab 65 Jahren ein“ (Nicolai 2002: 14).

23 Anke Nicolai ist seit 20 Jahren im Bereich der Audiodeskription tätig und eine der aktivsten Personen in der Branche.

diese Ganzheit nicht immer gut, wie sie ist, aber es ist eine Ganzheit.

Des Weiteren ist sie sich der unterschiedlichen sozioökonomischen Hintergründe und divergierenden Bedürfnislagen bei den Rezipient_innen bewusst, ohne sie aber weiter zu berücksichtigen.

Eine aktuellere Diplomarbeit von Bernadette Mader (2011), die im Bereich der (Jugend-)Pädagogik anzusiedeln ist, kann hier auch noch angeführt werden. Sie hat Expert_inneninterviews durchgeführt und dabei sowohl Förderfaktoren als auch Barrieren identifiziert, die durch oder rund um Audiodeskription entstehen können. Obwohl auch ihre Ergebnisse (ebd., 165ff) zeigen, dass Audiodeskription funktioniert und positiv zu bewerten ist, hat sie mit den Expert_innen auch durchaus kritisch-informierte Aspekte aufgenommen. Dabei wird zu berücksichtigen sein, dass kurz nach der Arbeit, in der auch eine fehlende Professionalisierung und Institutionalisierung der Audiodeskription in Österreich Thema ist, ein Schub an beidem erfolgt ist. Ihre Ergebnisse zu einer möglichen Anwendung von Audiodeskriptionen in der Pädagogik habe ich nicht weiter verfolgt, obwohl das Thema vielversprechend erscheint²⁴.

Was mir aber eher vorschwebt sind Fragestellungen und Untersuchungen, die das Wissen zu den verschiedenen Bereichen des AD-Prozesses verdichten und ergänzen könnte. Es handelt sich dabei um Sozialwissenschaft im Sinne einer an der Verwendung qualitativer Methoden orientierten, oft als verstehende, interpretative oder phänomenologische Soziologie zusammengefassten Forschung. Eine grobe Charakterisierung kann folgendermaßen lauten: „[D]ie soziale Wirklichkeit, das Soziale, wird als durch Erfahrung und Handeln in der Interaktion zwischen Menschen hervorgebracht, von den Menschen angeeignet, bestärkt, auf Dauer gestellt und auch wieder verändert, angesehen“ (Amann 1996, 223). Eine solche Soziologie geht davon aus, dass die soziale Welt hergestellt, durch soziales Handeln und Interaktion konstruiert werden muss, sie „kann die soziale Realität nicht als selbstverständlich vorausgesetzte Gegebenheit gelten lassen“ (ebd, 223f).

So wäre, wie auch Braun mehrmals angemerkt hat, von einer Erforschung des Herstellungsprozesses eines Hörfilms als einem Interaktionsprozess bzw. unterschiedlichen Interaktions- und Aushandlungsprozessen zu erwarten, dass er eine Lücke schließt

24 Die pädagogischen Möglichkeiten sind nicht nur im Bereich der Inklusion von blinden und sehbehinderten Menschen interessant, sondern darüber hinaus auch in Bezug auf die visuelle Kompetenz von sehende Menschen oder beim Spracherwerb (vgl. Kleege/Wallin 2015)

zwischen der Betrachtung von Vorgaben oder wissenschaftlichen Hypothesen, die dann z.B. mit existierenden AD-Texten verglichen werden, um herauszufinden, wie diese geschrieben wurden.

Auch auf der Ebene der Rezeption könnte die physiologisch, psychologisch und kognitionswissenschaftlich ausgerichtete Forschung ergänzt, bereichert und überprüft werden. So könnten verschiedene Designs Aufschluss darüber geben, wie denn nun AD bei den Rezipierenden ankommt, indem sie nicht mittels Fragebogen abgefragt werden, sondern beispielsweise in Gruppendiskussionen, die dann auch mit blinden, sehbehinderten und sehenden Rezipierenden variiert werden könnten, das Erlebnis des Films rekonstruiert werden. Auch könnte stärker auf individuelle Strategien der Zielgruppen eingegangen werden, wie und ob überhaupt AD in Anspruch genommen wird.

Qualitative Interviews mit Produzierenden und Rezipierenden gleichermaßen könnten aus einer soziologischen Perspektive die Aspekte klarer machen, bei denen es um die Wirkung der sozialen Hintergründe auf Produktions- und Rezeptionsprozesse geht. Also wie sich beispielsweise der sozio-ökonomische Hintergrund der Autor_innen auf ihre Analyse des Films oder die Sprach-/Wortwahl auswirkt, oder sozialwissenschaftliche Kategorien wie Geschlecht, Ethnizität, etc. darin wirken.

Dasselbe gilt im Übrigen für den Inhalt: Die Frage danach, was sprachliche Repräsentationen wie „der Dicke“ und „die Mollige“ für Bilder erzeugen, könnte kritisch untersucht werden. Beides wird oft zur Bezeichnung von Personen verwendet, für die keine Namen zur Verfügung stehen. Da ist zunächst ein geschlechtertheoretische Aspekt und dann noch ein damit verbundener Zuschreibungseffekt durch die Verkürzung auf ein äußeres Merkmal, dass bestimmte Konnotationen hat, relevant.

3 Blindheit und Sehbehinderung aus interdisziplinärer Perspektive

"Even though I am totally blind ... I consider myself a very visual person"

Eine anonyme Briefschreiberin an Oliver Sacks (2010, 208).

In diesem Kapitel werde ich (sozial-)psychologisches, neuro- und kognitionswissenschaftliches Wissen sowie soziologische beziehungsweise (auto)ethnografische Studien zu Blindheit und Sehbehinderung vorstellen. Hier geht es nun weniger darum, den Phänomenbereich "Blindheit und Sehbehinderung" vollständig zu erfassen, sondern an bestimmten Stellen aus der Literatur Informationen zu bündeln, die für Fragestellungen in der AD-Forschung relevant sind. Insbesondere die soziologischen Studien sind dabei alle nicht direkt mit dem Phänomen AD beschäftigt. Sie dienen jedoch dazu, die Kraft dieses Ansatzes zu verdeutlichen, und ich werde zum Ende hin noch einmal weiter herausarbeiten, warum ich eine soziologische Sichtweise, so wie sie im Exkurs auf den vorigen Seiten kurz vorgestellt wurde, ergänzend zu den bisherigen für lohnend halte.

Eine weiterer wichtiger Faktor, der hier zumindest ansatzweise behandelt werden soll, ist der, dass es unterschiedliche Arten von Seheinschränkungen gibt, dass physiologisch Unterschiede in der Reaktion und Anpassung auf die Sichtbarkeit bestehen, dass es verschiedene psychische Reaktionsmuster und unterschiedliche Strategien im Sozialleben gibt, um mit der sozial wirksamen Unterscheidung sehend/nicht-sehend beziehungsweise blind/nicht-blind umzugehen.

Dass ein Medium wie der Film, das zur Sichtbarkeit gezwungen ist, eigene Zugänge auf Blindheit entwickelt, oder was blinde Kunschtchaffende über Visualität zu sagen haben, bringt mit Sicherheit interessante Erkenntnisse für die Audiodeskription mit sich und ist ein weiterer Ansatzpunkt, um der bereits beschriebenen Gefahr einer Engführung der AD-Forschung zu entgehen. Der gesamte Bereich kunsttheoretischer Betrachtungen zu Blindheit und Sehen in Kunst, Kultur und Wissenschaft (vgl. z.B. Bexte 2013), Reflexionen über Blindheit in Medien (auch im Film, z.B. Ripplinger 2008), zu und von blinden Kunst- und Kulturschaffenden (z.B. Mühleis 2005) etc. wird hier nicht einfließen. Festhalten möchte ich nur, dass für eine ganzheitliche Betrachtungsweise der AD dieser Komplex hoch relevant ist.

Es wird darum gehen, unter welchen kognitiven, psychologischen und sozialen Voraussetzungen blinde und sehbehinderte Menschen audiovisuelle Medien rezipieren.

Insofern zielt das Kapitel auch eher auf den Hörfilm als ein Medium der Teilhabe für blinde und sehbehinderte Menschen, als auf den Hörfilm als selbständiges Kulturprodukt (vgl. Zu dieser Unterscheidung bzw. Spannung die Einleitung).

Die Ergebnisse zur Rezeption gelten indirekt auch für Aspekte der Produktion, insofern als erstens Wissen über die Wahrnehmung und Informationsverarbeitung von blinden bzw. sehbehinderten Menschen in die meisten Audiodeskriptionen mit einfließt (wenn auch in sehr unterschiedlichem Maße), und zweitens im Idealfall blinde oder sehbehinderte Autor_innen aktiv an der Erstellung der AD beteiligt sind, das heißt ihre Relevanzkriterien mit einbringen. Oder, um das im Exkurs eingeführte Vokabular auch gleich einmal anzuwenden: die Audiodeskription in einem interaktiven Prozess zwischen blinden/sehbehinderten und sehenden Autor_innen hergestellt wird. Es sind also beide Transformationsprozesse, der vom Film zum Hörfilm, und der vom Hörfilm zum Erleben der Rezipierenden, davon betroffen.

Zugleich soll nicht der Eindruck entstehen, dass AD automatisch gut ist, wenn sie dieses Wissen berücksichtigt. Denn erstens sind, unter der bereits eingeführten Prämisse, den Hörfilm als ein abhängig-unabhängiges Gebilde zu betrachten, diesem Medium eigene Logiken und Erfordernisse inhärent, die auch, aber nicht nur aus dem Wissen über Blindheit abgeleitet werden können. Und zweitens sind alle Ergebnisse, die als statisches Wissen über die Wahrnehmung und Fähigkeiten von blinden/sehbehinderten (wie auch allen anderen) Menschen erscheinen, in einen dynamischen Kontext zu setzen: nur weil die Teilnehmer_innen von Untersuchungen über Blindheit und Sehbehinderung gewisse Kompetenzen zeigen, heißt das noch nicht, dass sie auf diese Fähigkeiten beschränkt sind. Für mich deutet alles darauf hin, dass vieles nur deswegen als nicht möglich erscheint, weil angenommen wird, dass es nicht möglich ist. Es ist aber nicht geklärt, ob Menschen mit einer Sinnesbeeinträchtigung, die in der Gesellschaft schon immer benachteiligt waren und denen für sie fördernde Entwicklungsmöglichkeiten fehlten, nicht Potentiale haben, die erst noch zu erkunden wären, und die durch Techniken wie AD erst (weiter)entwickelt werden.

Anders ausgedrückt: wenn untersucht wird, was und wie in einer AD beschrieben werden soll, und wenn die Grundlage ein bestimmtes, noch immer eingeschränktes Wissen in Bezug auf die Wahrnehmung von blinden und sehbehinderten Menschen ist, könnte das

dazu führen, dass bestimmte Dinge gar nicht erst vermittelt werden, weil sie ja für blinde Menschen ohnehin nicht vorstellbar seien. Das ist aber fatal, denn vielleicht ist es für viele bloß noch nicht vorstellbar, aber kann vorstellbar werden, wenn es auf eine Weise vermittelt wird, die verarbeitbar ist.

3.1 Kognitionswissenschaft und Psychologie

Oliver Sacks beschäftigt sich in seinem Buch "The Minds Eye" (2010) auf zweierlei Art mit verschiedenen Formen der Sehschädigung und -einschränkung²⁵. Einmal rekonstruiert er Fälle anhand schriftlicher Überlieferungen (Autobiografien) und/oder persönlich-professioneller Kontakte. Zum anderen befragt er Psychologie und Neurowissenschaften nach Erkenntnissen. Die erste Materialquelle bezieht sich v.a. auf Menschen des (gehobenen) Mittelstandes (oft Intellektuelle oder Künstler_innen) und späterblindete Menschen. Daraus sind nicht wirklich repräsentative Aussagen über blinde Menschen zu ziehen. Aber es werden starke (Selbst-)Beschreibungen dargestellt, die zeigen, welche Möglichkeiten Menschen haben, mit einer Erblindung umzugehen. Dabei fragt Sacks vor allem nach der im engeren Sinne wahrnehmungsbezogenen Anpassung, weniger nach den allgemeinen Strategien oder Praktiken im Sozialleben. Hier gewinnt seine Darstellung auch Kraft, weil klar wird, dass die Möglichkeiten erstaunlich sind und Binsenweisheiten wie "Blinde sehen nichts, deswegen kompensieren sie alles über die anderen Sinne" noch kein wirkliches Verständnis bedeuten. Bei blinden Menschen fällt nicht einfach der Sehsinn weg, sondern sie sind weiterhin Akteur_innen in Bezug auf das Phänomen Visualität. Sie haben größtenteils visuelle Vorstellungskraft oder können diese (re)aktivieren und trainieren. Es ist also nicht belanglos, ob blinden Menschen Visualität zugestanden wird oder ob z.B. blinde Kinder dahingehend geschult werden, möglichst wenig auf Visualität zu bauen. Und dieser dynamische Ansatz ist sehr wichtig auch für das Nachdenken über Sinn und Möglichkeiten von Audiodeskription.

Es gilt als gesichert, dass das Hirn besonders in den ersten Lebensjahren, aber auch danach eine große Plastizität besitzt, also fähig ist, sich "umzubauen". Das betrifft auch die Anpassungsfähigkeit bei Sinnesdeprivation.

Die Berichte verschiedener blinder Menschen machen „deutlich, dass es bei der Erfahrung

25 Ich werde hier hauptsächlich auf seine Erkenntnisse und Überlegungen zum Thema Blindheit eingehen.

von Blindheit eine große Variationsbreite gibt“ (Sacks 2007: 14). So spricht Jacques Lusseyran, ein mit acht Jahren erblindeter Widerstandskämpfer der *Résistance* von sich als „visuell Blindem“, weil er sich eine sehr starke visuelle Vorstellungskraft erhielt, die in ihrer Intensität (z.B. der Farben) die frühere noch überstieg. Diesen "Typus" sieht Sacks auch für Zoltán Törey bestätigt. Dieser erblindete mit 21 Jahren und hat sich gegen den Rat seines Umfeldes, er solle "das Sehen vergessen" dafür entschieden, seine visuelle Vorstellungskraft zu trainieren. Er hat es auf diesem Gebiet zu einer faszinierenden Meisterschaft gebracht. Unter anderem ist es ihm möglich, sich Maschinen, wie z.B. Motoren, von innen "anzusehen" und ihre Funktionsweise zu visualisieren.

Sabriye Tenberken ist ein weiteres Beispiel für eine starke visuelle Vorstellungskraft bei Blinden: sie ist als Kind stetig erblindet und war mit 12 Jahren vollständig blind²⁶.

"Tenberken continued to use her other senses, along with verbal descriptions, visual memories, and a strong pictorial and synesthetic sensibility, to construct 'pictures' of landscapes and rooms, of environments and scenes (...). These images may sometimes be wildly or comically different from reality. (...) These disparities do not faze her in the least." (Sacks 2010, 213).

John Hull, ein Professor für Religionspädagogik, machte eine andere Entwicklung durch als die bisher vorgestellten Personen: "after he became blind, he experienced a gradual attenuation of visual imagery and memory, and finally a virtual extinction of them (except in dreams) - a state that he called 'deep blindness'. (...) The sense of objects having appearances, or visible characteristics, vanished." (Sacks 2010, 203).

Hull hat diese Entwicklung rasch stark angenommen und hat bereits nach zwei Jahren (er ist mit 48 Jahren nach jahrzehntelangem Prozess komplett erblindet) ähnlich vielen geburtsblinden Menschen die visuelle Vorstellungskraft stark abgebaut. Er wurde nach eigenen Angaben zu einem "whole-body seer": "[H]e extricated himself from visual nostalgia, from the strain or falsity of trying to pass as 'normal', and found a new focus, a

26 "Da sich zuvor noch kein Blinder an den Studiengang der Zentralasien-Wissenschaft gewagt hatte, konnte Sabriye Tenberken auf keinerlei Erfahrung zurückgreifen und musste eigene Methoden zur Bewältigung des Studiums entwickeln. So entwickelte sie im Jahre 1992 die tibetische Blindenschrift, die es bis dahin noch nicht gab. Im Sommer 1997 reiste sie erstmals ohne sehende Begleitung nach Tibet. Ihr Interesse galt im Besonderen den Lebensbedingungen blinder Menschen speziell im tibetisch-sprachigen Raum. 1998 gründete sie zusammen mit Paul Kronenberg die Organisation Braille Ohne Grenzen e.V. – Braille Without Borders. Sie eröffneten ein Rehabilitations- und Trainingszentrum in Lhasa und später die Trainingsfarm in Shigatse. "
<http://www.braillewithoutborders.org/GERMAN/founders.html> [26.07.2015]

new freedom and identity" (Sacks 2010, 204).

Sacks fragt sich angesichts dieser extremen Bandbreite: „Wie stark hängt das vom Willen oder der Entscheidung ab; wie sehr von der Umgebung oder der Übung, von vergangenen Erfahrungen; und wie stark von der physischen Voraussetzung, der Physiologie des einzelnen Gehirns?“ (Sacks 2007, 14). Unter Bezugnahme auf neurophysiologische Studien hält er fest:

„Wenn der ‚sehende Teil‘ des Gehirns, der visuelle Kortex, seines normalen Inputs beraubt wird, schaltet er nicht einfach ab; er intensiviert vielmehr seine Aktivität, wird hypersensibel, reagiert aber nun auf interne Reize, Reizen von anderen Teilen des Gehirns, statt auf äußere Stimuli. Dies kann zu Halluzinationen führen, zu unwillkürlichen Eruption visueller Bilder und Erinnerungen oder von Lichtern, Farben, geometrischen Mustern (die wahrscheinlich die Organisation des visuellen Kortex auf einer physiologischen Grundebene widerspiegeln).“ (Sacks 2007, 14).

Er meint aus seinen Beobachtungen schließen zu können, dass Lusseyrans und Töreys „Art überwältigender, teilweise unwillkürlicher Visualisierung (...) bei Erblindung vor allem dann auf[tritt], wenn der Mensch zuvor in hohem Maße visuell war“ (Sacks 2007, 15). Sacks setzt die Kontrolle über diese Aktivität stark mit Töreys Geschichte und Persönlichkeit in Zusammenhang, und das mag am Einzelfall berechtigt sein. Den Leistungen von Menschen wie Törey, die aus widrigen Umständen in Bereichen Erfolg haben, in denen dies vom sozialen Gefüge eher verhindert als gefördert wird, muss Respekt gezollt werden. Aber hierbei kann eins nicht stehen bleiben. Wichtiger wäre herauszufinden, welche der Techniken und Kompetenzen, die Menschen wie Törey und Lusseyran, bzw. auch Hull entwickelt haben, verallgemeinerbar und einer Didaktik und Vermittlung zugänglich sind. Und für den Fall von Audiodeskription und Hörfilmen: Ob diese dem Aufbau und Training visueller Vorstellungskraft, der Gewinnung visuellen Wissen förderlich sein können.

Aus den an Einzelfällen entwickelten Fragen geht Sacks dann weiter in die neuro- und kognitionswissenschaftliche Literatur. Helen Neville habe gezeigt, dass auch bei von Geburt an oder vorsprachlich gehörlosen Menschen die auditiven Bereiche im Gehirn aktiv und funktional bleiben, aber für die Verarbeitung visueller Sprache genutzt werden. Bezogen auf Blindheit gibt es Hinweise auf eine vergleichbare Entwicklung des visuellen Kortex hin zu einer Verarbeitung von auditiven und taktilen Eindrücken (cf. Sacks 2010, 206). Die

visuellen Bereiche des Gehirns machen fast die Hälfte des zerebralen Cortex aus; die Aktivität dort wird durch Blindheit nicht weniger, manchmal sogar im Gegenteil; zwar gibt es einen gewissen Zellschwund an manchen Stellen, aber nicht viel (cf. Sacks 2010, 232).

"[C]ross-modal activation may underlie the fact that some people, like Dennis Shulman, 'see' Braille as they read it with their fingers. This may be more than just an illusion or a fanciful metaphor; it may be a reflection of what is actual happening in his brain, for there is good evidence that reading braille can cause strong activation of the visual parts of the cortex" (Sacks 2010, 233).

Zum Thema der visuellen Vorstellungskraft bezieht sich Sacks dann auf eine Theorie, die stark von Stephen Kosslyn und anderen vertreten wurde: in den 1970ern wurden Ergebnisse veröffentlicht, die darauf hinwiesen dass "visual images were essentially spatial and organized in space like pictures" (Sacks 2010, 227). Das wurde auch stark kritisiert beziehungsweise angefochten. Aber in den 1990ern wurden über die neueren technischen Möglichkeiten von PET und fMRI²⁷ weitere Untersuchungen möglich: "Mental imagery, they found, activated many of the same areas of the visual cortex as perception itself, showing that visual imagery was a physiological reality as well as a psychological one, and used at least some of the same neural pathways as visual perception" (Sacks 2010, 228). Auch klinische Studien kamen zu ähnlichen Ergebnissen. Kosslyn und andere denken, es geht noch weiter: "that visual perception depends on visual imagery (...) [i.e.] Visual recognition" (p. 230). Daraufhin entwickelte Kosslyn ein theoretisches Modell. Er unterscheidet "'depictive' representations, which are direct and unmediated, with 'descriptive' ones which are analytical and mediated by verbal or other symbols" (Sacks 2010, 230). Beide gehen entweder parallel, oder einer der Modi überwiegt, oder sie werden nacheinander aktiv, z.B. ein Start mit Darstellung (depiction), und dann symbolische Repräsentationen (cf. Sacks 2010, 231).

Obwohl Sacks dann verschiedene sensorische Kompensationshypothesen und Forschungsarbeiten dazu diskutiert, muss er sich der Komplexität des Phänomenbereichs gewissermaßen geschlagen geben: "There is increasing evidence for the extraordinary rich interconnectedness and interactions of the sensory areas of the brain, and the difficulty, therefore, of saying that anything is purely visual or purely auditory, or purely anything"

27 PET (Positronen-Emissionstomografie) und fMRI (funktionelle Magnetresonanztomografie) sind technische Geräte zur Erforschung des Gehirns.

(Sacks 2010, 237f).

Am Ende wird Sacks auf die Rolle der Sprache zurück verwiesen. Er zitiert Martin Milligan, einen blinden Philosophen, der in dem gemeinsam mit Bryan Magee geschriebenen Buch "On Blindness" darauf besteht "that even though language only describes people and events, it can sometimes stand in for direct experience or acquaintance" (Sacks 2010, 239).

Sein interessantes und lehrreiches Buch endet bezeichnenderweise mit Überlegungen, die direkt zur AD-Forschung führen, beziehungsweise zu deren Beantwortung diese sicher einiges beizutragen hat: "To what extent can description, picturing in words, provide a substitute for actual seeing or for the visual, pictorial imagination?" Er sieht darin ein Paradox. Denn wenn ein so fundamentaler Unterschied zwischen Erfahrung und Beschreibung besteht, warum kann dann Sprache so machtvoll sein? "Language, that most human invention, can enable what, in principle, should not be possible. It can allow all of us, even the congenitally blind, to see with another person's eyes" (Sacks 2010, 240).

Offensichtlich hat Sacks es nicht geschafft, auch in diesen Themenbereich einzudringen. Es gibt allerdings auch hier bereits vielversprechende Forschungen, die, nicht erstaunlich, ein starkes Naheverhältnis zur AD-Forschung haben oder aus dieser heraus motiviert sind. In der kognitionswissenschaftlich ausgerichteten Dissertation von Louise Fryer (2013) stellt die Autorin nach einer Zusammenschau verschiedener fremder und eigener Forschungsergebnisse eine "Linguistische Kompensationshypothese" auf. Diese besagt, dass Sprache einen Teil der Funktionalität des Sehens bei blinden Menschen übernimmt. Sie kommt dazu über eine Diskussion zu multimodaler Integration von Sinneseindrücken und Erfahrungswerten:

" [T]here is consistent evidence from neuroimaging studies that speech is processed in the occipital cortex of blind but not sighted people (Bedny et al., 2011) (...) [I]n blind people, perceptual and linguistic processing maybe intrinsically linked. If the brain is plastic enough to rewire crossmodal connections, is it too far-fetched to suggest that it might do the same with language-processing, such that language replaces sight as an external reference frame?" (Fryer 2013, 44f).

Sprache muss dafür einen gewissen Sonderstatus gegenüber anderen Perzeptionsformen haben, dieser Sonderstatus wird über die generelle Abstraktheit des Zeichensystems "Sprache" plausibel. Diese Annahme hat auch Auswirkungen auf das Wissen zur Sprache

selbst. Fryer nimmt an

"that whether language is amodal/multimodal/supramodal may be affected by access to visual information. For those with a visual impairment, language is used at encoding thus making sensory experience explicit. This in turn affects recall, with explicit information (i.e. words) triggering as rich a simulated perceptual experience as implicit information (i.e. perceptual cues)" (Fryer 2013, 260).

Dies veranlasst Fryer zur Entwicklung eines Modells der modalen Rezeption von AV-Medien. In einem zuvor aufgestellten Modell (d.h. auf Grundlage der bisherigen Forschung) war die Annahme, dass es verschiedene sensorische Stimuli gibt, die miteinander zur Gesamtwahrnehmung verwoben werden (Inter-/Multimodalität) und, daneben, die a-/supramodale Sprache, die insgesamt wiederum mit den Perzeptionen beziehungsweise deren Funktionen zusammenspielt. Weil nicht ganz erklärt werden kann, wie die Gesamtwahrnehmung bei blinden Menschen funktioniert, wird die Sprache als eigenständige Akteurin mit Kompensationsfunktion eingeführt, weil sie als abstraktes Symbolsystem tendenziell die „Imagery“ (visuelle Vorstellungskraft) übernehmen/auslösen kann.

Neben dieser Grundlagenforschung führt Fryer mittels des Konzepts der *(tele)presence* Rezeptionsstudien durch (vgl. Kap. 2). Die hohen Präsenzwerte in fast allen untersuchten Kategorien, die im Vergleich teilweise die von voll sehenden Menschen übersteigen (vgl. Fryer & Freeman 2013), lassen sich mit dieser linguistischen Kompensationshypothese gut erklären, vor allem in Anbetracht dessen, dass sich das Präsenzerleben sogar bei Weglassen der Soundkulisse (in einem Hörspiel!) nicht wesentlich verändert.

Einige Bemerkungen zum Forschungsdesign und Methodenspektrum bei Fryer et al sind für den von mir hier vorgeschlagenen sozialwissenschaftlichen Fokus noch von Interesse. Besonders hervorzuheben sind zwei Dinge. Erstens hat sie nicht nur (geburts)blinde Menschen untersucht, sondern auch späterblindete, teilsichtige (*partially sighted*) und sehende Menschen (vgl. Fryer 2013, 69ff). Das ist ein wichtiger Schritt hin zu differenzierten Ergebnissen in Anbetracht dessen, dass das intendierte Publikum meist vollblinde Menschen sind. Es gibt aber noch weitere Differenzierungsmöglichkeiten, die sich an eher sozialen bzw. sozio-ökonomischen Kategorien orientieren könnten. Fryer betont außerdem, dass es kognitionswissenschaftliche, keine klinischen Studien sind, und dass sie deshalb auch keine medizinischen Definitionen verwendet, sondern eine in anderen Studien

bewährte Selbsteinschätzungsskala (Fryer 2013, 70f).

Zweitens werden in den sechs Studien/Experimenten qualitative und quantitative Daten verwendet, mit einem Überhang quantitativer von 2:1. Das Methodenspektrum umfasst semi-strukturierte Interviews; Fragebögen; und physiologische Untersuchungen wie z.B. Herzfrequenzmessungen (cf. Ibid.). Diese Triangulation, in Kombination mit tragfähigen und relationalen theoretischen Konzepten, stellt sich als sehr vielversprechend heraus. Zugleich bleibt Fryer mit den qualitativen Methoden weit hinter den Möglichkeiten zurück, sie werden einmal zur Informationsgewinnung verwendet und dann noch einmal in einer Studie, wo es um räumliche Orientierung geht. Dass hier nicht noch viel weitere Möglichkeiten sichtbar werden, mag an der Einführung von qualitativen Methoden als "generally descriptive" (Fryer 2013, 72) liegen; Methoden der verstehenden/interpretativen/rekonstruktiven Sozialforschung werden hier nicht mit aufgenommen.

In einschlägigen Zeitschriften wie dem *British Journal of Visual Impairment* oder dem *Journal of Visual Impairment and Blindness* wird Blindheit vor allem unter diesen, auch hier vorgestellten kognitions- und neurowissenschaftlichen Aspekten behandelt. Auch die AD-Rezeptionsforschung orientiert sich vor allem an solchen Fragen, wie welche Grade von Blindheit oder Sehbehinderung auf die Rezeption wirken, oder wie verschiedene AV-Medien (mit verschiedenen AD-Versionen) rezipiert werden. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Herangehensweise findet sich allerdings zu diesen Themen kaum. Eine Öffnung in diese Richtung möchte ich nun anstoßen

3.2 Interpretativ-sozialwissenschaftliche Arbeiten

Ich habe hier einige soziologische Studien zusammengetragen. Sie beschäftigen sich auf unterschiedliche Weise mit den Phänomenen Blindheit/Sichtigkeit. Es wird im Folgenden dargelegt, dass die verwendeten Methoden (problemzentrierte Interviews, Beobachtungen, (Auto-)Ethnographie Gruppendiskussion) und die verstehende bzw. interpretative Soziologie (mit theoretischen Ansätzen wie Hermeneutik, Wissenssoziologie, Phänomenologie, etc.) wertvolle Beiträge zu einer AD-Forschung liefern können.

Blindheit gilt als Behinderung, egal, welchem theoretischen Ansatz dazu man folgt. Nachdem es keine eigene 'Soziologie der Blindheit' gibt, und Blindheit durchwegs konzeptuell unter Behinderung subsumiert ist, liegt es nahe, eine soziologisch-theoretische

Beschäftigung mit dem Phänomen Blindheit mit einem Blick in die Soziologie der Behinderung/Behinderten bzw. die *Disability Studies* zu beginnen. Drei Modelle von Behinderung sowie die weit verbreitete Klassifikation IFC der WHO werden vorgestellt.

Die letzten verfügbaren Zahlen zu Blindheit und Sehbehinderung in Österreich stammen aus einem Zusatz zum Mikrozensus 2007: "Mit rund 318.000 betroffenen Personen (3,9% der Bevölkerung) waren Probleme mit dem Sehen am dritthäufigsten" bei den angegebenen Beeinträchtigungen, wobei 0,3% der Bevölkerung oder 3.000 Personen sich als blind bezeichnen. Allerdings: "[b]ei einer hochgerechneten Personenanzahl von 6.000 oder weniger [ergibt sich] ein Stichprobenfehler von 50% oder mehr" (Leitner und Baldaszi 2008: 1133).

Diese Zahlen sind allerdings vermutlich nicht besonders aussagekräftig, weil sie in verschiedenen europäischen Ländern (in Anteilen) sehr unterschiedlich ausfallen. Im finalen Sammelband zum ADLAB-Projekt wird unter Berücksichtigung der Daten für mehrere europäische Staaten der Anteil blinder und sehbehinderter Menschen auf 1,5-3,5 Prozent der Bevölkerung geschätzt (vgl. Maszerowska et al 2014, 1).

Michael Kastl beginnt seine sehr klare Einführung in die Soziologie der Behinderung mit der Relativität dessen, was kulturell als Behinderung gelten kann (2010: 32), um aber dann doch eine ziemlich detaillierte Eingrenzung anzugeben. Kastl nennt die Auseinandersetzung mit sozialen Normen sowie die Paradigmen des Sozialkonstruktivismus und der Körpersoziologie als zentral für eine Soziologie der Behinderung (ebd.: 46f), die er unterscheidet von einer „Soziologie der Behinderten“ und den *Disability Studies*, ohne sich strikt davon abgrenzen zu wollen.

Das klassische Modell der Behinderung ist das „medizinische“, das aber lt. Kastl eher als individuell-pathologisches Modell bezeichnet werden sollte, weil die Medizin ihm nicht eindeutig anhängt und es auch die Konzeption wenig bezeichnet. Dieses Modell sieht Behinderung als eine Fehlfunktion im Individuum, welches als Anomalität zur „richtigen“ menschlichen Funktionalität steht (ebd.: 48).

Als eine sowohl wissenschaftlich als auch politisch begründete Antwort darauf wurde das soziale/sozialkonstruktivistische Modell entwickelt. Dabei wurde eine Trennung der körperlich/geistig/seelischen objektiven Beeinträchtigung (*'impairment'*) von der gesellschaftlichen Be-Hinderung (*'disability'*) unterschieden, einer „bestimmte[n] Aktivitätseinschränkung und ein damit verbundener generell nachteiliger gesellschaftlicher

Status", mit der Folge, dass Behinderung als "eine Konsequenz sozialer Unterdrückung" gedacht wird (ebd.: 49).

Dieser Ansatz wird in den '*Disability Studies*' weiter entwickelt, „ein in sich durchaus heterogener, sozial- und kulturwissenschaftlich orientierter Forschungs- und Theorieansatz [...], der sich zumindest in manchen seiner Fraktionen als Teil einer emanzipatorischen Behindertenbewegung versteht" (ebd.: 42). Ein Beispiel für eine Studie, die solchermassen die Herstellung von Behinderung in der Interaktion zwischen sehenden und blinden Menschen untersucht, ist die von Wendelin Reich (2006).

Kastl bezieht sich auch auf die ICF (*'International Classification of Functioning, Disability and Health'*) der WHO. Sie enthält eine umfangreiche Sammlung „biologisch-physischer, psychologischer und sozialer Funktionszusammenhänge und der auf diese Funktionszusammenhänge einwirkenden Faktoren" (ebd.: 122). In der Zusammenfassung der so erhobenen Merkmale wird der Gesundheitszustand und die "Funktionsfähigkeit" von Menschen abbildbar und eben auch, ob und wie weit ein Mensch beeinträchtigt ist (individuell) und in seiner/ihrer Teilhabe an der Gesellschaft behindert (sozial) (vgl. Ebd.: 124).

Für eine AD-Forschung scheint der Ansatz der *Disability Studies* vielversprechend. Zumindest im Qualitätsbereich der deutschsprachigen AD ist die Beteiligung blinder/sehbehinderter Menschen an der Produktion und ihre Definitionsmacht, was wichtig für sie sei, ein Standard, außerdem besteht enger Kontakt zu der Zielgruppe über Verbände, Beauftragte oder die Mailingliste "Hörfilmnews"²⁸. Die grundlegende Sichtweise ist, dass Teilhabe von blinden und sehbehinderten Menschen selbstverständlich sein sollte, und dass zur Erreichung dieses Ziels die Miteinbeziehung der Betroffenen unumgänglich ist.

In der Soziologie selbst finden sich insgesamt eher wenig auf qualitative Methoden gestützte Arbeiten, die sich explizit mit Blindheit/Sichtigkeit auseinandersetzen. Trotzdem ließen sich einige Studien ausfindig machen, die für das vorliegende Projekt vielversprechende Ansätze bieten.

Die einzige Studie aus Österreich, die sich dafür qualifiziert, ist die von Sebastian Mraczny (2012), und sie deutet gleich in die Richtung, in die eigentlich alle der vorliegenden Arbeiten gehen: Ihr Ziel ist es nämlich nicht nur, etwas über blinde Lebenswelten oder das Verhalten

28 <http://www.hoerfilmev.de/index.php?id=90> [26.10.2015]

von Blinden heraus zu finden, sondern mit Hilfe von Blindheit etwas über visuelle Kultur zu sagen, was sonst vielleicht nicht möglich wäre: "Blinde Personen verfügen [...] über ein Expertenwissen über die visuelle Kultur, insofern sie explizit [...] mit visuellen Situationen und Praktiken konfrontiert sind, deren Funktionieren Nichtblinden üblicherweise als selbstverständlich erscheint" (Mraczny 2012, 189).

Mittels episodischer Leitfadeninterviews befragt er blinde Personen zu deren Strategien, um zu Informationen über das Aussehen von Personen zu kommen bzw. einzuschätzen, ob sie attraktiv sind (ebd.: 186). Es zeigt sich, dass beide Faktoren zumindest in bestimmten Kontexten auch für blinde Personen höchst relevant sind. Übereinstimmend mit Saerberg (2006: 245, zit.n. Mraczny 2012: 193f, FN 7) stellt er fest, dass „visuelle epistemische und perzeptive Strukturen“ nicht an Sehen gebunden sind, „sondern eben gewissermaßen übervisuelle, also kognitive oder leiblich perzeptive Grundstrukturen von Denken, Handeln oder Wahrnehmen“ darstellen. Mraczny kommt zu dem Schluss, dass eine individuell-pathologische Definition von Blindheit keinen Sinn macht und plädiert für ein kulturalistisches Modell.

Ebenfalls in dieser Richtung forscht der auch von Mraczny angeführte Siegfried Saerberg, der sich theoretisch und methodologisch auf folgende Grundlagen stützt: "the phenomenology of Schütz and Merleau-Ponty, the ethnomethodology of Garfinkel, autoethnography and the emergent field of the sociology of the senses" (Saerberg 2010: 364). Er beschreibt die Strategien, die er²⁹ nutzt, um an Informationen über einen Weg zu kommen, und die Strategien der Sehenden, den Weg zu beschreiben, als Ethnomethoden (ibid, 373f). Seine Erkenntnis ist, dass "[t]aken for granted knowledge hinders the acquisition of typical knowledge about the blind style of perception that would inform sighted people about the relevances of blind people. This neglect leads in turn to social oppression" (ibid, 378).

Über die Analyse von Interviews mit 40 blinden Frauen zu deren "Appearance Management" isoliert Gili Hammer dieses einerseits als erfolgreiches Stigma-Management, andererseits als den herrschenden und unterdrückenden Imperativen der Geschlechterordnung unterworfen (Hammer 2012: 406). Sie verweist darauf, dass Behinderung im Allgemeinen und Blindheit im Besonderen patriarchal strukturiert sind, wobei Menschen mit Behinderungen generell weiblich konnotierte Eigenschaften wie Schwäche attribuiert

29 Saerberg ist selbst blind.

werden. Blinde Frauen befänden sich somit in einer doppelt stigmatisierten Position (ibid, 410), was für einen Intersektionalitäts-Ansatz spricht. Wie die bisher genannten Autoren schafft es auch Hammer überzeugend, ihre empirische Ergebnisse zu einem Beitrag zur allgemeinen Theoriebildung auszuformulieren, in diesem Fall zur feministischen Theorie, der sie eine verzerrende Konzentration auf das Visuelle konstatiert (ebd.: 426).

In ihrer breit angelegten ethnographischen Arbeit erforscht Carolin Länger den Nexus Blindheit/Sichtigkeit, um zu einer „Kultursoziologie des Sehsinnes“ zu kommen. Sie unternimmt den ambitionierten "Versuch, Blindheit einmal nicht von vornherein mit einem Zustand von 'Lichtlosigkeit' zu identifizieren“ (Länger 2002: 1). Dabei sind ihr die Devianz- und Stigmaforschungen von und im Anschluss an Erving Goffman Vorbild, die sie aber weiterentwickeln will (ebd.: 3f). Sie folgt einem kulturalistischen und wissenssoziologischen Ansatz und unternimmt teilnehmende Beobachtungen über mehrere Monate im Umfeld von blindenspezifischen Einrichtungen. Auch sie kommt zu dem Ergebnis, „dass die Behinderung Blinder darin besteht, dass Sehende ihre Darstellungsrepertoires naturalisieren, wodurch Nichtsehenden nur die Wahl von Substitution bleibt“ (ebd.: 16). Was ihr dabei nicht ganz gelingt, ist der Versuch, über verschiedene Methoden eine Art 'dritte Perspektive' zwischen/über Blindheit/Sichtigkeit zu entwickeln.

Neben den bisher genannten Studien sind noch zwei zu nennen, die ihren stark praxeologischen Ansatz über die *Actor-Network-Theory* (ANT) begründen. Ihr Vorgehen ist inspirierend und hilft, die Perspektive auf den Gegenstand offen zu halten, ist aufgrund der sehr spezifischen Sprache und Ergebnisfeststellung der ANT nur bedingt für die Weiterarbeit nutzbar.

Zum einen versucht Michael Schillmeier, den Fokus weg von „exklusiven Perspektiven“ (im vorliegenden Fall: Sehende/Nicht-Sehende bzw. Blinde/Nicht-Blinde) und hin zum Konzept der „inkluisiven Unterschiede“ des praktischen Zusammenspiels menschlicher und nicht-menschlicher Akteure zur Aneignung von Welt zu gelangen (2008: 611). Die der ANT eigene Fokussierung auf Gegenstände bzw. "Mittler_innen" wie den Blindenstock, der von unterschiedlichen Personen kontextabhängig auf unterschiedlichste Weise verwendet oder eben nicht verwendet wird, kann auch für Zwecke der AD-Forschung, genauer, die Dimension der Mediennutzung durch blinde Personen, genutzt werden.

Marcia Moraes (vgl. 2012: 663) betont die Wichtigkeit des Körpers für die Wahrnehmung von Welt. Obwohl sie ihre ANT-Studie, die sie auf Basis von Körpersprache-Workshops mit

blinden und sehgeschädigten Jugendlichen erstellt hat, als Beitrag zur Psychologie versteht, kann ihr spezifischer Blickwinkel auch als für die mögliche Bedeutung körpersoziologischer Ansätze für die Untersuchung von Blindheit/Sichtigkeit sprechen.

Wie bereits zu Beginn erwähnt, sind all diese Studien nicht unmittelbar auf die AD anwendbar. Ich meine aber, dass das darin generierte Wissen über Blindheit/Sichtigkeit ebenso wichtig ist wie z.B. das kognitionswissenschaftliche Wissen, beziehungsweise diesem speziell für die Produzierenden von AD besser greifbar und sinnhaltiger als die vielen einzelnen, einander teilweise widersprechende quantitativ-kognitionspsychologischen Ergebnisse. Insofern nämlich eine interpretative geistes- und kulturwissenschaftliche Soziologie Relevanzstrukturen und die Praxis von Subjekten, die sie untersucht, in den Vordergrund stellt beziehungsweise das Allgemeine in ihren individuellen Biographien herausarbeitet, oder indem sie die Strategien, Interaktionsmuster, Handlungsweisen von Subjekten zum Gegenstand macht, generiert sie ein Wissen, dass nicht unbedingt auf einander ausschließende, quantifizierbare Ergebnisse abzielt, sondern zu einem generellen Verständnis von Phänomenen beiträgt.

Allerdings müssten auch die Methoden der interpretativen Soziologie an das Thema sorgfältig herangetragen werden. Die ohnehin schon sehr komplexen und aufwändigen Methoden einer hermeneutischen/wissenssoziologischen Analyse müssten die Besonderheit der Rezipierenden berücksichtigen, von der angenommen werden kann, dass sie sich in der Qualität von denjenigen Unterschieden abhebt, die innerhalb einer (in der Regel als sehend normalisierten) Gesellschaft bestehen. So können z.B. in einem sehr grundlegenden Symbolsystem, nämlich dem der Bilder, viel weniger oder zumindest sehr unterschiedliche gemeinsame, grundlegende Wissensbestände vorausgesetzt werden als das zwischen unterschiedlichen Klassen oder Geschlechtern der Fall ist. Was ein bildliches Symbol jeweils für bestimmte Personen bedeutet, ist natürlich von solchen Kategorien abhängig. Ob diese Symbole aber überhaupt relevant für blinde Menschen sind, müsste genauer betrachtet werden, genauso wie die Frage, ob diese Sinnebene nur deswegen unzugänglich ist, weil angenommen wird, dass blinde und sehbehinderte Menschen ohnehin keinen Zugang dazu hätten.

3.3 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass auf physiologischer Ebene die Nutzung des visuellen Kortex und verschiedener mit der Verarbeitung von Seheindrücken bzw. visuellen Vorstellungsbildern befasster Hirnregionen nachgewiesen werden kann. Über die Sprache und multisensorische Integration sind visuelle Konzepte auch für (geburts)blinde Menschen zugänglich. Sie sind erlernbar. Blinde Menschen haben visuelles Wissen. Sie interagieren in einer Welt, die Sichtbarkeit zur Norm erhoben hat. Sie nutzen Medien, die Sichtbarkeit voraussetzen scheinen, wie eben auch Filme. Eine weitere Aufarbeitung dieses Komplexes, dessen Dimensionen alle relevant für Grundlagenforschung (auch, aber nicht nur für die AD-Forschung) sind, wäre anzustreben.

4 Bild-, Film- und Medientheorie

4.1 Bild- und Symboltheorie

Der theoretische Ausgangspunkt für meine Beschäftigung mit dem Thema Audiodeskription waren Überlegungen aus der Bildtheorie zur "ikonischen Differenz" (vgl. z.B. Boehm 2006, 250ff), die in verschiedener Weise von zahlreichen Autor_innen begründet wurde. Damit ist gemeint, dass der Sinn in Bildern eine andere Qualität hat als der von Sprache und dementsprechend nicht automatisch und/oder vollständig übertragen werden kann³⁰. In sehr allgemeiner Form fasst Kathrin Popp in ihrer soziologischen Studie über Audioguides in Kunstaussstellungen³¹ diese Überlegungen aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen sehr gut zusammen: "Bilder werden inzwischen als schweigsame Referenten des sprachlich verfassten Diskurses erkannt, die in ihrer Visualität über ganz eigene Sinnpotenziale verfügen und als solche mit Mitteln der Sprache nicht unmittelbar erschlossen und eingeholt werden können" (Popp 2013, 16).

Nun gibt es nicht zu vernachlässigende Unterschiede in der theoretischen Erfassung des Status dieser "ganz eigenen Sinnpotentiale". Der Bildtheoretiker Oliver Scholz beschreibt das etwa so: "Tatsächlich unterscheiden sich verbale und bildliche Systeme (...) gerade in syntaktischer Hinsicht grundlegend. Auch in semantischen und pragmatischen Hinsichten sind Differenzen zu erwarten" (vgl. Scholz 2004, 164). Er sieht also gravierend unterschiedliche, aber doch logisch ähnlich geartete Potentiale in Bildern. Andere, wie Susanne Langer, halten fest, dass Bilder nicht nur keine *vergleichbare* Syntax wie Sprache haben, sondern dass sie gar keine Syntax haben, dass sie also keine Strukturen aufweisen, die mit diesem Begriff zu beschreiben wären. Ein weiterer Erklärungsansatz von Gottfried Boehm lautet:

"Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln [...] Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird

30 Diese Theorien bewegen sich meist auf der Ebene von unbewegten Bildern, sind aber erweiterbar. Siehe dazu weiter unten in diesem Kapitel.

31 Audioguides sind ebenfalls teilweise Bildbeschreibungen, wenn auch viel stärker erklärend/interpretierend. Eine Beschäftigung damit scheint aber auch aus Sicht der Beschäftigung mit AD interessant, weil die mediale Form ähnlich ist.

wahrnehmend realisiert." (Boehm 2004, 28f, zit. n. Breckner 2010, 95).

Auf der Ebene von Grammatik generell argumentiert Ulla Fix auf der Basis von Susanne Langer, dass Bilder "keiner so verbindlichen, ausgearbeiteten Grammatik folgen, wie es Grammatiken natürlicher Sprachen tun" (2011, 311). Lediglich der Begriff der Semantik wird in der bildtheoretischen Literatur nicht verworfen bzw. sogar angeeignet

Diese Annahmen widersprechen aber dem landläufigen Erklärungsansatz von Audiodeskription, die meist als die (teilweise) Übersetzung von Bildern in Sprache vorgestellt wird. Eine Übersetzung von einer Sprache in eine andere ist, bei allen damit verbundenen Schwierigkeiten, Sinnverlusten, usw. immer noch eine Übertragung von Sinngehalten zwischen logisch gleichartigen Symbolsystemen. Trotz auf grundlagentheoretischer Ebene nicht unbedeutenden Unterschieden in den diversen Bildtheorien lässt sich aber doch aus den meisten der Schluss ziehen, dass ein zumindest sehr großer relativer Unterschied zwischen der Logik von Bildern und der von Sprache besteht, dass also von einer Übersetzung nur unter großem Vorbehalt gesprochen werden kann und die Frage aufgeworfen werden könnte, ob eine andere Terminologie nicht vielleicht angemessener wäre³².

Dass Bild- und Sprachsinn in keinem unmittelbaren Übersetzungsverhältnis stehen, lässt sich sehr leicht nachweisen, indem eins ein Bild, sagen wir ein Foto, auf dem sich mehrere Personen befinden, komplett zu beschreiben versucht. Wenn der Anspruch "komplett beschreiben" Ernst genommen wird, dann kann aus einem solchen Foto ein geschriebener Text von mehreren Seiten entstehen, ohne dass der Sinn des Bildes erschöpft wäre.

Ich werde nun kurz auf die Symboltheorie von Susanne Langer eingehen, die eine mögliche genauere Erklärung zu dem konstatierten Unterschied zwischen verschiedenen symbolischen Formen liefert³³. Zugleich wird damit eine Idee davon geliefert, in welchen Verhältnissen diese Formen zueinander stehen, indem sie deutlich, aber nicht absolut

32 Anbieten würde sich hier z.B. der Begriff der Transformation, der als "Umformung, Umwandlung" (BMUKK 2012, 716) die Übertragung von einer symbolischen *Form* in die andere begrifflich umfasst. In Anbetracht der in diesem Gebiet dominierenden und auch in vielerlei Weise erklärungsstarken Rede von inter-/intra-/ oder multimodaler oder -medialer Translation scheint es aber unwahrscheinlich, dass, und eigentlich auch nicht entscheidend, ob ein solcher Terminologiewechsel stattfinden wird.

33 Langer baut ihre Theorie stark auf Ernst Cassirers Überlegungen zu einer Philosophie der symbolischen Formen auf.

kategorisch getrennt vorgestellt werden.

Langer geht davon aus, dass die Verwendung von Symbolen allein dem Menschen eigen ist, dass ihn die Fähigkeit der Symbolisierung geradezu zum Menschen macht. Wir gebrauchen Zeichen "nicht nur, um Dinge anzuzeigen, sondern auch um sie zu repräsentieren" (Langer 1984, 38). Am Beispiel der Sprache beziehungsweise der einzelnen Wörter erläutert sie: "Wir gebrauchen sie, um *über* Dinge zu sprechen. (...) Sie helfen uns (...), eine Haltung gegenüber Gegenständen in absentia einzunehmen, welche als 'denken an' oder 'sich beziehen auf' bezeichnet wird. In dieser Eigenschaft gebrauchte Zeichen sind nicht *Symptome*, sondern *Symbole*" (Langer 1984, 39).

"Tatsächlich ist Symbolisierung nicht *der* wesentliche Denkakt, sondern ein dem Denken wesentlicher Akt und geht diesem voraus" (Langer 1984, 49). Symbole sind in dieser Sichtweise elementare Ideen, die nur teilweise dem "vernünftigen" (im Sinne von rationalistischen) Denken zuträglich sind. Symbolisierung sei dabei vorbegrifflich, aber nicht vorrational. Das Gehirn sei kein Vermittler, "sondern eher ein großer Transformator. Der ihn durchlaufende Erfahrungsstrom verändert seinen Charakter (...) vermöge des primären Gebrauchs, der sofort davon gemacht wird" (Langer 1984, 50). Dafür muss die Vorstellung der menschlichen Geistestätigkeit als eine nur Anzeichen verarbeitende überwunden werden.

Um das genauer zu fassen, muss zunächst zwischen Anzeichen und Symbolen unterschieden werden. "Ein Anzeichen zeigt das (vergangene, gegenwärtige oder zukünftige) Vorhandensein eines Dinges, eines Ereignisses oder einer Sachlage an" (Langer 1984, 65). Anzeichen werden weiter unterteilt in natürliche und künstliche Anzeichen. So schließen Menschen von nassen Straßen und/oder einem Trommeln auf dem Dach auf Regen. Ein natürliches Anzeichen ist also ein "Symptom eines Sachverhaltes" (vgl. Ebd.). Anzeichen und Gegenstand sind als Paar in einer eindeutigen Relation geordnet; alles Weitere betrifft das verwendende Subjekt. Langer gesteht zu, dass die Kontextualisierungen rund um das Subjekt wichtig sind, verfolgt aber diese Linie nicht weiter sondern bleibt bei der logischen Analyse (vgl. Ebd., 66)³⁴.

Wir können aber auch willkürliche Ereignisse hervorbringen, die etwas anzeigen. Dann haben wir es mit künstlichen Anzeichen zu tun, "denn sie sind nicht selber Teil der Sachlage"

34 Langer nennt die Psychologie an dieser Stelle als fachlich zuständig; ich würde um die Soziologie, aber auch Ethnologie ergänzen.

(Langer, 66). Ein Beispiel wäre das Piepsen vor dem Schließen der U-Bahn-Türen, das ein bestimmtes Verhalten (Zurücktreten) nahelegt. Die logische Relation ist dabei dieselbe wie bei natürlichen Anzeichen.

Symbole dagegen rufen "kein der Anwesenheit seines Gegenstandes angemessenes Verhalten hervor. (...) Symbole sind nicht Stellvertretung ihrer Gegenstände, sondern Vehikel für die Vorstellung von Gegenständen (...) Was Worte normalerweise hervorrufen, ist ein Verhalten gegenüber Vorstellungen; dies ist der typische Denkprozeß" (Langer, 68f).

Das geht einher mit einem Unterschied in der Verwendung durch den dritten Faktor, das Subjekt: Symbole führen es dazu, sich Gegenstände vorzustellen: "Die Konnotation eines Wortes ist die Vorstellung, die es vermittelt", also die Beziehung des Namens/Symbols "zu dem ihm assoziierten Begriff" (Langer 1984, 72).

Damit können drei Typen von Bedeutungen bzw. Bedeutungsstrukturen festgehalten werden: Erstens die Signifikation, bestehend aus einem Subjekt, einem Objekt und einem Anzeichen, die in einer Dreiecksbeziehung stehen. Zweitens die Denotation zwischen Subjekt, Objekt und Symbol, wobei zwischen Symbol und Objekt eine vermittelnde Vorstellung eingeschoben ist. Die Denotation ist die häufigste Symbolform. Und schließlich die Konnotation, bei der das Objekt durch einen Begriff ersetzt wird und zwischen Symbol und Begriff eine Vorstellung vermittelt (vgl. Langer 1984, 72; für eine grafische Aufbereitung Breckner 2010, 40).

Breckner hält für eine zeitgenössische Einordnung von Langers Theorie fest: "In den gegenwärtigen bildtheoretischen Diskussionen wird die Auffassung weitgehend geteilt, dass Bilder im Rahmen von Symbolisierungsprozessen wesentliche Elemente der Gestaltung von Welt sind" (Breckner 2010, 31). Zugleich ist Langers Theorie auch der neueren Semiotik ziemlich nahe, soweit es um Bedeutungsfunktionen und -strukturen geht (ebd., 52).

Susanne Langer hat aber zusätzlich eine Möglichkeit des Sprechens über verschiedene symbolische Formen eingeführt. Deren wichtigste Unterscheidung ist die zwischen der diskursiven und präsentativen. Die wichtigsten Eigenschaften der Sprache als ein Beispiels für ein eher diskursives Symbolsystem sind ihre Syntax, die eine diachrone Strukturierung von Bedeutungen ermöglicht, die Möglichkeit, ein Wörterbuch anzulegen, und ihre Fähigkeit zur Verallgemeinerung. Eher präsentative Formen wie Bilder und Musik dagegen sind stärker durch Gleichzeitigkeit/Synchronizität und unmittelbare Bedeutungsgebung im Besonderen geprägt. Langer exemplifiziert ihre Überlegungen zu den präsentativen

Symbolismen anhand des Bildes (vgl. Langer 1984, 100). Es zeigt sich, dass die Sequenzialität, also die Bedeutungsentfaltung im Nacheinander, nicht die einzige oder wichtigste Bestimmung ist, um Bild- und Sprachlogik zu vergleichen. Denn obwohl Musik nach Langer eindeutig einer präsentativen Logik folgt, ist auch sie sequentiell. Weiter spricht jeder nichtdiskursive Symbolismus unmittelbar zu den Sinnen (vgl. Langer 1984, 102). Mit Langer lassen sich auch weitere Aussagen zu bestimmten Anwendungen und Konventionen unterschiedlicher Symbolismen machen.

So fasst Breckner zusammen: "Aus unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen und -logiken entstehen verschiedene *Formen der Symbolisierung*", darunter fallen eben die genannten präsentativen und diskursiven Formen. Aber: "Die Unterscheidung selbst wird jedoch nicht an das Medium, sondern an die *Form*, verstanden als eine spezifische Logik der Bedeutungsbildung, geknüpft." (Breckner 2010, 31). Anders ausgedrückt: „Das Bild ist ein Symbol, und das sogenannte ‚Medium‘ ist eine spezifische Form von Symbolismus“ (Langer 1984, 77). Diese Formen bilden gemeinsam sogenannte Sinngewebe, deren jeweilige Kontexte entscheidend für das Verständnis sind:

"Jeder Gegenstand, der in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit tritt, hat Bedeutung über die 'Tatsache', in der er figuriert, hinaus. Abwechselnd und manchmal auch gleichzeitig dient er der Einsicht, der Theorie und dem Verhalten, dem nichtdiskursiven Erkennen und dem diskursiven Verstehen" (Langer 1984, 280).

"Es gibt weitere natürliche Einteilungen als Folge der verschiedenen Anwendungsweisen von Symbolen, die nicht weniger wichtig sind als die logischen Unterscheidungen. Wir können Bedeutungssituationen um bestimmte sich abhebende Typen herum anordnen und diese Typen zum Gegenstand gesonderter Untersuchungen machen" (ebd., 108).

Die weiteren Kapitel in Langers Buch „Philosophy in A New Key“ sind einigen dieser Typen, die sich aus den unterschiedlichen möglichen Anwendungsweisen dieser grundlegenden Unterscheidung ergeben, gewidmet: der Sprache, dem Ritual, dem Mythos und der Musik.

Des Weiteren sind erkenntnistheoretische Fragen an eine solche komplexe Theorie der Symbolisierung gebunden. Denn präsentative symbolische Formen müssen in der Sprache zugänglich gemacht werden, um theoretisch behandelt werden zu können:

"Bildliche Elemente (Farben, Formen, Linien, etc.) haben keine von ihrem konkreten Kontext des Erscheinens unabhängige Bedeutung und sind auch nicht durch eine der Grammatik entsprechende syntaktische Struktur geordnet. (...) Dennoch können Bilder Symbole sein in der Weise, dass sie eine Haltung gegenüber 'Gegenständen in absentia' ermöglichen" (Breckner 2010, 51).

Bilder sind in dieser Theorie sehr wohl zugänglich, weil sie diskursive Anteile haben. Die präsentativen Anteile sind jedoch nur schwer sprachlich abzubilden. Die Unterscheidung von präsentativer und diskursiver Logik passt auch zu dem Ansatz von Stephen Kosslyn, den ich im vorigen Kapitel zum Thema Wahrnehmung und Erkenntnis bei blinden und sehbehinderten Menschen besprochen habe: Er unterscheidet "'depictive' representations, which are direct and unmediated, with 'descriptive' ones which are analytical and mediated by verbal or other symbols" (Sacks 2010, 230). Wenn der grundlegendere Symbolbegriff von Susanne Langer herangezogen wird, dann passiert jede Wahrnehmung und Erkenntnis über Symbolisierungsprozesse. Der Darstellung von Kosslyn nach entsprechen meinem Verständnis nach die *depictive symbols* eigentlich den präsentativen, die *descriptive symbols* den diskursiven Symbolisierungen.

Ich werde die Diskussion von Langers Symboltheorie an dieser Stelle abbrechen. Für den Zweck dieser Arbeit hätte auch eine andere Symboltheorie, z.B. die von Charles S. Peirce, herhalten können. Es ging mir vor allem darum, klar zu machen, dass für eine wissenschaftliche Sicht auf eine Praxis der Bildbeschreibung, wie die Audiodeskription ist, ein solches theoretisches Rüstzeug hervorragend verwendet werden kann, um grundlegende Fragen zu stellen. In der AD-Forschung wird der Symbol-Begriff meist in einem Alltagssprachlichen Verständnis verwendet, als schwammiger Träger indirekter Bedeutungen.

Die prinzipielle Annahme, Bilder seien in Sprache übersetzbar, bringt problematische Auslassungen mit sich. Ich denke, es ist fruchtbarer, von der Spannung und Widersprüchlichkeit zwischen Sprache und Bild auszugehen, um besser zu verstehen, was bei einer Audiodeskription passiert. Ich kann aus Mangel an Einsicht in die (Film-)Semiotik nicht beurteilen, ob dort dementsprechend vorsichtig mit Übersetzungs-Annahmen umgegangen wird. Die Autor_innen in der AD-Forschung, die sich auf die Semiotik beziehen, legen diese Skepsis jedenfalls nicht an den Tag, sie beziehen sich auf Theorie, ohne sie zu erklären oder zu hinterfragen. Und auch in der Semiotik finden sich Hinweise

auf einen verkürzenden Zugang zu dem Problem, so z.B. bei Christian Doelker (2011: 11ff), der von der Integration von Bildern und Schrifttexten in „Hypertexten“ spricht und über diese Möglichkeit der gemeinsamen Betrachtung auch von einer prinzipiellen Übersetzbarkeit ausgeht. Zwar ist es sein explizites Ziel, bildspezifische Aspekte zu berücksichtigen. Aber er sucht mit der Zuordnung von Sprache und Bild unter den Textbegriff ebenfalls, einen synthetisierenden Rahmen zu schaffen, bei dem die Spezifika zu verloren gehen drohen.

Auch in der AD-Forschung gibt es diesen Ansatz. Audiodeskription kann als Text verstanden werden, genau wie Filme als „komplexe und vielfältig mediale Texte“ verstanden werden können (Fix 2005, 7). Diese theoretische Ausrichtung bildet den Rahmen für den Sammelband von Ulla Fix. Dazu gehört die Beschäftigung mit Multimedialität als Rahmen, wobei „'Medium' hier im Peirscen Sinne als System von Zeichen, als Kode verstanden“ wird (ebd.).

Das zeigt sich auch in der Dissertation von Bernd Benecke. Er beruft sich auf die Filmsemiotik und ihre Annahme, dass Filme multimediale Texte und dadurch "hochgradig symbolisch verdichtet" (Benecke 2014, 48) sind. Er konkretisiert: "Auch nichtsprachliche Zeichen gehen entscheidend in den *erlebten Eindruck* ein bzw. müssen in dessen Analyse und Interpretation einbezogen werden" (ebd.). Benecke ist sehr wohl bewusst, dass „nicht alle im Bild des Ausgangsmaterials enthaltenen Informationen in diesem Sinne übersetzt werden können, sondern – wie bei jeder Translation – eine Auswahl aus der Vielfalt der Informationen getroffen werden muss“ (ebd., 44). In Folge wird aber dann für den Film ein "Bild-Ton-Zeichen-Modell" im Anschluss an das Sprachzeichenmodell von Bühler präsentiert, in welchem nicht weiter problematisiert wird, dass die nichtsprachlichen Zeichen eigenen Logiken folgen. Lediglich dort, wo das Zusammenwirken von Bild und Ton zu Herausforderungen für die Erstellung einer AD führt, wird noch auf das Verhältnis der Sinnkanäle Bezug genommen, aber immer schon aus der Perspektive des Zieles: eine AD zu erstellen (vgl. Benecke 2014, 44ff). Das ist natürlich legitim, verkürzt aber die grundlegende Problemstellung der AD. Gleichzeitig hat Benecke (vgl. 2014, 2014b) dem Ton erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt, und diesen vielversprechend mit den Konzepten von Michel Chion analysiert. Außerdem hat er begonnen, Fragen nach der Bedeutung des Tons unmittelbar mit dem Wissen über die Wahrnehmung von blinden Menschen zu verknüpfen (vgl. 2014b).

Als weitere Beispiele sprechen Szarkowska und Orero von "symbolischen Geräuschen"

(2014, 130f). Es scheint, als wären damit solche Geräusche gemeint, die keine reale Entsprechung haben. Mehr wird dazu aber nicht gesagt. In Bezug auf raumzeitliche Settings in Filmen schreiben dann Vercauteren und Remael (2014, 63) von der symbolischen Bedeutung einer Wendeltreppe in "Inglorious Basterds" als Abwärtsspirale. Warum das symbolisch ist wird nicht erklärt. Dabei wäre es eine interessante Fragestellung, wie die bildlichen Symbolisierungen sprachlich verarbeitet werden. Es kann dann durchaus ausgewählt werden, denn in dem hier vorgestellten Ansatz nach Langer ist ja das Bildmedium an sich symbolisch. Es spricht nichts dagegen, bestimmte Symbole, die besondere Schlüsselmomente in Filmen liefern, zu identifizieren und dann unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren, es müsste lediglich die Auswahl begründet werden.

Ulla Fix tritt in einem Text aus dem Jahr 2011 dafür ein, den spezifischen Bildsinn zu adressieren, in ihrem Fall, um aus linguistischer Sicht die Audiodeskription angemessen untersuchen zu können. Die Linguistik "muss sich mit der Spezifik bildlicher und sprachlicher Zeichen, also mit der Verschiedenheit von Zeichenarten und deren Leistungsmöglichkeit befassen. Sie muss herausfinden, wie diese Zeichenarten zusammen wirken, wo die eine vor der anderen hervortritt oder die eine die andere sogar ausschließt etc." (Fix 2011, 305f). Sie fragt weiter nach den Folgen einer solchen Übertragung und will dafür differenzierte Bild- und Zeichenbegriffe ausarbeiten.

Zunächst unterscheidet sie materielle/natürliche/äußere Bilder von repräsentierenden, als da wären mentale, sprachliche und ethische Bilder. Zentral für die Audiodeskription seien dabei mentale Bilder (vgl. Fix 2011, 308). Viele Bildtheorien sind Ähnlichkeitstheorien; unabhängig von deren Beurteilung sind sie für die AD-Forschung jedoch nicht gut geeignet, weil die Sprache als System arbiträrer Zeichen nicht in Ähnlichkeit zum damit Dargestellten steht, mit Ausnahme der Onomatopoeie, von der Fix jedoch behauptet, dass sie in der AD keine Rolle spiele (vgl. Fix 2011, 308f). Die zentralen mentalen Bilder werden folgendermaßen konzeptualisiert:

"Es geht um die 'Bildlichkeit der inneren Vorstellungsinhalte' (Steinbrenner/Winko 1997, 29). Dieser Bildbegriff hat sich für die Audiodeskription als zentral erwiesen. Audiodeskriptoren müssen wissen, welche Vorstellungsinhalte, welche mentalen Bilder an welche Wörter und Wendungen gebunden sind. Welche Vorstellung hat die Sprachgemeinschaft und hat speziell der nichtsehende Mensch, wenn z.B. die Rede von einer jungen Frau ist. Gehören zu dem

mentalen Bild, das der Betreffende hat, wenn er den Ausdruck hat, auch schlank und sportlich? (Fix 2011, 310).

Außerdem sei wichtig, ob das für alle Rezipierendengruppen gleich sei. Das wiederum, so meine ich, ist nur über einen Miteinbezug von Betroffenen bzw. Wissen über Blindheit und Sehbehinderung möglich, also über transwissenschaftliche oder Rezeptionsstudien.

Auch Fix greift, ähnlich wie Orero (2012) das indirekt tut³⁵, auf das Zeichenmodell von Charles Sanders Peirce zurück, der zwischen Ikon, Index und Symbol unterscheidet. Sie weist dem Bild vor allem ikonischen, der Sprache symbolischen Charakter zu (vgl. Fix 2011, 311). Zusätzlich bezieht sie sich aber auf Susanne Langer und die Unterscheidung von diskursivem und präsentativen Symbolismus. "Sie [Langer; C.S.] zieht aus dem unterschiedlichen Charakter Schlüsse auf die Art der Wahrnehmung, ein Aspekt, der für Audiodeskriptionen von Bedeutung ist" (Fix 2011, 311). Der Zugang zu der Unterscheidung ist allerdings stark verkürzt, weil es so scheint, als wären Sprache und Bild bei Langer die einzigen Formen, die mit dieser Unterscheidung erfasst werden. Dabei sind dies bei Langer aber grundlegende Weisen der Symbolisierung, die in unterschiedlichen Formen jeweils in unterschiedlichem Maße vorzufinden seien und Sinngewebe bilden.

"[D]ie Audiodeskription muss einen Sachverhalt im zeitlichen Nacheinander mitteilen, die der sehende Betrachter möglicherweise simultan, 'auf einen Blick' erfahren hat." (Fix 2011, 312). Sie meint, dass dadurch Expressivität weniger gut darstellbar wäre, diese aber vielleicht nicht das Ziel der AD sei. An anderer Stelle formuliert sie ähnlich: "Die eingesprochenen Audiodeskriptionstexte verzichten erfahrungsgemäß auf Mittel der sprachlichen Anschaulichkeit" (Fix 2011, 309). Dies ist allerdings nicht ausreichend begründet, und meiner Erfahrung aus der Praxis als Produzent und Rezipient von Hörfilmen beziehungsweise aus Gesprächen mit Kolleg_innen nicht der Fall. Expressivität wird durchaus angestrebt, nur muss sie dem grundlegenden Verständnis nachgeordnet werden. Die gewählte Sprache soll primär beschreibend sein, aber doch abwechslungsreich und stimmungsangemessen sein.

Anhand einiger Beispiele, die sich allesamt auf Ergebnisse aus dem Sammelband zu dem Projekt „Hörfilm“ von 2005 beziehen und die sich mit der Beschreibung von Orten, Figuren sowie Fragen der Narration beziehen, kommt Fix zu dem Schluss, "dass die

35 Auf Orero gehe ich im Kapitel Filmtheorie noch genauer ein.

Audiodeskription des untersuchten Films mit Bildlichkeit nur insofern zu tun hat, als es um die Vermittlung mentaler Bilder (...) geht und damit um die Erzeugung innerer Vorstellungen" (Fix 2011, 326).

Bezüglich des Projektes meint sie, dass dessen Anliegen gewesen sei, herauszufinden "wie die spezifischen Leistungen bildlicher Zeichen in sprachliche 'übersetzt' werden, wie also der Weg von der Anschaulichkeit bildlicher Zeichen zur Abstraktheit sprachlicher Zeichen konkret verläuft" (Fix 2011, 313). Das stimmt so meines Erachtens schlichtweg nicht. Vielmehr wird hier retrospektiv eine neue Fragestellung an ein rein auf die Sprache abzielenden Projekt herangetragen – was legitim ist, wenn es so benannt wird. Nach eigenen Angaben wurden „... Analysen unter morphologisch-syntaktischem, lexikalisch-semanticem, gesprächsanalytischem, textlinguistisch-erzähltheoretischem und übersetzungs- und kulturwissenschaftlichem Aspekt erarbeitet“ (Fix 2005, 8). In dem Sammelband, der als Ergebnisdarstellung einer „Pilotstudie“ präsentiert wird, ist die Untersuchung des Spezifischen am Bild vollkommen untergegangen, das Bild wird maximal als Informationsträger behandelt.

Denn zwar gab es in dem erwähnten Sammelband einige selbstgesetzte Vorgaben, was denn nun in die visuelle Beschreibung, die zum Vergleich mit der Audiodeskription diene, hinein solle – z.B. Personen, Orte, etc. – allerdings wurde diese rein aus einer Verlaufsperspektive und an Informationen orientiert formuliert und haben somit den Bildsinn nicht adressiert³⁶. Darüber hinaus wurde auch dieses unzureichende Material im späteren Artikel von Fix sehr selektiv behandelt.

So will sie mit einem empirischen Beispiel zeigen, dass die untersuchte AD motivationslos bestimmte Szenen genauer adressiert, und vergleicht die aus der eigenen Untersuchung gewonnene visuelle Beschreibung:

"Eine Tote liegt rücklings auf einem Bett."

mit der entsprechenden AD:

„Auf einem Bett liegt eine etwa dreißigjährige mittelblonde Frau in einem buntgemusterten Kleid. Sie hat eine Wunde auf der Stirn. Eine breite Haarsträhne ist blutgetränkt. Ihre Augen

36 Trotzdem sind die von Henrike Morgner und Steffen Pappert (2005) im Rahmen des hier angeführten und kritisierten Projektes angefertigten Protokolle einer der besten Versuche, Hörfilme methodisch kontrolliert zu untersuchen. Ich komme darauf im nächsten Kapitel zurück

sind starr nach oben gerichtet.“ (Fix 2011, 320).

Neben der bereits angesprochenen methodischen Unzulänglichkeit der visuellen Beschreibung ist zu sagen, dass in eben jenem Einstellungsprotokoll die gesamte visuelle Beschreibung der Einstellung folgendermaßen lautet:

"Innen, eine Tote liegt rücklings auf einem Bett (unter ihr eine weiße Bettdecke), sie hat ein geblümtes Kleid an und eine große blutige Wunde an der Stirn, im Hintergrund läuft ein Polizist vorbei, sie hat die Augen geöffnet, der Kopf hängt leicht über das Bett nach unten" (vgl. Morgner/Pappert 2005, Anhang, IX).

Das Argument von Fix, dass die visuelle Beschreibung den Sachverhalt lediglich konstatiere, die AD hier aber aus für sie unerklärlichen Gründen genauer beschreibe, ist damit doppelt kurios und zeigt das zentrale Problem des hier unternommenen Projektes an: es ist in vollkommener Isolation von der Praxis und der inzwischen (zumindest 2010/11) halbwegs etablierten AD-Forschung entstanden. Der in diesem Projekt verfolgte Ansatz mag einige sprachliche Besonderheiten der AD analysieren können, sehr viel mehr ist damit aber nicht zu gewinnen. Die formulierbare und begründbare Praxis der AD muss, wenn die direkte Befragung von Standards und Praktiker_innen an ihr Ende kommt (was aber bisher kaum unternommen wurde) mit anderen Methoden ergänzt werden, vornehmlich solchen, die im Gespräch mit blinden und sehenden AD-Produzierenden ihre Arbeitsweise zugänglich machen.

Zusammenfassend stelle ich fest, dass die Art der Problematisierung in einer komplexen Bild- und Symboltheorie wie der von Susanne Langer eine theoretische Basis liefert, um sich zu fragen, was es denn heißt, das "Erlebnis" eines Bildes oder Films für nicht- oder wenig-sehende Menschen durch Sprache zu gestalten. Bilder können mit solch einem Rüstzeug viel besser für sich analysiert werden. Die Unterscheidung von präsentativen und diskursiven Symbolismen bietet einen guten Hebel, um die Schwierigkeiten bei der Beschreibung von Bildern zu untersuchen. So könnte mit den geeigneten Methoden (mehr dazu im Kapitel 5) untersucht werden, was denn nun der sprachlich schwer zugängliche Teil an Bildern ist, und wie die AD in der Praxis damit umgeht.

Aus dem bisher geschriebenen lässt sich die Forderung formulieren, Bilder ernst zu nehmen. Und außerdem lässt sich daraus eine Frage formulieren: wenn der Bildsinn anders funktioniert, wieso funktionieren Bildbeschreibungen dann überhaupt? Und wenn jede Bildbeschreibung notwendig eine Auswahl aus unendlich vielen möglichen, im Bild

vorfindlichen Relationen darstellt: wie wird was ausgewählt? Ich denke, um dieser Frage auf den Grund zu gehen, muss hinzugefügt werden: von wem und für wen wird ausgewählt? Zu diesem Themenkomplex verweise ich noch einmal auf den Exkurs und das Kapitel 3.2, bei denen es um die möglichen Vorteile eines sozialwissenschaftlichen Zuganges zur AD geht.

Für die vorliegende Arbeit ist jedoch speziell der Film interessant. In der Betrachtung von Filmen aus einer solchen Perspektive wird von einer Verwobenheit unterschiedlicher Symbolisierungsprozesse auszugehen sein, die sich aus der Kombination von mindestens vier ((Bewegt-)Bild, verbale Äußerungen, Geräusche und Musik) bzw. fünf (plus Audiodeskriptionstext in gesprochener Form) für sich analysierbare Teilen ergibt, die wiederum erst in ihrer Gesamtheit das spezifische Erlebnis „Film“/„Hörfilm“ ermöglichen.

Nachdem die Bildtheorie sehr grundlegende Unterscheidungen und Überlegungen geliefert hat, und festgestellt wurde, dass die Forschung zur AD im engeren Sinne zwar sehr viele Aspekte und Fragen bearbeitet, aber viele Fragen meist als bereits beantwortet voraussetzt oder gar nicht erst stellt, ist nun ein weiteres Instrumentarium an Begriffen, ein weiterer Zugang zu dem Problem notwendig. Dazu werde ich mich der Filmtheorie zuwenden, und dabei im speziellen der neueren Phänomenologie, die danach fragt, wie Kino und Filme auf unsere Körper und unsere Sinne wirken, wie also ein Film wirkt, wie der "erlebte Eindruck" (Benecke 2014) denn nun zustande kommt. Über diesen Ansatz können dann auch verschiedene Ergebnisse und Überlegungen zu den primären Adressat_innen von AD, blinden und sehbeeinträchtigten Menschen, als Rezipient_innen von (Hör-)Filmen mit einbezogen werden.

4.2 Filmtheorie

Es scheint nach dem Vorangegangenen vielleicht so, als wäre die Bildtheorie zwar gut, um das Besondere der Bilder einzufangen, als würde sie aber am Film mit seinen eigenen Dynamiken in gewisser Weise nicht weiterkommen. Denn im Film dynamisiert sich das Bildgeschehen, durch die aufeinanderfolgende Bewegung der Bilder ist er sehr viel stärker sequentiell als Einzelbilder. Trotzdem bleiben die Überlegungen zur Zentralität der Simultaneität auch darin bestehen, die Komplexität steigt jedoch:

"Im Film bieten sich 'bewegte' Bilder dar, was der Bewegung des Denkens anscheinend näher kommt. Aber die Abfolge, Zeitlichkeit und Gestaltung der

Bilder im Film ist ebenso festgelegt wie in statischen Bildern und kann dadurch intentional nicht mehr beliebig verändert werden. Die Betrachtung von statischen Bildern ist umgekehrt nicht frei von 'Bewegungen' wenn davon ausgegangen wird, dass sich das Bildobjekt erst in einem Prozess des Sehens bildet und wiederum durch Aufmerksamkeitsverschiebungen, wenn auch nicht beliebig, verändert werden kann" (Breckner 2010, FN 54, 91f).

Vermutlich lässt sich vorsichtig formulieren, dass Filmbilder diskursiver zu verstehen sind als Einzelbilder, und ihr Nacheinander der Beschreibung zuträglicher ist als stärker präsentativen, statischen Bildformen. Dass aber die Bildtheorie trotzdem mit der Filmtheorie verknüpft werden kann, zeigen die Beiträge in dem Sammelband "Bildtheorie und Film" (Koebner et al 2006). In der Einleitung identifizieren die Herausgeber_innen einige Grundlagen, die fast allen der rund 30 Beiträge gemeinsam sind. Zunächst zur Anwendung der Bildtheorie auf den Film:

"Auch Filmbilder lassen sich in ihrer großen Mehrheit nicht als aleatorische Zufallsprodukte abtun, als Fenster auf eine unabhängig existierende Realität, sondern behaupten sich als *interpretierte Arrangements* von (a) Flächen und Linien, (b) bedeutungstragenden Elementen – gerade an Höhe- und Wendepunkten der erzählerischen Konstruktion. Diese Bilder bezeugen eine erschließbare Perspektive" (Koebner, Meder 2006, 10).

Darauf aufbauend gibt es verschiedene Versuche, mit einer bildtheoretischen Grundlage den in der Filmwissenschaft bislang zentralen Akzent von der *mise en scène* zur *mise en images* zu verschieben, denn diese "verführt zu der nicht immer zutreffenden Annahme, dass alle Filmbilder bei ihrer Herstellung äußerster Kontrolle unterworfen seien" (Koebner, Meder 2006, 11).

In dem ersten, programmatischen Artikel des Sammelbandes plädiert Karl Prümm für die stärkere Fokussierung auf den "bedeutsamen Prozess der *Mise en images*, der Übertragung des Inszenierten in die Bilder, die Ausgestaltung der fotografischen Form" (Prümm 2006, 16). In der Filmwissenschaft sei ansonsten eher die "... *Mise en scène*, der Prozess der filmischen Inszenierung ..." (ebd.) zentraler Bezugspunkt. Diese Überlegung ist für eine AD-Forschung deshalb interessant, weil ein Wissen über die Intentionen der Filmproduktion, der Regie, des Drehbuchs, etc. zwar bereichernd ist, die AD praktisch aber an den konkreten Bildern, der realen Erscheinungsform, arbeitet und die *Mise en scène*

nicht als Referenten, sondern nur als Hintergrund betrachten kann. Prümm spezifiziert die *Mise en images* weiter:

"Der Vorgang, den dieser Begriff bezeichnet, ist auf das Materielle des Bildes konzentriert, auf seine Technizität, auf die Bildformen, die Bildstrukturen, die Bildsegmente, auf die Differenzierungen des Lichts, auf die Farbabstufungen und Farbenkontraste. (...) Das fotografische Bewegungsbild spricht in jedem Moment, es bleibt stets expressiv, als Form wahrnehmbar, auch wenn es kollabiert, unscharf wird, sich verflüchtigt oder verdunkelt" (Prümm 2006, 17).

Das von der Kamera aufgenommene Bild stilisiert Prümm, etwas verkürzend, zum eigentlichen Referenten des Films, zur verdichteten Manifestation von Produktion und Rezeption³⁷. Er konzentriert sich dann auf die Kamerafrau respektive den Kameramann als zentral für diese letzte Realisierung, sowie auf das Verhältnis zwischen Regie und Kamera. Dabei blendet er aus, dass das tatsächlich im fertigen Film realisierte Bild nicht lediglich auf die Kameraführung zurück zu führen ist, sondern dass auch danach noch Produktionsschritte folgen, deren wichtigster der Schnitt ist. Aber für eine Verdeutlichung der Bedeutung der Bilder im Film ist sein Text gut geeignet.

Prümm bezieht sich auch auf Michel Chion, um die automatisch sich aufdrängende Frage, was in einer bildtheoretischen Betrachtung des Films nun mit dem Filmtone anzustellen sei, thematisieren zu können. Er holt sich von diesem Filmkomponisten und Theoretiker des Tons die Bestätigung, "dass der Ton immer seinen Ort im Bild sucht, dass wir (...) beständig dazu aktiviert werden, den Ton im Sichtbaren zu verankern, ihn dem fotografischen Bild zuzuschreiben" (Prümm 2006, 18). Damit ist seine Zentralstellung des Bildes wiederum bestätigt.

Über Chion lässt sich mehr sagen, als dass er dem Ton die Funktion gebe, die Zentralität des Bildes zu bestätigen. Im Gegenteil stellt Chion die klassische Hierarchie von Bild und Ton infrage. Er liefert drei Gründe dafür: erstens ist "das Kino ein Audio-Ereignis, noch bevor es ein visuelles Ereignis ist. Zweitens betont er immer wieder die schiere Allgegenwart und

37 Prümm bezieht keine Überlegungen zur Digitalisierung mit ein, durch die es keinen materiellen Bildträger, technisch keine Einzelbilder mehr gibt. In der filmtheoretischen Debatte wird diese zwar diskutiert, allerdings ist diese Diskussion für sich sehr komplex und wird hier von mir nicht aufgegriffen. Zwar könnte das Thema auch für eine AD-Forschung relevant sein, allerdings reicht es für den Augenblick sowohl theoretisch als auch im späteren empirischen Teil, Filme als aus Bildern und Töne bestehende multimodale Werke zu definieren. Denn die Ebene der Analyse, von der ich ausgehe, erfordert nur, dass im fertigen Film Standbilder fixiert werden können – was unabhängig davon der Fall ist, ob der Film digital ist oder aus Einzelfotografien besteht

Materialität des Tons in Bezug auf das Bild. Und drittens ist dabei das Konzept des 'rendered' (das 'Wiedergegebene' als das 'Aufgetragene') ein zentrales Merkmal des Tons im Film, weil dieser in seiner Materialität betrachtet wird..." (Elsaesser/Hagener 2007, 182).

Eine Ausnahme in der Anwendung von Bild- und Symboltheorie innerhalb der AD-Forschung bildet bis zu einem gewissen Grad ein Aufsatz von Pilar Orero (2012). Darin plädiert die Autorin anhand filmtheoretischer Überlegungen im Anschluss an Bordwell, Monaco und Metz dafür, die spezifische Filmsprache stärker in die Erstellung von Audiodeskriptionen mit einzubeziehen. Dabei stößt eins auf ein Paradoxon: ein Film ist "difficult to explain because it is easy to understand" (Metz 1974, 47, In: Orero 2012, 14), weil die Bildsprache sehr unmittelbar und, zumindest auf einer allgemeinen Ebene, voraussetzungslos ist. Orero stellt dabei folgende Frage: "If an image is worth a thousand words and we have strict limitation, how can we fulfill users requests and crate an adequate audio description?" (Orero 2012, 15).

Mit Monaco identifiziert sie drei Ebenen des Filmlesens: physisch (über Blickbewegungen und die Filmtechnik), mental (über das Lesen von kulturellen und visuellen Spezifika) und psychologisch (als Integration der beiden vorhergehenden) (vgl. Monaco 2009, 174, vgl. In: Orero 2012, 16). Obwohl sie selbst von Filmsprache spricht, will Orero jedoch den Unterschied zur Sprache aufzeigen. Sie betont, dass beim Film Signifikat und Signifikant in der Regel beinahe identisch sind: "Films don't suggest, they usually state." (ibid., 17). Außerdem arbeiten Filme auf zwei Ebenen der Bedeutung, die auch Langer (s.o.) behandelt: Denotation und Konnotation. "Films denote meaning in the sense that an image or sound are what they are [...] The connotative meaning in films is achieved by the possibility of showing any cultural representation such as dance, music, painting, titles, etc. which in itself have a wealth of symbolism attached" (Orero 2012, 18).

Ganz ähnlich hat Susanne Langer übrigens in einer kurzen "Note on the Film" (in Langer 1953, 411ff) dieses Medium behandelt. Sie spricht dort davon, dass es sich dabei um einen "new poetic mode" handle, und zwar einer, der als Allesfresser jede andere Form aufnehmen und weiterentwickeln könne: "[T]he art goes on. It swallows everything: dancing, skating, drama, panorama, cartooning, music ..." (Langer 1953, 412). Das Medium Film hat die Kraft

"to assimilate the most diverse materials, and transform them into non-pictorial elements. Like dream, it enthralls and commingels all senses; its basic

abstraction – direct apparition – is made not only by visual means, though these are paramount, but by words, which punctuate vision, and music that supports the unity of its shifting 'world'. It needs many, often convergent, means to create the continuity of emotion which holds it together while its visions roam through space and time" (Langer 1953, 414).

Orero weist auf weitere Weisen der Konnotation hin: durch die Dialoge, die Titeleinblendungen, paradigmatische Konnotationen, d.h. Filmeffekte, die Bedeutung erlangen ³⁸, und schließlich syntagmatische Konnotationen, die sich durch eine Aufeinanderfolge verschiedener Einstellungen ergeben (cf. Orero 2012, 18).

Schließlich hebt sie einige Spezifika der Filmsprache anhand der Symboltheorie von Wollen (1972) vor, der die Peircesche Dreiteilung von Ikon, Index und Symbol übernimmt und auf den Film anwendet:

"The icon is when the signifier represents the signified, when it looks the same. The index is when there is an inherent relationship between the signified and signifier, and finally the symbol is the arbitrary sign which is represented by a convention. The icon is mostly visual while the symbol strives for written and spoken languages. The index is in between literary symbol and cinematic icon, and according to both Wollen (1972) and Monaco (1977), it is the way in which cinema can convey meaning. Examples of indexical meaning are that of the turning of calendar leaves for passing time, or the sunset for the end of life or a relationship" (ibid).

Diese Unterscheidung ist nicht vollständig mit der von Langer zusammen zu bringen, insbesondere weil sie dazu tendiert, kategorische Zuordnungen zu treffen, während Langer das Vorhandensein diskursiver und präsentativer Elemente in allen symbolischen Formen betont. Trotzdem ist der Ansatz von den bisher zu meiner Kenntnis gelangten Schriften der AD-Forschung am ehesten dazu gut geeignet, die Übersetzung von Bildern in Sprache theoretisch begründet zu problematisieren.

Was hier trotzdem fehlt, ist eine methodische Kontrolle der so gewonnenen Ergebnisse sowie Hinweise darauf wie welche Symbolebene zu untersuchen ist. Zusammenfassend meint Orero, dass die Analyse, ausgehend von einer "objective photographic description of static

38 Zum Beispiel indem Personen, die dominant erschienen sollen, leicht von unten gefilmt werden.

visual imagery" bis zur Interpretation von indexikalischer und symbolischer Ebene reichen soll. Ich möchte die Bedeutung der ersten Ebene, die von Orero nicht weiter expliziert wird, als basale methodische Operation einer Analyse des Visuellen im Film für die AD-Forschung begründen. Denn nur wenn diese Operation durchgeführt wird, kann sichergestellt werden, dass die anderen Ebenen überhaupt angemessen im Bild, das sich simultan und gleichzeitig präsentiert, erfasst und interpretiert werden können.

Dies ist ein guter Punkt, um in der Filmtheorie weiter zu gehen. Denn obwohl ich hier bislang die Bedeutung der Bilder für den Film und auch den Hörfilm herausgearbeitet habe, denke ich, dass eine Priorisierung des Bildes gegenüber den auditiven Modalitäten des Films nicht gerechtfertigt ist, im Gegenteil. Denn für den Film mögen die Bilder konstitutiv sein, für den Tonfilm ist es aber der Ton gleichermaßen. So rezipieren blinde und sehbehinderte Menschen ja nicht nur Hörfilme, sondern auch andere Filme. Beim Großteil dieser Filme, vor allem wenn es klassisch narrative Filme sind, ergibt sich auch durch bloßes Hören ein Erlebnis einer Geschichte, selbst wenn manche Informationen, die rein aus dem Bild gewonnen werden können, fehlen. Auch der mögliche Einwand, dass dies eine reine Notlösung im Angesicht des geringen Angebotes an Hörfilmen sei, zählt nicht wirklich. So hat sich in den oben angeführten Studien von Fryer und Freeman (2013, 2f) herausgestellt, dass auch nicht-audiodeskribierte Szenen beim blinden und sehbeeinträchtigten Publikum Präsenzerleben hervorriefen, und zwar teilweise ähnliche Werte wie bei sehenden Menschen. Darüber hinaus kann ich noch regelmäßige Selbstversuche als praktischen "Beweis" der Bedeutung von Filmtönen anführen: in der Regel höre ich mir Filme, die ich selbst beschreibe, zunächst ohne Bild an. Es zeigt sich in den meisten Fällen, dass die grundlegende Geschichte durchaus verständlich ist, dass also auch sehende Menschen, die auf das Bild noch mehr angewiesen sind als nicht-sehende, Filme hören und als Filme erleben können. Das gilt natürlich vor allem für Mainstream-TV-Filme o.ä. Aber blinde Kolleg_innen von mir gehen durchaus regelmäßig ins Kino oder sehen fern, ohne dass eine AD oder eine Flüsterbeschreibung (also eine Person, die währenddessen live die Bilder beschreibt) zur Verfügung stünden.

Auf der Suche nach einer filmtheoretischen Grundlage für die AD-Forschung haben mich deshalb jene Theorien aufhorchen lassen, die dem okularzentristischen Paradigma der Filmwissenschaft etwas entgegensetzen. Dabei ist die Einführung in die Filmtheorie von Thomas Elsaesser und Malte Hagener (2013) ein hervorragender Ratgeber. In diesem Buch

werden zentrale filmtheoretische Ansätze in Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte und anhand von Filmen erarbeitet. Die zunächst sehr simple Leitfrage ist: „Wie verhält sich der Film zum (Zuschauer-)Körper?“ (Elsaesser, Hagener 2007, 13). Dabei wirken die eigenen theoretischen Überlegungen der Autoren als Klammer. Mehr noch, die aus den Kapiteln übernommenen Fragen und Ansätze werden so zusammengefasst, dass eine Art Diagnose des Status quo der Filmtheorie in Bezug auf ihre Herausforderungen sichtbar wird.

Die Filme selbst sind in diesem Buch nicht nur Material zur Überprüfung der vorgestellten Theorien, sondern werden als der Theorie aktiv gegenüber tretende Dialogpartner behandelt. Allgemeiner ausgedrückt: es geht den Autoren darum, die Filmtheorie und die Filmgeschichte als sich wechselseitig beeinflussend zu verstehen und darzustellen.

Das Innere dieser großen Klammer wird durch sieben Kapitel gebildet, die sich auf verschiedene Metaphern und Konzepte der Filmtheorie und -geschichte beziehen: Fenster und Rahmen; Tür und Leinwand; Spiegel und Gesicht; Auge und Blick; Haut und Kontakt; Ohr und Ton; Geist und Gehirn:

„Der so skizzierte Ablauf geht einher mit der Beschreibung einer (nicht-teleologischen) Entwicklung, die von außen nach innen führt, von einem unbeteiligten und privilegierten Augen- (und Ohren-)Zeugen zur Artikulation einer filmischen Realität, die das Gehirn und den Geist des Zuschauers für ihre Konstitution benötigt“ (Elsaesser, Hagener 2013, 19).

Letztlich geht es bei dieser Ausrichtung auch darum, die große (wenn auch für Elsaesser und Hagener nicht definitive) Veränderung des Films durch digitale Bilder angemessen theoretisch behandeln zu können.

Bei der Lektüre sind mir die Ansätze, die über die Konzentration auf das Auge und den Blick hinausgehen, besonders aufgefallen. Sie scheinen mir als Hinweise darauf, wie, ähnlich der Grundlegung der Filmbilder in der Bildtheorie, die auditiven Sinnkanäle komplexer zu behandeln wären, als dies bisher in der AD-Forschung passiert.

Dabei bietet insbesondere die neuere Phänomenologie, für die in Bezug auf den Film Vivian Sobchack mit ihren Arbeiten zur "verkörperten Wahrnehmung" genannt werden muss, eine hochinteressante Möglichkeit, Hörfilme und Filme gemeinsam theoretisch zu bearbeiten. Ihren Ansatz fassen Elsaesser und Hagener wie folgt zusammen:

"Wir nehmen Film somatisch, mit unserem ganzen Körper auf und affizieren die

Bilder, bevor die kognitive Datenverarbeitung oder die unbewusste Identifikation uns auf einer anderen Ebene anspricht. Sobchack betont die radikale Vorgängigkeit und Unhintergebarkeit der somatischen und intermodalen Perzeption" (Elsaesser/Hagener 2013, 148).

Diese wendet sich als Theorie des Bewusstseins zunehmend von der in der klassischen Phänomenologie zentralen Konzentration auf die Intentionalität des Bewusstseins ab und untersucht eher die sinnlichen Qualitäten "des Sehens, Hörens und Wahrnehmens" bzw. "verschiedene Erfahrungsarten, so die Wahrnehmung und das Denken, aber auch Erinnerung, Imagination, Emotion und Verlangen bis hin zum Körperbewusstsein, zur verkörperten Handlung und zur sozialen Aktivität einschließlich der Sprache" (Elsaesser/Hagener 2013, 212f). Trotz dieser Neuorientierung bleiben aber einige Prämissen von Merleau-Ponty aus der klassischen Phänomenologie weiter richtungsweisend, die Sobchack für den Film so versteht: "Film ist immer Ausdruck einer Erfahrung, der seinerseits erfahren wird, also wiederum zur Erfahrung eines Ausdruck wird" (Elsaesser/Hagener 2013, 148). In Rückbezug auf Merleau-Pontys Philosophie betont Sobchack: "it stresses the *embodied* nature of human consciousness and views bodily existence as the original and originating *material premise* of sense and signification" (Sobchack 2000, 70). Diese Verankerung im (körperlich gebundenen) Subjekt erklärt auch den Unterschied der Merleau-Pontyschen existentialistischen Phänomenologie zur transzendentalen von Husserl (ibid.).

Damit können sowohl die Ereignisse auf der Leinwand als auch deren Wahrnehmung und Erleben durch die Rezipierenden betrachtet werden. Und es ist nicht mehr notwendig, Filmerleben als primär über den optischen Reiz laufend zu behandeln, was neue Sicht- und Analyseweisen ermöglicht.

Bei der Betrachtung der verkörperten Wahrnehmung ist noch auf einen Unterschied zur kognitiven Filmtheorie hinzuweisen. Elsaesser und Hagener fassen die Kritik daran, in Filmen einfach eine Ansammlung von 'cues' zu verstehen, die in Summe den Film bei den Rezipierenden ergeben, sehr gut zusammen. Die Autoren beziehen sich hier auf Torben Grodal, zu dessen Theorie sie anmerken: „Das Kino dient nur noch als Testfall für die Theorien des verkörperten Selbst. Die Kognitivisten scheinen der Ansicht zu sein, dass das Kino zu einer Art ontologischer Erfahrung geworden ist, indem sie behaupten, dass die Filmwahrnehmung sich nicht von der Alltagswahrnehmung unterscheidet“

(Elsaesser/Hagener 2013, 207)³⁹. Der Kognitivismus ist subsumierbar unter sogenannte neoformalistische Ansätze. "Aus einer neoformalistischen Perspektive ist ein Film in seiner Bedeutungskonstruktion also klar und eindeutig, weil man über die Analyse der 'cues' auf die Aktivität der Zuschauer zurückrechnen kann" (Elsaesser/Hagener 2007, 61). Dadurch ist der Film nichts anderes als eine Art Logarithmus, wie Elsaesser und Hagener kritisieren.

Bei der Lektüre der Forschungen zur AD, insbesondere auch im Umfeld des ADLAB-Projektes (vgl. Kapitel 2) scheint es, als wären diese stark von diesen Schulen beeinflusst. David Bordwell wird immer wieder als Standard angeführt. Daneben ist noch die Narratologie wichtig. Es ist schwer, hier die zugrunde legenden theoretischen Annahmen überhaupt aus der Lektüre der AD-Forschung allein zu verstehen, weil sehr wenig Grundlegendes geschrieben wird. Manchmal gibt es aber sehr wohl breite Definitionen, die dann trichterförmig auf die Probleme zugespitzt werden könnten, so z.B. schreibt zum Beispiel Pilar Orero, dass Filme als dynamische Bedeutungsträger aufgefasst werden müssen. Sie bilden ein „Kontinuum der Bedeutung“; denn obgleich technisch die kleinste Einheit eine Einstellung ist, wird diese durch den Bildverlauf in der Zeit, durch die Musik und durch generelle Elemente der Narration transzendiert. Mit Monaco hält sie fest, dass es schlicht keine Basiseinheit des Films gibt (Orero 2012, 17).

Es geht mir hier darum, für eine Öffnung der AD-Forschung hin auf andere Theorien und gleichzeitig eine Erhöhung des Anspruchs an Theorie bzw. einen reflexiveren, nachvollziehbareren Umgang damit zu plädieren. Die neuere Filmphänomenologie scheint hier vielversprechend zu sein, weil im Gegensatz zum Kognitivismus das Besondere des Mediums erhalten bleibt. So werden Filme und Filmerleben als Orte erhöhter, verdichteter Wahrnehmung konzeptualisiert (vgl. Elsaesser/Hagener 2013). Auch diese Theorie gerät aber im Angesicht der vielen treffenden Fragen, die Elsaesser und Hagener an den Film stellen, an ihre Grenzen. So brauche es ergänzend theoretische Bezugspunkte, die auf die Struktur von Filmen generell abzielen⁴⁰.

Ich fasse zusammen: Wenn die Multimodalität des Films zentral gesetzt wird, dann die einzelnen Modalitäten in ihren jeweiligen Spezifitäten und in ihrem Zusammenspiel gründlich untersucht werden, und das alles dann noch so betrachtet, dass der Film nicht

39 Wobei die Autoren die Abgrenzung zu den Kognitivisten nicht an der Phänomenologie, sondern eher zwischen der Deleuzschen Theorie und dem Kognitivismus darlegen.

40 Elsaesser und Hagener scheinen dafür eine Kombination aus eben dieser Filmphänomenologie und der Filmtheorie nach Gilles Deleuze im Sinn zu haben. Darauf kann ich hier nicht weiter eingehen.

durch die Bilder, den Ton oder eine Aufsummierung der Modalitäten von den Rezipierenden erlebt wird, sondern in einer synästhetischen Integration⁴¹, die kognitive und emotionale Anteile hat und eine den ganzen Körper betreffende Wirkung erzeugt⁴², dann scheint mir, sind sehr viele Zutaten vorhanden, um Hörfilme sowohl fürs sich selbst, als auch in Bezug auf den Film, als auch in Bezug auf ihre Rezeption zu untersuchen und dabei theoretisch fundiert vorzugehen.

4.3 Medien und Kultur

Auch historische und vergleichende Forschung zu vorangegangenen oder in manchen Merkmalen ähnlichen Medien, symbolischen Formen, etc. könnte der AD-Forschung dienlich sein.

Meist wird in historischen Abrissen zur AD (vgl. z.B. Nicolai 2002, Benecke 2014) lediglich in einem sehr engen Sinne auf Geschichte Bezug genommen, nämlich auf die Entwicklung der zeitgemäßen AD für blinde und sehbehinderte Menschen in westlichen Wohlstandsgesellschaften seit den 1970ern.

Dabei gab es bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, noch zu Stummfilmzeiten, sogenannte "Filmbeschreiber". Bei den Wanderkinos der Zeit bis zum 1. Weltkrieg waren diese Kommentare eher ein Ersatz für die sonst zu dieser Zeit übliche musikalische Begleitung (vgl. Faulstich 2005, 54). Aber insbesondere von den Anfängen bis etwa 1905 bis 1910, bevor Zwischentitel eingeführt wurden,

„wurden Filme in den Kintops, Varietès und sogenannten „Nickelodeons“ mit musikalischer Begleitung gezeigt. Die Kinobesitzer gingen außerdem dazu über, einen Erklärer einzustellen, der die bewegten Bilder auf der Leinwand begleitete. Die Einführung von Zwischentiteln, die durch länger werdende Filme sowie die zunehmende Popularität von Filmgeschichten bedingt war, machte in der Folgezeit den Erklärer nach und nach überflüssig. Er kommentierte die Handlung, las Zwischen- und Untertitel vor, fasste zwischendurch die Geschichte zusammen und warnte auch gegen Ende des Films vor dem Erhellen des Saale“⁴³.

41 Die sowohl von Synthesen als auch von Widersprüchen der Modalitäten geprägt sein kann.

42 Vergleiche Kapitel 3, darin das Konzept der *telepresence* bei Louise Fryer.

43 Lexikon der Filmbegriffe der Uni Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2734> [28.10.2015]

Zu einem dieser Filmerzähler aus Limbach in Sachsen, Karl Hofmann, existiert auch ein biografischer Roman, den dessen Sohn Gert Hofmann geschrieben hat (vgl. Hofmann 1990). Für heute weiß ich von einem solchen Filmerzähler in Schottland, Andy Cannon, habe aber noch nicht weiter dazu recherchiert⁴⁴.

Im japanischen Kolonialreich hat sich dagegen eine ganz eigene Kultur entwickelt und nahmen diese Beschreiber_innen⁴⁵ eine besondere und angesehene Stellung ein. Diese *benshi* genannten Kommentator_innen hatten nicht die Grundfunktion, Filme für blinde und sehbehinderte Menschen zugänglich zu machen, sondern sollten ausländische (westliche) Filme kultursensibel erklären oder im japanischen Kolonialreich wiederum die Kulturspezifika vermitteln. Darüber hinaus waren sie aber aus keiner Filmvorführung wegzudenken. Sie waren gleichzeitig Erzähler_innen, Kommentator_innen und sprachen Dialoge ein. Ihre Bedeutung war phasenweise sehr groß für das Filmerlebnis: „*Benshi* were huge cultural stars of the time, with *benshi* earning as much, if not more, than many actors” (Dym 2008). Aber insofern AD ja nicht "nur" ein Service für blinde und sehbehinderte Menschen ist, sondern eben auch die Bearbeitung eines Films durch Beschreibung, Erklärung und Interpretation (in dieser hierarchischen Reihenfolge), ließe sich schon fragen, ob es hier Qualifikationen, Techniken, etc. gibt, die vergleichbar sind.

Gleichzeitig nimmt der Absatz von Hörbüchern trotz des immer wieder beschworenen visuellen Zeitalters zu ⁴⁶. Generell bedeuten Trends oder Veränderungen in hochtechnisierten und -mediatisierten Gesellschaften nicht zwangsläufig, dass andere Medien, Techniken, etc. quantitativ abnehmen, sondern vielleicht eher, dass ihre spezifische Medialität, die besondere Weisen von Sinnerzeugung nahelegen, hegemonial auf andere Kulturprodukte, Medien, etc. wirken, so wie das erst das Fernsehen und inzwischen das Internet ja zweifellos tun. Es ist aber eben damit nicht gesagt, dass kein Raum für rein auditive Medien in solchen Gesellschaften wäre. Im Gegenteil, vielleicht führt die ständige Strapazierung des Sehsinnes in der nicht-blinden oder-sehbehinderte Bevölkerung dazu, dass zur Entspannung seh-freie Zonen gesucht werden.

Da ein Hörfilm auf der Seite der erforderlichen Rezeptionstechnik eigentlich einem Hörbuch sehr ähnlich ist (ein Abspielgerät für Audio-Dateien ist notwendig; es kann gemeinsam oder

44 <https://jonathanmelville.wordpress.com/2012/11/08/explaining-the-film-explainer/> [28.10.2015]

45 Frauen konnten sich mit der Zeit als *benshi* trotz heftiger Kritik etablieren.

46 <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/302132/umfrage/kennzahlen-zum-physischen-hoerbuchmarkt-in-deutschland/> [26.10.2015]

allein, zu Hause oder (mit Kopfhörern) im öffentlichen Raum gehört werden, etc.), kann über eine gemeinsame Betrachtung beider, vielleicht noch unter Miteinbeziehung von Hörspielen, vielleicht über akustische Medien insgesamt mehr herausgefunden werden⁴⁷.

Auch Audioguides, wie sie in Museen eingesetzt werden, sind eine interessante Vergleichsfolie. In dem Buch „Das Bild zum Sprechen bringen. Eine Soziologie des Audioguides in Kunstaustellungen“ (2013) stellt die Verfasserin Kathrin Papp fest, dass die von ihr mittels qualitativer Methoden untersuchten Audioguides eigentlich nicht das Visuelle an den Bildern beschreiben, beispielsweise ihre Farben- und Formensprache, sondern

„jenes ‚wiedererkennende Sehen‘ (Imdahl 1996: 304ff) dokumentieren, welches die Bilder nach bereits bestehenden, insbesondere sprachlich fassbaren Gestalten und Konzepten abtastet und aufschließt. (...) Auch streben die Audiotexte keine vollständige Beschreibung an. Sie ‚übersetzen‘ die Bilder also keineswegs, etwa für Blinde, in Sprache, sondern sie geben sich komplementär und erfassen die Bilder höchst selektiv“ (Papp 2013, 171).

Das klingt so, als bestünden große Unterschiede zur AD – und zugleich erinnert es daran, dass ein Anliegen der vorliegenden Masterarbeit ist, wissenschaftlich untersuchbar zu machen, was AD in Bezug auf die Bilder leistet. Somit scheint das Forschungsdesign von Papp vielversprechend auch für eine AD-Forschung. Auch Aspekte wie dieser dürften für die Untersuchung von AD relevant sein:

„Angesichts dessen, dass die selektiven und fokussierenden Bildbeschreibungen der Audiotexte notwendig kontingent sind, gewinnt schließlich nicht das theoretische Problem der Bildbeschreibung, sondern ein anderes praktisches Darstellungsproblem an Bedeutung, welches die Audiotexte in erster Linie zu lösen haben: Es gilt, die eigenen Beschreibungen zu plausibilisieren,...“ (Papp 2013, 172).

Vieles scheint aber auch vollkommen anders zu sein, als das bei AD üblicherweise abläuft: obwohl der_die Sprecher_in neutral spricht, kommt es immer wieder zu dialogischen Sequenzen, dem Herstellen von Gemeinschaft über Formulierungen wie „wir sehen“, etc. Zugleich stilisiert er_sie sich als Zeugen beziehungsweise Zeugin (vgl. Papp 2013, 172f)⁴⁸.

47 Hörspiele hat z.B. Louise Fryer (z.B. 2013) in ihre AD-Rezeptionsstudien mit unterschiedlichen Sehgruppen mit aufgenommen.

48 Zwar ist das in wenigen Audiodeskriptionen im deutschsprachigen Raum denkbar, es hat allerdings erst kürzlich einen Fall gegeben, bei dem in einer Audiodeskription, die auf dem Filmfest München 2015 zum Film „Becks letzter Sommer“ (2015) gespielt wurde, Formulierungen wie "Beck, dieses Mal wirklich, alleine zu Hause“, "Das

Was eindeutig im Widerspruch zumindest zum Anspruch der Audiodeskription steht, ist die Miteinbeziehung von Kontexten, die auf generelle Wissensbestände abzielt. Dies bezeichnet Papp geradezu als Strukturmerkmal von Audioguides (vgl. Papp 2013, 173f).

Diese wenigen Hinweise auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Audioguides zu Kunstaussstellungen und Audiodeskription für blinde und sehbehinderte Menschen zeigt, dass ein Vergleich zu anderen Methoden der akustischen Bildbeschreibung lohnenswert ist. Dabei könnten Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen diesen und anderen symbolischen Formen wiederum erhellen, was es denn mit diesen Formen nun eigentlich auf sich hat.

Bild wird schwarz. Keine Angst. Der Film geht noch weiter!" und "Wir nähern uns Istanbul ..." verwendet wurden (Mail von Elmar Dosch über die Mailingsliste „Hörfilmnews vom 05.07.2015). Es ist im Angesicht des Wachstums der Branche nicht auszuschließen, dass vermehrt solche Beschreibungen auftreten, und auch diese müssen dann wissenschaftlich untersucht werden, auch wenn sich einem Praktiker bei solchen Formulierungen die Haare aufstellen.

5 Experimentelle Methodentriangulation

In den vorigen Kapiteln habe ich zuerst Forschungslücken identifiziert und dann theoretisch begründet, warum ich diese Lücken für problematisch halte bzw. was ein Füllen dieser Lücken für positive Effekte auf die AD-Forschung haben könnte. In diesem empirisch-methodologischen Teil der Masterarbeit werde ich nun verschiedene Methoden aus zwei größeren wissenschaftlichen Disziplinen an einem Fallbeispiel versuchsweise synthetisieren: einerseits Methoden der Film- und Fernsehwissenschaft, andererseits der visuellen Soziologie. Es soll damit ein methodischer Zugang zu Hörfilmen erprobt werden, der die in den vorangegangenen Kapiteln erhobene Forderung, die Bilder ernst zu nehmen, mit aufnimmt. Die zweite begründete Forderung nach einer sozialwissenschaftlichen AD-Forschung wird hier nicht thematisch, sondern nur methodologisch umgesetzt: Die Methoden der visuellen Soziologie fragen sehr grundlegend nach dem Status von Bildern als Kommunikaten, als Träger eines gesellschaftlichen Wissens, etc. Dieser empirische, eigentlich methodologische, Teil der Arbeit orientiert sich zwar an einem gegenstandsbezogenem Interesse, fühlt sich aber nicht der vollständigen Aufarbeitung einer inhaltlichen Forschungsfrage verpflichtet, sondern legt die Energie eher in das Testen des Zusammenspiels mehrerer Methoden, um die Komplexität der Analysewerkzeuge in der AD-Forschung zu steigern.

Als empirisches Material dient der TV-Spielfilm "Medcrimes" (Mona Film für ORF und RTL, 2013). Es ist ein (Action-)Thriller, der als Pilotprojekt für eine bislang nicht realisierte Serie fungieren sollte, die die Genres "Medical" und "Krimi" verbindet. Für eine Eingrenzung auf eine bewältigbare Untersuchung habe mich für eine Figurenanalyse entschieden, die es erlaubt, eine Figur aus dem Spielfilm zu isolieren und in der gewünschten Tiefe zu analysieren. Ich habe mich für die Ärztin Maria Püber entschieden, eine Nebendarstellerin, die allerdings eine in gewisser Weise große Bedeutung für den Film hat (mehr dazu in der Analyse). Weil ich denke, dass zunächst der Film analysiert werden sollte, und dann die Audiodeskription, lauten die **Forschungsfragen** wie folgt:

"Wie wird die Figur der Maria Püber über die Modalitäten Bild und Ton entwickelt, separat und im Zusammenspiel/Konflikt dieser Modalitäten?"

„Wie wird die Figur der Maria Püber in der Audiodeskription entwickelt und wie verhält sich dies zum Ausgangsfilm – sowohl in Bezug auf einzelnen Modalitäten als auch auf den

Gesamtfilm?“

Den methodischen „Aufhänger“ für diese Arbeit bildet die Figurenanalyse als spezifische Form der Film- und Fernsehanalyse. Diese wurde im deutschsprachigen Raum bislang am umfassendsten von Jens Eder (2008) behandelt mit seinem Kategoriensystem, das sich um das Modell der "Uhr der Figur" anordnet. Zusätzlich werde ich mehrere Analyseraster für die Detailanalyse von Filmsequenzen, sogenannte Einstellungsprotokolle beziehungsweise Partituren, kurz vergleichen und eine eigene Herangehensweise zur genaueren Analyse wählen. Schließlich soll in einem Versuch die struktural-hermeneutische Bild- und Videoanalyse nach Müller-Dohm bzw. Neumann-Braun benutzt werden, um die Bild- und die Tonebene methodisch kontrollierter und den Sinnstrukturen dieser Modalitäten besser entsprechend untersuchen zu können.

5.1 Die Figurenanalyse

Jens Eder nähert sich der Figur über eine Diskussion ihres Verhältnisses zur Handlung, die üblicherweise im Zentrum der Filmwissenschaft stehe: „Die Geschichten fiktionaler Erzählungen sind immer Geschichten von jemandem, ihre Handlung setzt Handelnde voraus. Oft sind diese Handelnden Charaktere, *characters*, wiedererkennbare Gestalten mit differenziert dargestellter Persönlichkeit.“ (Eder 2008, 13). Dabei weisen Filmfiguren Spezifitäten und Besonderheiten auf gegenüber beispielsweise Figuren in der Literatur, denn „[w]erden Figuren durch Bilder vermittelt, besitzen sie über ihre Handlungsfunktion hinaus eine wirkungsmächtige Körperlichkeit und performative Präsenz.“ (Eder 2008, 20).

Eder kommt bei seinen Überlegungen und Vorschlägen für eine umfassende Analyse von Filmfiguren immer wieder auf die Zentralität der Rezeption zurück. Er empfiehlt, dass in Abhängigkeit von der Forschungsfrage zunächst geklärt werden sollte, auf welche Rekonstruktion die Frage abzielt: die der empirischen, idealen oder intendierten Rezipierenden.

David Bordwell (in Orero 2012, 14) verwirft die Annahme von idealen Rezipierenden mit der Begründung, dass jede_r eigene Sichtweisen auf einen Film mitbringe und sich diese bei ein und derselben Person auch mit der Zeit verändern können. Dem ist nur teilweise zuzustimmen, denn natürlich können sinnvolle und generalisierbare Aussagen über die Wirkung beispielsweise von bestimmten filmtechnischen Mitteln gemacht werden. Das sind

dann aber wissenschaftliche Konstruktionen, und natürlich sind die nie allgemein gültig. Was aber mit der Idee von idealen Rezipierenden sehr wohl vereinbar ist, ist die Annahme, dass sich in künstlerischen Werken immer etwas Objektives über eine bestimmte Kultur und das darin gebundene Wissen zu einer bestimmten Zeit zeigt. Auch wenn jede_r Handlungen von Personen in Filmen etwas unterschiedlich beurteilt, gibt es in jedem Handlungsmuster objektive Anteile, die analysiert werden können. Die Analyse des Objektiven in einem Film setzt beim realisierten Film an und kann die Produktion nur ergänzend heranziehen. Auf dieses Objektive zielen unter anderem Methoden der visuellen Soziologie ab.

Nach dieser Klärung kann als flexible Heuristik Eders Modell der "Uhr der Figur" angewendet werden. Dieses Modell wird im Folgenden kurz begründet und dargelegt. Für Filmfiguren gilt:

"[D]en Kern ihrer Entstehung bildet die Entwicklung mentaler Figurenmodelle. (...) Mentale Modelle sind multimediale Repräsentationen; (...) Sie sind dynamisch, verändern sich im Zeitverlauf. Im Moment des Erlebens sind sie im Bewusstsein präsent, können aber auch zurücktreten und im Gedächtnis gespeichert werden" (Eder 2008, 709).

Mentale Modelle sind aber nur „eine von fünf **Ebenen figurenbezogener Zuschauerreaktionen**, die aufeinander aufbauen: 1. der basalen Wahrnehmung der Bilder und Töne des Films; 2. der mentalen Modellbildung; 3. der Schlüsse auf indirekte Bedeutungen; 4. der Hypothesenbildung über reale Ursachen und Folgen der Figur sowie 5. der ästhetischen Reflexion ihrer Darstellungsweisen im Film“ (Eder 2008, 709).

Diese Ebenen werden dann in vier Untersuchungsbereiche übertragen:

1. Der **Figur als Artefakt** entsprechen die Ebenen 1 und 5. Die Leitfrage ist hier: „Wie und durch welche Mittel wird die Figur dargestellt?“, und zwar in Bezug auf die Strukturen und angebotenen Informationen des Films insgesamt. Dabei ist die erste Ebene die der unmittelbaren Wahrnehmung, die fünfte eine reflexive, die auch später (nach der Rezeption) erfolgen kann.
2. Die **Figur als fiktives Wesen** entspricht der zweiten Ebene und fragt: „Was ist die Figur, welche Merkmale, Beziehungen und Verhaltensweisen hat sie als Bewohner einer fiktiven Welt?“

3. Die **Figur als Symbol** behandelt die dritte Ebene. Die Leitfrage lautet: „Wofür steht die Figur, welche indirekten Bedeutungen vermittelt sie?“. Als Symbol definiert Eder hier „alle Formen höherstufiger Bedeutung, in denen Figuren als Zeichen für etwas anderes fungieren“ (Eder 2008, 710).
4. Die **Figur als Symptom** schließlich umfasst die vierte der oben genannten Ebenen der Rezeption. Leitfrage: „'Aufgrund welcher Ursachen ist die Figur so, und welche Wirkungen hat sie?'. Dabei werden "Figuren als Anzeichen, Faktoren oder Folgen realer Kommunikationsphänomene ..." (Eder 2008, 712) verstanden.

Diese vier Kernbereiche können bereits für eine erste Kategorisierung von Figurentypen herhalten, Eder unterscheidet hier (gemäß der obigen Reihenfolge) artifizielle, diegetische, symbolische und symptomatische Figuren (vgl. Eder 2008, 144). Innerhalb von Eders Modell setzt meine Fragestellung eigentlich bei der Figur als Artefakt an, denn ich frage explizit danach, wie Figuren über visuelle und auditive Sinnquellen entstehen, beziehungsweise welchen Anteil diese an der Entwicklung der Figur haben. Eder selbst sieht den Standard-Analysefall, also den für eine umfassende Analyse von ihm empfohlenen Vorgang, darin, die Figur als fiktives Wesen, dann erst als Artefakt und schließlich als Symbol und Symptom zu beschreiben (vgl. Eder 2008, 712f), wobei er andere Zugänge je nach Fragestellung nicht ausschließt. Er begründet nachvollziehbar, dass die Figur als fiktives Wesen uns als Rezipierenden auch als erstes auffällt, dass die alltagsphänomenologische Beschreibung unmittelbar auf dieser Ebene einsetzen kann in den meisten Fällen. Nur sagt er auch selbst, dass der Wahrnehmungsfluss eigentlich bei der Figur als Artefakt beginnt. Im Sinne einer eher offenen Herangehensweise sollte meines Erachtens diese Ebene zuerst in den Blick genommen werden, um vorzeitige Verengungen zu vermeiden.

Eder präsentiert zwar eine grafische Aufbereitung seines Modells, die als Orientierung gut geeignet ist, sich durch das Material zu arbeiten (am umfassendsten bei Eder 2008, 711). Allerdings ist die Fülle der Kategorien die er hier einbringt sehr groß, und er gibt erstens keine weiteren methodischen Werkzeuge in die Hand, mittels derer das Material geordnet analysiert werden kann. Er scheint dabei die Methoden der Film- und Fernsehwissenschaft zu implizieren, spricht diese aber nicht konkret an. Und zweitens spricht er bezüglich der Beschreibungen lediglich davon, dass er eine Analyse über "dichte Beschreibungen" im

Sinne von Clifford Geertz erwirken möchte, die sich mit dem Modell und analyseleitenden Fragen adressieren lassen sollen. Dabei leitet er das Konzept der dichten Beschreibungen im Unterschied zu "dünnen" Beschreibungen her:

"Eine ‚dünne‘ Beschreibung beschränkt sich auf die äußerlich sichtbaren, körperlichen Aspekte eines kulturellen Phänomens, etwa der äußeren Erscheinung oder des Verhaltens von Menschen [...] In einer dünnen Beschreibung würde man beispielsweise nur feststellen, dass jemand sein Augenlid schnell bewegt, während man in einer dichten Beschreibung sagen müsste, ob es sich um ein unwillkürliches Zucken oder um ein absichtliches Zwinkern mit einer bestimmten Bedeutung handelt.“ (Eder 2008, 25).

Dem muss aber, um methodisch gerechtfertigt zu sein, eigentlich eine hier sogenannte "dünne" oder, besser ausgedrückt, eine Art basale Beschreibung zugrunde liegen, denn sonst sind die "dichten Beschreibungen" eigentlich lediglich Interpretationen.

Um das Fehlen eines Rasters für die Analyse audiovisuellen Materials bei Eder auszugleichen, werde ich zunächst ein Sequenzprotokoll zu dem Film "Medcrimes" erstellen. Weiters halte ich eine Partitur, wie sie z.B. in der wissenssoziologischen Bildhermeneutik (Raab 2008) verwendet wird, oder ein Film-/Einstellungsprotokoll (hier als Vorlagen: Faulstich 2008, 70ff, bzw. Morgner und Pappert 2005, 14f, in Anlehnung an Hickethier 2001) für notwendig, das es ermöglicht, die einzelnen Modalitäten, die im Film zu einem Gesamtwerk synthetisiert werden, genauer zu analysieren.

5.2 Das Sequenzprotokoll

Die "story" des Films (Faulstich 2008, 78) werde ich über ein eher ausführliches Sequenzprotokoll (siehe Anhang 1) aufarbeiten. Es ist gemäß einer Vorlage von Morgner und Pappert (2005, 14 bzw. 171ff) und den Definitionen von Sequenzen bei Hickethier (2012) gestaltet. Sequenzen können unterschiedlich definiert und bestimmt werden, und jeder Einteilung liegt ein subjektives Moment zugrunde. Es handelt sich dabei nach Hickethier nicht um die Einheit von Ort, Zeit und Handlung, wie sie im klassischen Theater als bestimmend angenommen wurde, sondern vielmehr wird die Sequenz "als **Einheit im Geschehen** verstanden, die sich deutlich von anderen abhebt (Strukturpausen) und sich durch einen erkennbaren **Handlungszusammenhang** bestimmen lässt" (Hickethier 2012,

143). Etwas genauer:

"Die Einteilung in Sequenzen geht im Prinzip von der Wahrnehmungslogik aus, dass zwischen den Auftritten der Figuren an verschiedenen Orten auch eine Bewegung der Figuren zwischen den beiden Lokalitäten stattgefunden haben und deshalb also Zeit vergangen sein muss.

Handlung stellt sich somit als eine Kette von Ereignissen dar, die in Ausschnitten präsentiert werden, die wiederum wesentliche Momente des Geschehens zeigen. Diese Kette komprimiert dabei das Geschehen und bietet den Zuschauer/innen eine Essenz, eine verdichtete Form des Geschehens" (Hickethier 2012, 117f).

Das Sequenzprotokoll dient der Orientierung im Material. Insofern können auch je nach Erkenntnisinteresse eigene Akzente gesetzt werden. Das Protokoll ist hier im konkreten Fall die Vorlage für eine Figurenanalyse. Deshalb war mir wichtig, alle handelnden Figuren zu nennen, auch wenn ihre Bedeutung zunächst nicht sehr groß zu sein scheint. Weil meine Analyse auch eine Darstellung der Figurenkonstellationen enthalten soll, sind auch diese Figuren miteinzubeziehen. Auch habe ich versucht, nicht nur die Haupthandlung zu dokumentieren, sondern auch Hinweise auf Nebenhandlungen, um den Stand der Beziehungen der Hauptfiguren zu erfassen. Das betrifft insbesondere die Affären von Julia mit Karl und Alex mit Rita. Diese können mit Faulstich (vgl. 2008, 79) als Nebenhandlung verstanden werden.

5.3 Einstellungsprotokoll/Partitur

Über die Art und Weise, wie ein Protokoll zur genauen und umfassenden Analyse einzelner Sequenzen gestaltet sein sollte, gibt es keine Übereinstimmung, wenn auch große Ähnlichkeiten. Bei den Vorschlägen, die direkt aus der Film- und Fernsehanalyse stammen, fällt auf, dass beispielsweise bei Faulstich (2008, 72ff) in den Spalten *Handlung – Dialog – Geräusche – Kamera – Zeit* die erste Spalte "Handlung" eigentlich die visuelle Beschreibung der Szene darstellt. Die Handlung wird also mit den Bildern gleichgesetzt – was auch schon

ein Hinweis auf Vorannahmen über den Untersuchungsgegenstand "Film" ist. Hier und auch bei Morgner und Pappert (2005), die dieses Verfahren im Rahmen des Projektes von Ulla Fix auf einen Hörfilm angewandt haben, fällt außerdem auf, dass die Beschreibung der Bildebene nur groben deskriptiven Vorgaben unterliegt und wenig systematisch erfolgt.

Demgegenüber dient die Partitur in der visuellen Wissenssoziologie als Vorlage für tiefer gehende hermeneutische Analysen, vor allem auch der Bildebene. Die Beschreibung des Visuellen ist hier an kunsthistorischen Vorlagen (Erwin Panofsky, Max Imdahl) orientiert und wird methodisch genau kontrolliert.

Trotzdem haben diese Raster genügend Ähnlichkeiten, um synthetisiert beziehungsweise angepasst zu werden. Eine Partitur zur umfassenden Analyse von Hörfilmen sollte nun folgende Spalten enthalten:

- Eine Einstellungsnummer
- Timecode/Dauer in Sekunden
- Kameraführung (Kameraperspektive, Einstellungsgröße, Kamerastandort und -bewegung, außergewöhnliche Schnitte, etc.)
- visuelle Beschreibung der Einstellung
- Dialog (den Bildschnitten folgend) und Geräusche
- Musik
- AD-Audio-Spur (Dialog, Geräusche und AD-Text)

Ich habe mich für die Analyse im Kapitel sechs dann nach Sichtung des Materials für eine reduzierte Variante entschieden⁴⁹ (die Partitur befindet sich in Anhang 2).

Gemäß dem Prinzip der Sequenzialität (vgl. z.B. Raab 2008) werde ich die Sequenz, in der die gewählte Figur der Maria Püber erstmals verkommt, Einstellung für Einstellung sehr genau analysieren. Weil ich Figuren analysiere und nicht den gesamten Film, werde ich das erste Bild identifizieren, in dem die Person zu sehen ist, und dieses Standbild einer genaueren Beschreibung unterziehen. Auch ich folge also der Logik der Bilder⁵⁰, und werde

49 Die Partitur befindet sich in Anhang 2, vergleiche auch Anhänge 3-6.

50 Ich betone das hier, weil ich diese Orientierung nicht als einzig mögliche sehe. Eine Filmanalyse kann durchaus auch auf der auditiven Ebene ansetzen und diese zentral setzen.

erst dann (zunächst isoliert) die wörtlichen Äußerungen und in Ansätzen die Musik bzw. Geräusche hinzunehmen. Das passt auch zusammen mit der theoretischen Herangehensweise bei Eder, der festhält, dass bei den Rezipierenden über die unterschiedlichen Sinnesmodalitäten Daten über die Figur gewonnen werden (Figur als Artefakt), die zu ersten mentalen Modellen dieser Figur führen (Figur als fiktives Wesen), usw.. Alle hier behandelten methodologischen Ansätze betonen die Bedeutung von Expositionen, dem ersten Bild, dem ersten Auftreten einer Figur, etc. Hier werden, jetzt mit Eder, erste mentale Modelle gebildet, die die weitere Rezeption der Figur sehr stark determinieren. Egal ob das Modell bestätigt oder (absichtlich) erschüttert wird (etwa durch eine neue Entwicklung der Figur) – alle weiteren Anpassungen erfolgen in Rückbezug auf das erste Modell.

Die Film- und Fernsehanalyse, so scheint mir, baut vor allem auf ein sehr umfassendes Kategoriensystem, nach dem das Material Punkt für Punkt (oder nach einer Auswahl) durchgearbeitet wird. So kritisiert auch Bohnsack, dass z.B. Mikos, einer der führenden Filmwissenschaftler im deutschsprachigen Raum, einem struktur-funktionalistischen Verständnis folgt und die technisch-ästhetische Gestaltung des Mediums zum eigentlichen Analysegegenstand macht (vgl. Bohnsack 2009, 122). Das verstellt die Sicht auf Aspekte, die vielleicht wichtig sind, aber in diesen Kategorien schlicht nicht abgebildet werden. Hier kann eine sehr offene Deskription, die zudem fähig ist, das grundlegende Unterscheidungsmerkmal des Bildsinns, seine Realisierung im Nebeneinander, zu berücksichtigen, und dieses ins Verhältnis setzen kann zu anderen Sinnkanälen, vielleicht interessante Ergebnisse bringen. Das leistet die struktural-hermeneutische Methode nach Neumann-Braun bzw. Müller-Dohm meines Erachtens zumindest in Ansätzen. Durch eine sehr genaue und konsistente Beschreibung der Bilder (erst Vorder- dann Hintergrund oder umgekehrt, dann von links oben nach rechts unten, o.ä.) bleiben alle Elemente ohne vorherige Zusammenfassung erhalten. Was damit nicht geleistet wird, ist ein Aufbrechen des Materials in Segmente, die an der Sehpraxis der Rezipierenden orientiert ist, wie das z.B. bei Breckner (2010) gelingt.

5.4 Die struktural-hermeneutische Bild- und Videoanalyse

Eder selbst spricht einige Spezifitäten des Films an, die ich sehr gut beschrieben finde. Allerdings habe ich bei ihm keine methodischen Verfahren gefunden, die dem in letzter

Konsequenz Rechnung tragen. Deswegen werde ich, in Übereinstimmung mit den theoretischen Voraussetzungen des Mediums Film, wie Eder selbst sie beschreibt, eine von mehreren möglichen Methoden vorstellen, die dieser Spezifik besser gerecht werden könnte. Eders Bestimmung zum Film lautet wie folgt:

"Der Film ist weniger ein Medium des abstrakt-sprachlichen Beschreibens und Erzählens als vielmehr eines des konkreten, anschaulichen und unmittelbar-präsentischen *Zeigens*. Filmfiguren sind in Bild und Ton gestaltet und in einen audiovisuellen Fluss eingebettet, eine Umwelt sich bewegender, klingender Körper, der Rhythmen, Annäherungen und Entfernungen. Dies verleiht ihnen im Wahrnehmungserleben der Zuschauer eine medienspezifische Sinnlichkeit ..."
(Eder 2008, 325).

Ich werde bei der Analyse der ersten Sequenz auf die Methode nach Neumann-Braun bzw. Müller-Dohm zurückgreifen – erstens, weil ich damit bereits gearbeitet habe und neben der Aneignung der Film- bzw. Figurenanalyse keine weiteren Methoden anwenden möchte, mit denen ich noch nicht richtig gearbeitet habe, wie das bei den Methoden von Breckner (2010), Bohnsack (2009) und Raab (2008) der Fall ist. Und zweitens, weil die zuletzt genannten Methoden zwar noch tiefere Sinnschichten adressieren und meinem bisherigen Lektürestand nach besser auf die Offenlegung des spezifisch bildlichen Sinns abzielen, ich aber eine derartige Tiefe mit dem gegebenen Erkenntnisinteresse gar nicht anstrebe. Es geht mir wie oben angeführt vor allem darum, den Methoden der Film- und Fernsehanalyse, die in bestimmten Bereichen methodisch eher unkontrolliert erscheinen, ein wenig mehr Struktur zu verleihen um tiefer in die Analyse der einzelnen medialen Kanäle (Bild inkl. Filmtechnik, Ton [Sprechhandlungen, Musik, Geräusche] inkl. Filmtechnik) und ihrer Synthese gehen zu können beziehungsweise diese besser nachvollziehbar zu machen.

Die struktural-hermeneutische Bildanalyse wurde von Stefan Müller-Dohm und anderen im Rahmen eines Forschungsprojektes zu Werbebildern entwickelt. Diese Methode geht davon aus, dass Werbebilder (und in Folge „Clips“ bzw. "Spots") eine gemeinsame Bedeutungs- und Sinnstruktur aufweisen, die über die Rekonstruktion und Interpretation des Bild-Text-(Ton)-Verhältnisses ergibt. Sie ist weniger geeignet, hauptsächlich als Kunstwerke zu betrachtende Bilder zu analysieren, sondern besser für Kommunikate wie eben Werbebilder und -videos, die in einer bestimmten Art und Weise an gesellschaftliche Diskurse anknüpfen und je eigene und spezifische Bedeutungsgehalte darüber transportieren. Daraus ergeben

sich Forschungsfragen wie: "Wie werden Rezipierende in die Sinnwelt eines Bildes/Videos hinein gezogen? Welches Beziehungsangebot erfolgt?" Diese Art von Fragestellung ist von etwas anderer Beschaffenheit als die hier vorliegende. Diese kann aber durchaus ähnlich formuliert werden: "Wie werden den Rezipierenden die Figuren eines Spielfilms über die visuelle Ebene, die auditive Ebene und in deren Kombination/Auseinanderfallen nahegebracht?". Dabei darf nicht vergessen werden, dass sich dieses Verfahren auf das Encoding, nicht das Decoding von Sinngehalten konzentriert, also eine Produkt- und keine Rezeptionsanalyse darstellt⁵¹. Es sind also, um eine Verknüpfung zu Eder herzustellen ideale, vielleicht intendierte Rezipierende adressierbar, aber keine empirischen (vgl. Eder 2008, 160).

Vier Ansätze lassen sich laut Müller-Dohm für eine spezifisch am Bild orientierte Analyse nutzen: Der erste Ansatz ist die Ikonographie und Ikonologie in der kunsthistorischen Reihe Warburg – Panofsky – Imdahl, wobei bereits bei Panofsky Verbindungen zur Soziologie bestehen, weil er ein „von Karl Mannheims Theorie der Weltanschauungsinterpretation inspirierte[s] dreistufige[s] Interpretationsverfahren“ (Müller-Dohm 1993, 446) konzipiert hat, das Imdahl weiter entwickelte. Ihre Methoden „implizieren die Annahme einer Textförmigkeit des Bildes“ und damit verbunden „daß die soziale Realität selbst beschaffen ist wie ein Text“ (ebd., 448). Als zweiten Ansatz nennt er den genetischen Strukturalismus. Dieser behauptet, „daß die prinzipielle Möglichkeit besteht, die nonverbalen Artikulationsweisen von Visualisierungen vollständig zu versprachlichen“ (ebd.). Drittens die phänomenologische Bildhermeneutik, wie sie Boehm anwendet. Er postuliert eine „eigene Ontologie des Bildes“ (ebd., 452), einen „anschauliche[n] Sinnüberschuß“ mit einer „anschauliche[n] Logik“ (Boehm 1989, 16, in: ebd.). Dabei hat „[d]ie Sprachlichkeit des Bildes [...] ihren Grund in der konstitutiven Metaphorik der Sprache, sie ist Bedingung für die Verbalisierung der sinnbildenden Kraft des Visuellen“ (ebd.). Und viertens das tiefenhermeneutische Interpretationsverfahren des szenischen Verstehens. In der Tiefenhermeneutik geht es darum, den „latenten Sinn kultureller Objektivationen unterhalb der rationalen Strukturen herauszuarbeiten“ (ebd., 453). Zu einer solchen würde eins kommen, wenn die Goffmanschen Deskriptionen weiter interpretiert würden:

„Die visuellen Anteile kultureller Objektivationen bilden nicht nur etwas Reales

51 Diese Unterscheidung ist meines Lesestandes und meiner Meinung nach am besten argumentiert in Bohnsack 2009, 120ff.

ab, sondern sind bedeutsame Inszenierungen, die Szenen darstellen. Szenen sind sinnlich-symbolische Interaktionsformen, die in der Deutungsarbeit Aufschluß geben über vorhandene, aber nicht zugelassene Lebensentwürfe, jenseits der Diskursivität der Sprache und mit Beziehung zum kollektiven Unbewußten“ (ebd.).

Diese vier Ansätze werden zu zwei Grundpositionen zusammengefasst:

a) Ikonologie, Ikonik und strukturelle Hermeneutik betonen die Sprachlichkeit des Bildes

b) Phänomenologie und Psychoanalyse betonen die visuelle Eigenqualität von Bildern

Jedoch haben beide wiederum ihre Schwächen, und nirgends würden „*Bildbeschreibung*, *Bedeutungsanalyse* und soziologische *Interpretation*“ (ebd. 454) gut kombiniert.

Eine Arbeitsdefinition für eine Methode, die all das umfasst, lautet dann so:

Die „Symbolanalyse des Bildes [...] muß ein interpretatives Verfahren sein, das die methodischen Möglichkeiten der Hermeneutik und Semiotik nutzbar macht. Denn das Erkenntnisziel ist ja die Rekonstruktion seines Wie, seiner symbolischen Inschrift auf der manifesten Bedeutungs- und latenten Sinnebene“ (Müller-Dohm 1997, 94).

In der Entwicklung der Methode folgt Müller-Dohm zwei methodischen Prämissen: Erstens ist die Verknüpfung von hermeneutischen und strukturellen Interpretationsweisen möglich. Und zweitens gibt es kein Primat von Text oder Bild, sondern es werden Text-Bild-Botschaften untersucht, wobei der „strukturelle Zugriff die Elemente [...] in ihrer systemischen Kohärenz rekonstruiert, um die syntaktische Struktur der Text-Bild-Botschaften zu erfassen“, während mittels Hermeneutik „die einzelnen struktural organisierten Bild-Text-Elemente auf symbolische Sinngehalte hin“ erschlossen werden (ebd., 95).

Seine wichtigsten Vorlagen, die Methoden von Panofsky, Imdahl und Barthes, vollziehen allesamt einen analytischen Dreischritt, der „eine zunehmende Durchdringung des komplexen Phänomens im Sinne eines Abtrags von Bedeutungs- und Sinnschichten gewährleisten [soll], die von der Beschreibung des sichtbaren Gegebenheiten, der Freilegung von Strukturelementen und ihrer Relationen bis zur Deutung des Bild-Text-

Zusammenhangs im Kontext seiner historische-kulturellen Bezüge reicht“ (ebd., 98).

Bei Panofsky sieht diese Unterteilung folgendermaßen aus (ich beziehe die Darstellung aus Breckner 2010, 276f):

1. Die *vorikonografische* Sinnebene umfasst „Farben, Formen, Linien [die] als Figuren, Dinge, Personen und Konstellationen erkannt“ (Breckner 2010, 276) werden. Die entsprechende Analyseebene ist eine reine Deskription.
2. „Die *ikonographische* Sinnebene beinhaltet eine Deutung des Gesehenen auf der Basis eines Wissens darüber, was die dargestellten Gegenstände, Personen, etc. in spezifischen Kontexten bedeuten“ (ebd., 277). Hier werden die zuvor beschriebenen Elemente gemeinsam analysiert
3. Auf der ikonologischen Sinnebene wird das Bild „als *Ausdrucksform* für historisch bedingte *Geisteshaltungen* wahrgenommen“ (ebd.). Diese ist nur durch Einbezug eines breiteren historisch-kulturellen Wissens zugänglich.

Demgemäß schlägt Müller-Dohm ebenfalls einen Dreischritt von Deskription, Bedeutungsanalyse (Rekonstruktion des Bildes) und (kultursoziologischer, theoriegeleiteter) Interpretation vor (vgl. Müller-Dohm 1997, 98f). Dabei stehen Deskription und Bedeutungsanalyse in einem Interdependenzverhältnis.

In meiner Arbeit geht es weniger um eine kultursoziologische Interpretation, als vielmehr darum, eine spezifisch figurenanalytische Fragestellung im Rahmen der Film- und Fernsehanalyse offener und etwas tiefer gehend zu untersuchen, als das mit diesen Methoden meine Wahrnehmung nach möglich ist. Trotzdem ist es interessant, Wissensbestände aus dem breitere Umfeld einzubeziehen.

Konkret sieht die Vorgehensweise nach Müller-Dohm folgendermaßen aus: Bild- und Textbotschaft werden zunächst getrennt analysiert, und zwar jeweils nach zwei Bedeutungsdimensionen:

Bildbotschaft:

- perzeptive, nicht-codierte Bildbotschaft
- codierte bildliche, symbolische Botschaft; diese „umfaßt den gesamten Bereich der bildlichen Konnotationssignifikate“, die „eine Metasprache entfalten“ (ebd., 101) und ist tendenziell unendlich fortführbar.

Die Textbotschaft besteht aus der

- „denotative[n] Bedeutung, d.h. die Festlegung der sprachlichen Botschaft im Sinne eines bezeichnungsreferentiellen Verwendungssinns“ (ebd.), die
- konnotative Bedeutung „verweist auf kohärente Nebenbedeutungen oder semantische Felder [...] Sie ist als Sinnsprache Teilmoment einer kulturellen Diskurspraxis“ (ebd.)

Das Verhältnis von Bild und Text schließlich muss dann von Fall zu Fall entschieden werden. Die einzige Sicherheit ist, dass beide in einem engen Abhängigkeitsverhältnis stehen und nur analytisch (und da auch nur vorläufig) getrennt werden können.

Dieses auf die Untersuchung von Werbebildern ausgelegte Verfahren kann auf Film umgelegt werden, indem eine Partitur erstellt wird. In einem Spielfilm wird die bei Müller-Dohm neben dem Bild zentral gesetzte Kategorie "Text" (verstanden als Text in, auf oder bei der Bildfläche) zwar vorkommen (s.u. in der Analyse die Namensschilder der Ärztinnen), viel relevanter werden aber die auditiven Sinnkanäle, allen voran die gesprochene Sprache in Dialogen.

Die Methode besteht nun darin, Standbilder zu identifizieren, und diese als Bilder zu analysieren. Die Vorgehensweise ist dabei sequentiell, es wird immer nach dem nächsten Standbild gesucht, in dem sich etwas auffällig ändert (das ist gleich wie bei Raab 2008).

Im konkreten Fall habe ich eine Einstellungsanalyse zu einer Sequenz vorgenommen, die aus zwei genau zu analysierenden Einstiegsbildern/-einstellungen (E2 & E3) besteht, und dann größtenteils im Schuss-Gegenschuss-Verfahren abläuft. Auf der visuellen Ebene verändert sich dann nicht mehr viel, und es hat ein Standbild⁵² pro Einstellung ausgereicht, mit dem kleinen Trick, dass kleine Bewegungen wie mimische Veränderungen auch dann in die Beschreibung mit aufgenommen wurden, wenn sie eigentlich nur im bewegten Bild auftreten. In einem Fall am Ende der Sequenz wären es, bedingt durch einen Schwenk, zwei Standbilder innerhalb einer Einstellung gewesen, die zu analysieren gewesen wären. Kurzum, Einstellung und Standbild gehen nicht immer ganz ineinander auf und wurden hier

52 Die Standbilder finden sich in Anhang 3. Dort sind bei einigen Einstellungen mehr Standbilder, die aber in der Analyse zusammengefasst wurden, z.B. bei E16. Dies geschah, um die Sequenz für Leser_innen, die keinen Zugriff auf den Film haben, klarer nachvollziehbar zu machen

etwas pragmatisch zusammen behandelt, was mit den sehr kurzen und in der gewählten Sequenz tendenziell statischen Einstellungen gerechtfertigt erscheint, in anderen Fällen aber eventuell einer neuen Reflexion bedürfte.

Bevor die Analyse beginnt, noch eine kurze Reflexion zum Verhältnis von wissenschaftlicher und praktischer Methode: Ich persönlich glaube nicht, dass diese sehr komplexen Methoden für die Praxis der Audiodeskription anwendbar oder auch sinnvoll ist, obwohl z.B. Bernadette Mader (2011, 163f) in ihrer Diplomarbeit die „formulierende Interpretation“ nach Bohnsack (2006) für eine Möglichkeit der wissenschaftlichen Professionalisierung der Audiodeskription hält. Ich denke, dass diese Methoden in der Aus- und Weiterbildung dienen können, um die Komplexität von Bildern zu vermitteln und ihre Arten der Sinnerzeugung verständlich zu machen, nicht jedoch in der alltäglichen Arbeit.

6 Die Analyse

Für die vorliegende Arbeit werde ich die gerade behandelten Ansätze kombinieren. Ich habe ein Sequenzprotokoll erstellt und die Sequenzen, in denen die Figur Maria Püber vorkommt, genauer beschrieben. Die Figurenanalyse geht mit der Betrachtung der Figur als Artefakt weiter. Dabei werde ich, um der Fragestellung gerecht werden zu können, die Dialoge und Geräusche in der Sequenz isolieren und das Transkript separat analysieren. Idealerweise würden die Sprachhandlungen tiefer gehend untersucht werden, z.B. nach sprachwissenschaftlichen Kategorien und/oder tiefenhermeneutisch. Nachdem der Fokus hier jedoch primär darauf liegt, die fehlende Tiefe in der Analyse des Bildsinns aufzuzeigen, und ich die Untersuchung der anderen Aspekte nur ergänzend durchführe ist auch in diesem Untersuchungsdesign hierzu keine umfassende Analyse/Interpretation möglich.

In der Detailanalyse werde ich von der zu untersuchenden Person Maria bzw. ihrer zentralen Konstellationspartnerin Rita ausgehen. Ich beschreibe also immer zuerst die handelnden Personen, im Zweifelsfall (z.B. Personen im Vorder- und im Hintergrund) zunächst die Personen im Vordergrund. Dabei gehe ich arbeitsökonomisch vor: Ich konzentriere mich also v.a. auf die Figuren, und dabei vor allem eben auch Maria und auch Rita

Außerdem wende ich die Methode etwas anders an, als bei Neumann-Braun/Müller-Dohm vorgesehen. Dort enthält die erste Deskription des Materials die Bewegung innerhalb der Einstellung, danach werden besonders "repräsentative" Standbilder rekonstruktiv analysiert. Weil es sich bei der analysierten Sequenz um eine von sehr kurzen Einstellungen und wenig Bewegung innerhalb dieser Einstellungen geprägten Szene handelt, wurde in der Partitur diese Trennung nicht verfolgt, sodass in der Beschreibung der Bilder die Einstellungen als Standbilder behandelt werden, aber z.B. Handlungen innerhalb der Einstellung 16 beschrieben werden ("Wie in Bild 4, wobei die Frau mit der rechten Hand seitlich gegen den Automaten schlägt, der leicht wackelt, dann abrupt nach rechts unten sieht, kurz säuerlich lächelt und dann geht.").

6.1 Der Film "Medcrimes"

6.1.1 Synopse

In dem Film "Medcrimes" wird der Journalist Tommi, der Bruder des verdeckten Ermittlers Alex, angeschossen. Nachdem durch einen zweiten Mordversuch im Krankenhaus klar ist, dass nicht Alex, sondern Tommi das Ziel war, beginnt die Jagd auf die unbekannten Täter_innen. Im Krankenhaus meint die Ärztin Rita, dass Tommi innere Blutungen hat, die nicht von der Schussverletzung stammen könnten und stellt sich damit gegen ihre Chefin Maria, die operieren lassen will. Gemeinsam mit Rita stellt Alex den Gangster Kruger, der den zweiten Anschlag auf Tommi begangen hat. Alex wird suspendiert und arbeitet auf eigene Faust weiter, parallel ermitteln seine Kolleg_innen, darunter seine Frau Julia und sein Freund Karl, an dem Fall. Rita findet heraus, dass die inneren Blutungen von gefälschten Medikamenten stammen die Tommi genommen hat, und stoppt die angesetzte OP, die Tommi getötet hätte. Tommi war dem Vertreiber dieser Medikamente, Darko, Chef des gleichnamigen Gangster-Syndikats, auf den Spuren. Am Ende fahren Alex und Julia und Karl unabhängig voneinander zu Darkos Villa, es kommt zu einem Kampf mit den Gangstern, Darko wird verhaftet und Tommi ist außer Gefahr. Schauplatz des Films ist Wien, das aber als eher anonyme, moderne Großstadt dargestellt wird. Außerdem sind der Großteil der Schauspieler_innen Deutsche beziehungsweise dialektbereinigt nachsynchronisiert.

6.1.2 Settings

Der Film wird in zwei bis drei Settings erzählt: Eines ist das der Polizei, genauer der Abteilung für verdeckte Ermittlungen. Das zweite ist das Krankenhaus, und dort die Chirurgie. Drittens schließlich gibt es das Milieu des Verbrechens, das aber auch mit dem der Polizei zusammengefasst werden könnte.

Für eine erste Beschreibung der Figuren und ihrer Kontexte bzw. Konstellationen ist es allerdings sinnvoll, das Milieu der Verbrecher (hier ausschließlich Männer) separat zu führen.

Bei der **Polizei** finden wir fünf Figuren: den verdeckten Ermittler **Alex Steiner**, seine Frau **Julia Steiner**, seinen Partner und Kindheitsfreund **Karl**, die Chefin **Anita** sowie den fachlich nicht weiter spezifizierten Kriminaltechniker **Richard**.

Dem Setting **Krankenhaus** gehören vier Figuren an: die Chirurgin **Rita Bucher**, ihre Chefin,

die Abteilungsleiterin der Chirurgie **Maria Püber**, der Chirurg **West** und die im Labor arbeitende **Lotte**, daneben kommen **zwei weibliche Pflegefachkräfte** zu Wort.

Als **Verbrecher** werden zwei Figuren etwas näher spezifiziert: **Darko**, der Boss des gleichnamigen Kartells, und der für ihn arbeitende Killer **Kruger**. Des Weiteren gibt es vier Gangster niederen Ranges: **zwei LKW-Fahrer**, die die illegalen Medikamente transportieren, sowie Darkos **zwei Bodyguards**. Ausgeschlossen aus der Analyse wird hier der in der ersten Sequenz verhaftete Gangster **Dorn** – er dient lediglich zur Charakterisierung von Alex und wird danach nicht mehr erwähnt.

Alle Haupt- und Nebenfiguren sind diesen drei Settings zuzuordnen, mit einer Ausnahme: **Tommi**, Alex Bruder, ist Journalist. Zwar wäre es möglich, ihn in seiner Rolle als (amateurhaften und scheiternden) Verbrechensaufklärer dem Setting der Polizei zuzuordnen, aber das macht nicht wirklich Sinn. Es wäre eher zu überlegen, ihn als symbolische Figur des "Opfers" im Sinne von Jens Eder, oder noch idealtypischer als "den Bürger" zu behandeln, der im Angesicht des Verbrechens von den gesellschaftlichen Sicherheits- und Gesundheitsinstanzen geschützt wird. Dieser Gedanke wird in vorliegender Arbeit aber nicht weiter verfolgt.

6.1.3 Figurenkonstellationen

Neben diesen Settings, über die sich der Plot, die Haupthandlung, abspielt, muss für eine Figurenanalyse noch eine **Darstellung der Beziehungs- bzw. Konfliktkonstellationen** hinzugefügt werden, um die Motivationen der Charaktere zu ergründen.

Es werden zwei Dreieckskonstellationen behandelt: Einmal zwischen Alex, Julia und Rita, und zum zweiten zwischen Alex, Julia und Karl. Nachdem Julia Alex zu Beginn des Films verlässt und ihm gesteht, eine Affäre zu haben, stürzt sich dieser in einen Flirt mit Rita. Julia ist eifersüchtig. Im Laufe des Films erfahren zuerst die Rezipierenden und dann auch Alex, dass Julias Affäre Karl ist, und Alex ist eifersüchtig. Am Ende wird diese doppelte Dreieckskonstellation nahezu vollständig dadurch aufgelöst, dass Julia und Alex wieder zusammenfinden und in der letzten Einstellung Rita und Karl einander angenähert werden.

Schließlich gibt es noch zwei Zweier-Konflikte: einmal zwischen Anita und Alex, weil letztere ersteren suspendiert. Und dann den sehr viel stärker thematisierten und ausgetragenen Konflikt zwischen Rita und Maria, bei dem sich Berufliches und Privates stark vermischen.

Außerdem lassen sich noch zwei Konflikte identifizieren, die eigentümlich symmetrisch

erscheinen: In den beiden Settings Polizei und Krankenhaus sind die beiden Chefinnen Anita und Maria jeweils verheiratet. Ihre Männer treten nur (einmal) über Telefonate in Erscheinung, bei denen sie auch nicht zu hören sind, sie treten aber nie persönlich auf. Das Verhältnis zu den Partnern wird in beiden Fällen als angespannt angedeutet, was bei Anita etwas komikhaft und überhaupt nur sehr ansatzweise, bei Maria dramatischer und komplexer dargestellt wird.

Überhaupt scheint das der Problemkomplex "Vereinbarkeit von Beruf und Familie" das eigentlich Thema des Films zu sein. Das zeigt schon die Entwicklung des Protagonisten Alex vom knallharten, völlig in seinem Job aufgehenden Polizisten hin zu jemandem, der einsieht, seine Frau und seinen kleinen Bruder vernachlässigt zu haben und dadurch Tommi in Gefahr und seine Ehe an den Rand der Scheidung gebracht zu haben. Es ist dies übrigens die einzige persönliche Entwicklung einer Figur in diesem Film, weswegen die Rolle des Protagonisten auch vor allem Alex zuzuschreiben ist. Zwar scheint es eine Art Doppelspitze zu geben, die er gemeinsam mit Rita einnimmt, was bis zu einem gewissen Grad auch stimmt – denn die anderen Figuren werden eigentlich größtenteils in Abgrenzung zu oder Annäherung an die Rollen dieser beiden entwickelt. Trotzdem ist Rita am Ende keine andere als zuvor. Die Momente, in denen sie ihre harte Schale ablegt, scheinen in ihrer Figur von vorneherein so angelegt.

Es sind also sowohl die Entwicklung des Protagonisten Alex und der ihm nahen Menschen, als auch die Beziehung zwischen Rita und Maria, beziehungsweise generell die Rolle der Maria, sowie die Rolle von Anita auf das Thema: "Vereinbarkeit" ausgerichtet. Das erscheint auch interessant, sich weiter anzusehen.

6.1.4 Auswahl der Figur „Maria Püber“

Weil Anita nur sehr selten vorkommt und außer einem kurzen Telefonat mit ihrem Mann keine Informationen geliefert werden und keine persönlichen Gespräche stattfinden, und die genaue methodische Analyse der Hauptfiguren Alex und Rita für diese Arbeit als zu komplex erscheint, werde ich die Analyse auf die Figur der Maria konzentrieren.

Ursprünglich stand auch Karl als ähnlich geeignet zur Diskussion, weil er ebenfalls eine wichtige, aber allein durch seine Auftrittszeiten etwas weniger schwer analysierbare Rolle als Alex oder Rita hat. Entschieden habe ich mich für Maria Püber, weil nach einer Sichtung des Materials Karl doch noch sehr viel häufiger vorkommt, und außerdem durch die Dreieckskonstellation Alex – Julia – Karl die Komplexität sehr hoch ist. Maria steht mit keiner

anderen auftretenden Figur als Rita in engerer Verbindung.

6.1.5 Der Hörfilm „Medcrimes“

Die Audiodeskription zu dem Film wurde von einem Dreierteam, bestehend aus zwei sehenden Autor_innen und einem blinden Autor erstellt, von einem sehr erfahrenen Redakteur abgenommen und professionell in einem Studio von einem Sprecher eingesprochen und mit dem Originalton des Films abgemischt. Es handelt sich also um eine Produktion, die den Idealfall an Qualität im deutschsprachigen Raum darstellt. Ich war als einer der sehenden Autoren selbst an der Erstellung des Hörfilms beteiligt, allerdings liegt dies zwei Jahre zurück und ich habe beschlossen, kein Kontextwissen bei der Detailanalyse mit einzubeziehen, sondern so zu analysieren, wie sich das fertige Produkt präsentiert.

6.2 Beschreibung von Maria Pübers Rolle in dem Film "Medcrimes"

Grundlage für die folgende Beschreibung ist das Sequenzprotokoll zum Film (siehe Anhang 1).

Maria Püber kommt in 13 (Unter-)Sequenzen vor. Obwohl sie in einigen Einstellungen alleine zu sehen ist, ist in jeder Sequenz, in der sie auftritt, auch Rita Bucher die meiste Zeit anwesend. Maria Püber spricht auch den Großteil ihrer Redezeit mit Rita Bucher.

Maria Püber ist Leiterin der Chirurgischen Abteilung des fiktiven Krankenhauses "Klinikum West" und operiert selbst. Sie ist verheiratet und hat zwei Kinder. Sie ist mit Rita Bucher befreundet bzw. steht in einem engen kollegialen Verhältnis zu ihr und ist ihre Vorgesetzte. Die beiden stehen über den ganzen Film in einem konflikthaften Verhältnis, das sich über die Zeit verändert. Der Konflikt zwischen den beiden wird im Laufe des Films vorläufig gelöst.

In Sequenz 4 tritt Maria erstmals auf. Sie spricht mit zwei Pflegerinnen vermutlich über ihr Kind ("Maxi") und zeigt Fotos auf einem Tablet-PC, den sie "von meinem Mann geschenkt" bekommen hat. Rita kommt hinzu und stört das Gespräch, indem sie über Eltern herzieht.

In Sequenz 9a (S9a) telefoniert Maria (vermutlich) mit ihrem Mann, Rita hört unfreiwillig mit und verdreht die Augen. Danach diskutieren die Ärztinnen in S9b über Tommis Operation und darüber, dass Rita glaubt, dass die inneren Blutungen nicht von der Kugel, sondern von etwas anderem herrühren. Sie kann aber nicht sagen wovon. Maria ist skeptisch.

In S12b stehen Maria und Rita einfach an Tommis Bett, nachdem Kruger versucht hat, Tommi zu töten. Die Ärztinnen hören mit, wie Alex und Karl über den Fall sprechen und Alex als Ziel ausschließen. Gleich anschließend in S12c wird die Diskussion zwischen Maria und Rita vor Alex und Karl erst an Tommis Krankenbett vor den Polizisten, dann im Schwesternzimmer wiederholt und weitergeführt. Maria entscheidet, die OP durchführen zu lassen, die Rezipierenden erfahren, dass sie die Leiterin der Chirurgie ist, und das erst seit einem Monat. Sie bringt ihre dadurch höhere Autorität in den Konflikt ein. Alex hört in dieser Szene mit.

In S20b sitzt Maria vor einer Badewanne und badet ihre beiden Kinder (ein Kleinkind, eines im Grundschulalter). Sie ist genervt, ihre Tochter benutzt ein Schimpfwort. Dann ruft Rita an und teilt ihr mit, dass Tommi gefälschte Medikamente genommen habe, die für die Blutungen verantwortlich seien. Maria ordnet den Stopp der OP an und sichert zu, sofort kommen zu wollen.

In S24b hört Maria den unterkühlten Alex mit einem Stethoskop ab. Sie redet aber nur kurz mit der ankommenden Rita und "übergibt" ihn ihr.

In S28a fährt Maria erst misstrauisch eine Schwester an, dann entschuldigt sie sich bei Rita. Diese reagiert schnippisch. Die beiden reden über Marias Tochter Henriette. Rita hat ihr das Schimpfwort beigebracht. Maria beschwert sich darüber. Rita meint lakonisch, sie solle eben ihre Kinder nicht mit ins Krankenhaus nehmen. In S28b stehen Maria und Rita an Tommis Bett und beraten sachlich über seinen Fall, er scheint sich nicht von der OP zu erholen.

In S30 wird das Setting aus S28b wieder aufgenommen (dazwischen liegt eine andere Sequenz), und Alex kommt hinzu. Er wendet sich flehend an Rita, die ist überfordert, Maria nickt ihr aufmunternd zu, woraufhin Rita Alex aufbauen kann. Er kann mit einer Nierenspende Tommi retten.

In S32b wird der Konflikt zwischen Maria und Rita vor der Nierentransplantation aufgelöst. Maria empfindet sich als schwach, Rita baut sie auf und sagt, dass sie Maria brauche. Sie versöhnen sich. Dann operieren sie in S32d gemeinsam.

Auch in S36, als Tommis Herz versagt, arbeiten sie eng zusammen an der Reanimation.

6.3 Die Detailanalyse

Die nun folgende Detailanalyse beginnt mit der ersten Sequenz, in der die Figur Maria Püber zu sehen ist⁵³. Unter Einbeziehung der Möglichkeit, dass die Darstellerin Stefanie Dvorak bekannt ist, könnte die Einblendung ihres Namens in der Eröffnungsszene erste Erwartungen wecken, auch könnten aus der Platzierung ihres Namens Schlüsse über ihre Positionierung im Film gezogen werden. Es werden vier Namen einzeln nacheinander eingeblendet, dann ein fünfter und Dvoraks gemeinsam, wobei Elke Winkens, die Anita spielt, über Dvorak steht. Dvorak ist nicht unbedingt unbekannt, sie hat in Serien, Filmen der "Tatort"-Reihe und TV-Shows mitgespielt, außerdem ist sie Schauspielerin am Wiener Burgtheater. Der breiten Masse des Publikums dürfte sie dennoch nicht genauer bekannt sein, also kein "Star-Image" (vgl. Eder 716, 719) haben. Deshalb wird davon ausgegangen, dass ihr Name und ihr Aussehen nicht bekannt sind beziehungsweise keine besonderen Assoziationen hervorrufen, somit nicht in die Figurenmodelle in Eders Sinn einfließen.

6.3.1 Analyse der Bildebene

Rekonstruktive visuelle Analyse der Sequenz S4a:

Die folgende Analyse bezieht sich auf visuelle Beschreibungen, die in der Partitur (siehe Anhang 2) verschriftlicht sind⁵⁴.

Eingeleitet wird die Sequenz in Einstellung 1 (E1) mit einem Zwischenschnitt, wie er in Spielfilmen häufig angewendet wird, um einen Orts- und/oder Zeitwechsel anzuzeigen. Gezeigt wird der Eingang zu einem Krankenhaus, auf den die Kamera in zentraler Perspektive langsam zufährt, also das Eintreten in dieses Setting. Das Gebäude ist ein moderner Bau mit Glasfront, im Gegensatz zum Beispiel zu kleineren (oft privaten) Spitälern, die oft in großen Gründerzeithäusern oder Pavillons angesiedelt sind.

In Einstellung 2 (E2) wird eine Frau Mitte dreißig als erste Figur in diesem Setting präsentiert, sie ist durch ihre Kleidung mit höchster Wahrscheinlichkeit als "Ärztin" erkennbar und kommt Kaugummi kauend durch einen Gang auf die Kamera zu, die zudem langsam nach hinten fährt. Nach der Fahrt auf das Gebäude hin, um Einzutreten,

53 Vergleiche Anhang 2. Nach Sichtung des Materials wurde die ursprüngliche Idee, die Geräusche und die Musik in separaten Spalten zu führen, verworfen. Die Musik hat kaum eine Bedeutung, und die Geräusche werden in die Transkripte des Dialogs bzw. der AD-Spur aufgenommen.

54 Lediglich die visuelle Beschreibung von E2 und E3 befinden sich in einem eigenen Anhang 4, weil sie aufgrund ihrer Länge nicht übersichtlich in das Tabellenformat passte. Die Standbilder, auf denen die Beschreibung beruht, sind in Anhang 3 zu finden.

bekommen wir nun eine Figur darin präsentiert, zu der durch diese Kamerabewegung, obwohl sie auf uns zukommt, gleich wieder eine gewisse Distanz eingenommen wird. Die Frau bewegt sich lässig und selbstsicher auf etwas zu, das wir aber nicht sehen. Sie trägt eine Kaffeetasse.

In E 3 werden drei weitere Figuren vorgestellt, wobei durch die Anordnung die Frau in der Mitte zentral erscheint. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass die Frau in der Mitte als Ärztin zu erkennen ist, während die sie flankierenden Frauen Pflegefachkräfte zu sein scheinen. Außerdem hält die Frau in der Mitte ein Objekt (einen Tablet-PC), das im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der drei Frauen steht. Die Figuren sitzen an einem Tisch, hinter ihnen ist eine Küchenzeile zu erkennen, allerdings ohne größere Küchengeräte wie Herd oder Geschirrspüler. Es scheint sich eher um ein Kaffee-Eck, eine kleine Personalküche o.ä. zu handeln. Die möglicherweise aus dem Setting Krankenhaus etwas ausbrechende Wirkung einer Küche wurde durch diese Funktionalität und die Kleidung der Figuren abgemildert, der Verbleib im Setting ist garantiert. Das wird bestätigt durch das Erscheinen einer Figur im weißen Kittel am rechten Bildrand, die nur ansatzweise (hintere Schulter/Arm) zu sehen ist. Nachdem die Frau aus E2 in dieser Einstellung auf etwas links unten im Bild geblickt hat, und nun E3 von schräg rechts oben aufgenommen wird, ist die wahrscheinlichste Deutung, dass es sich bei der Gestalt um die Frau aus E2 handelt, ihre Blickrichtung wird damit erklärt und die beiden Einstellungen in Beziehung gesetzt.

In E4 steht die Frau aus E2 an einem Kaffeeautomaten und hantiert daran herum. Die Kaffeetasse aus E2 wird plausibel.

Im Folgenden entwickelt sich ein Schuss-Gegenschuss-Ablauf zwischen E3 und E4, der einige Besonderheiten aufweist. So wird die Gruppe aus E3 immer leicht von oben in einer weiteren (der sogenannten "Amerikanischen", vgl. Faulstich 2008, 117) Einstellung gefilmt, die Frau beim Automaten von leicht unten in einer Nahaufnahme. Eine Einzelperson steht also einer Gruppe gegenüber, was auf eine gewisse Bedeutung der Einzelperson für den Film hinweist. Zugleich scheint durch die Platzierung der anderen Frau in der Mitte, ihre angedeutete Ranghomologie durch den weißen Kittel und auch den Umstand, dass sie wie die andere Ärztin eine Tasse hat, während die beiden vermutlichen Pflegerinnen Gläser vor sich haben, auch eine Verbindung zwischen den beiden Ärztinnen zu bestehen. Unterstrichen wird diese angedeutete Konstellation ferner über die Haare der Frauen: Während die Ärztinnen sehr starke Haarfarben bzw. Frisuren haben (die ein fast schwarzes,

sehr glattes Haar mit Pony und Zopf, die andere intensiv rotes, stark gelocktes, kürzeres Haar), haben die beiden Pflegefachkräfte eher unscheinbare Haarfarben und Frisuren.

Eine andere Einordnungsrichtung ergibt sich aus der Platzierung der Szene im Küchen-Eck: ein eher mit Reproduktion, Arbeitspause, Semi-Privatheit etc. verbundener Ort innerhalb des professionellen Settings Krankenhaus. Das Tablet ist zu diesem Zeitpunkt nicht genau deutbar, es könnte ein Hinweis auf ein privates Zusammensitzen der Frauen sein, aber auch für die Besprechung von arbeitsbezogenen Inhalten dienen.

In E4 wird schließlich noch eine emotionale Reaktion gezeigt: die Ärztin sieht wieder nach links unten (die Blickrichtungen sind nun etabliert) und verdreht die Augen. Offensichtlich findet sie etwas am Tun der drei anderen Frauen langweilig, ärgerlich, o.ä. Das könnte sich auf beide Deutungen von E3 (Tischgespräch beruflich oder privat) beziehen.

In E5 sind wiederum die drei Frauen zu sehen, sie lächeln mit Blick auf das Tablet. Darauf folgt eine Großaufnahme des Tablets (E6), auf dessen Bildschirm ein Säugling in weißem Gewand zu sehen ist. Nachdem es sich nicht um ein Krankenhaushemd handelt, ist die Szene nun viel näher einer Deutung als Pause, Privatgespräch zwischen Kolleginnen, etc., und der Säugling wird der rothaarigen Ärztin zugeordnet.

Über die nächsten vier Einstellungen werden die bisherigen Elemente wiederholt und etabliert. Die Frau am Automaten spricht offensichtlich, was die Aufmerksamkeit der drei anderen erregt, die allesamt zu lächeln aufhören, es scheint also eine Störung der Situation vorzuliegen, die sich zudem eher auf den Inhalt des Gesprächs beziehen wird, was durch das Augenverdrehen vor der Einmischung klar wird. Es kann aber nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um eine berufsbezogene Äußerung handelt, nach dem Schema: "Ihr sitzt wieder nur rum, statt zu arbeiten".

In E11 wird die Hypothese von der Zentralität der Ärztin in der Mitte verstärkt: In einer Großaufnahme blickt sie ernst in Richtung der anderen Ärztin, während die linke Pflegefachkraft wiederum sie ernst anblickt. Obwohl (unter anderem eben wegen der vermuteten Ranggleichheit) auch ein berufsbezogener Gesprächsinhalt vermutet werden kann, ist eine persönliche Bezugnahme weiterhin wahrscheinlicher.

Nach einem kurzen Gegenschuss wird diese Einstellung noch einmal gezeigt (E13), wobei nun die zweite Ärztin die Augen verdreht. Im Zusammenspiel mit E 14, einem säuerlichen, schnippischen, in irgendeiner Form provokanten Lächeln und Agieren der ersten Ärztin, wird

der Konflikt auf die beiden Frauen zugespitzt.

Zudem ist hier erstmals eines der Namensschilder gut zu lesen, was dann bis zum Ende der Sequenz noch mehrmals passiert. Die erste Ärztin heißt "Rita Bucher". Mit diesem Freigeben ihres Namens wird sie noch einmal als die vermutlich für die Handlung wichtigste der anwesenden Frauen markiert.

In E16 schlägt Rita Bucher gegen den Automaten, lächelt noch einmal säuerlich und geht wortlos (keine Lippenbewegungen). Noch einmal ein Blick auf die Gruppe (E17), wobei die Pflegefachkräfte Rita wütend hinterher blicken und sich dann der anderen Ärztin zuwenden, die sich ohne besondere Mimik wieder dem Tablet zuwendet. Die Szene wird beendet durch ein neues visuelles Stilmittel, einen Schwenk in Großaufnahme (E18) von der rechten Pflegefachkraft über die Ärztin zu der linken, die beiden Pflegefachkräfte reden nicht miteinander, Handlungszentrum ist nun wieder die Ärztin, wobei die anderen beiden sich ihr emotional zuwenden, sie trösten. Die Ärztin hält den Blick geknickt auf das Tablet gesenkt.

Zusammenfassung und Interpretation:

Die visuelle Seite der Sequenz gibt viele Basisinformationen zu Setting und Figuren preis: Geschlecht, Beruf und Rang, Alter, Aussehen. Durch die Figurenanordnung und die filmtechnischen Mittel können Rückschlüsse auf die Bedeutung der Figuren und ihre Stellung zueinander gezogen werden: Rita Bucher ist alleine, leicht von unten und fast immer in Nahaufnahme zu sehen. Sie wirkt dominant, schnippisch und angriffig. Die Rothaarige (Maria Püber) ist ebenfalls Ärztin, in der Dreiergruppe mit den Pflegerinnen zentral gesetzt und auch Handlungszentrum, und wird als einzige der drei in allen Großaufnahmen von den dreien gezeigt. Die Pflegefachkräfte schließlich treten eher in den Hintergrund und sind zu diesem Zeitpunkt nicht unbedingt als wichtig zu vermuten. Sie stehen eher für eine soziale Einbettung von Maria, die allerdings aus den visuellen Informationen nicht eindeutig wird. So könnte das Foto z.B. das Kind einer Kollegin der drei Frauen zeigen, auch wenn das eher unwahrscheinlich ist.

Sehr unklar bleibt der Inhalt der Interaktion zwischen Rita und der Dreiergruppe. Eine sehr plausible Deutung ist, dass Rita den Dreien die Leviten liest, vielleicht bzgl. ihres Pausenverhaltens. Ein schnippischer Kommentar darüber, dass die Frauen schon wieder in der Küche herum sitzen, würde hervorragend in die Interaktion passen. Aber auch die

Deutung, dass sich der Kommentar auf den Inhalt der Interaktion der Dreiergruppe bezieht, ist sehr plausibel, vor allem durch die Großaufnahme des Säuglings unmittelbar davor. Dann ist aber wiederum nicht gut vorstellbar, was Rita Bucher von sich geben könnte, dass zu diesen Reaktionen führt, vor allem bei Maria, die immer betroffener erscheint.

6.3.2 Analyse der Tonebene

Rekonstruktive Analyse

Die Analyse erfolgt auf Basis eines Transkripts von Dialog und Geräuschen, dieses findet sich im Anhang 5. Wie bereits oben erwähnt, kann hier der auditive Kanal aus Mangel an Ressourcen und Werkzeugen nicht in aller Tiefe untersucht werden. Auch methodisch wurden die Transkripte eher nach Gefühl und Erfahrung in der qualitativen Sozialforschung erstellt, sie bewegen sich etwa auf einer mittleren Tiefe. Trotzdem werde ich versuchen, die wesentlichen Informationen, die in dieser Sequenz enthalten sind, zu bündeln.

Die Sequenz ist eingerahmt von zwei Gesprächen zwischen zwei Männern und von diesen eingangs mit elf Sekunden, am Ende mit sechs Sekunden Stille getrennt. Daraus und aus der Art und Weise, wie die Sprechakte geführt werden, ist die Sequenz aber hinreichend deutlich als eigenständig und abgeschlossen erkennbar.

Zunächst sind zwei Stimmen identifizierbar. Es scheint um ein Objekt zu gehen, das einer der Frauen (F2) gehört. Es scheint sich um etwas in irgendeiner Weise für die andere (F1) emotional besetztes zu handeln, wobei das "Oach" sowohl bemitleidend sein könnte als auch neidvoll-gerührt. Es folgen ein nicht zuordenbares Klappern, das aber nicht wirklich Raum einnimmt, und ein entzückter Ausruf von F1, der sich scheinbar auf das Objekt bezieht. Die Antwort von F2 bringt einen Namen eines männlichen Subjekts ("der Maxi") ein, das zu diesem Zeitpunkt gerade einen Tag alt war. Es kann sich von der Art des Gesprächs her eigentlich nur entweder um ein Kind oder um ein Tier handeln, wobei nun eine potentielle Verwirrung entsteht: Zuerst wurde auf ein geschenktes Objekt Bezug genommen, nun scheint es, als wären die Aussagen auf ein lebendes Subjekt bezogen. Irgendwann zu diesem Zeitpunkt beginnt, gedämpft im Hintergrund, ein Telefon zu läuten, wobei niemand darauf reagiert. Zwei weitere positive Bezugnahmen auf "Maxi" machen klar, dass eine dritte Frau anwesend ist (F3), und in Bezug auf eine Zuordnung durch F3 ("Cremetörtchen" meldet sich eine vierte Stimme (F4) zu Wort, die in das Gespräch einsteigt

und gegen die Sympathiebekundungen von F1 und F3 argumentiert bzw. sie ins Lächerliche zieht. Sie hält einen längeren Monolog, wobei sie einmal nach einer kurzen Pause nach ihrem ersten Statement relativ zu Beginn mit "Was denn?" offensichtlich auf eine nonverbale Reaktion reagiert. Sie ist beleidigend und sarkastisch gegenüber "Eltern". Obwohl sie F2 nicht direkt anspricht, sind ihre Beleidigungen doch direkt auf sie beziehbar. Irgendwann entsteht eine kurze Pause, in der wieder ein Piepsen, gefolgt von einem Schlag und dem Ausruf „Scheiße“ von F4 zu hören sind. Das immer wieder auftretende und nicht zuordenbare Piepsen (es hätte dem Objekt, um das es zu Beginn geht, zugeordnet werden können) ist nun relativ eindeutig irgendeinem Tun von F4 zuordenbar. Dann folgen vier Sekunden Pause und Schritte, die aber nur schwer identifizierbar sind. Leicht gedämpft sagt dann eine der Verbleibenden drei "Miststück!", worauf F2 abwiegelnd reagiert und von F1 oder F3 ungläubig nachgehakt wird. Dann folgt eine Erklärung von F2 zu F4's Geschichte ("die hatte keine Eltern"), die unmissverständlich klar macht, dass F4 nicht mehr anwesend ist. F2 weiß also etwas Persönliches über F4, was die bisher nicht klare Frage, ob F4 die anderen kannte, etwas klärt (aber nicht vollständig).

Zusammenfassung und Interpretation

Das Gespräch findet zwischen vier Frauen statt, die sich von der Akustik her in einem Gebäude befinden. Wir erfahren keine Namen und auch sonst nicht viele Fakten über diese Personen. Es kann lediglich aus den Stimmen geschlossen werden, dass sie alle vermutlich weder sehr alt noch sehr jung sind.

Es gibt durch diese Unbestimmtheiten zahllose Möglichkeiten, wo und unter welchen genaueren Umständen sich diese Szene abspielt. Die wenigen akustischen Hinweise sagen kaum etwas aus, das Telefon kann sonst wo stehen. Das Piepsen und der Schlag in Kombination mit dem Ausruf von F4 lassen sich verknüpfen und scheinen auf den Umgang mit einem elektronischen Gerät hinzuweisen, einem Snack- oder Getränkeautomaten, einem Drucker/Kopierer/Scanner, aber möglicherweise auch eine Mikrowelle o.ä.

Die Aufmerksamkeit wird zugleich weg vom Setting und auf den Inhalt des Gespräches gelenkt, der sehr emotional ist. Zu Beginn wird eine positive Stimmung, ein herzlicher Austausch aufgebaut, der jedoch von der Einmischung durch F4 plötzlich und vollständig gestört wird. Ob F4 von Anfang an da war oder erst später hinzugekommen ist, lässt sich nicht sagen. Danach ist eigentlich F4 zentral, ihre Äußerungen charakterisieren vor allem

die Sprecherin selbst als zynisch, wortgewandt, kühl, angriffig. Die anderen drei Frauen werden, da sie als eine Art Einheit wirken, weniger klar wahrgenommen. Es scheint aber so, als ob F2, die sowohl das besagte Objekt, als auch das Kind hat, die ist, die am Ende F4 in gewisser Weise entschuldigt und den Rezipierenden vermittelt, dass hier eine persönliche Beziehung besteht. Diese muss nicht sehr eng sein, es kann sich um Freundschaft oder distanzierte Bekanntschaft handeln. Die Entschuldigung von F2 gibt uns schließlich nicht nur ein Angebot zum Verständnis der Aussagen bzw. des Charakters von F4, sondern auch von F2, die in Anbetracht einer scharfen Beleidigung trotzdem F4 nicht wirklich böse ist, obwohl eine gewisse Betroffenheit oder Enttäuschung in ihrer Stimme mitschwingt.

6.3.3 Gesamtschau 1: Bild und Ton im Verbund

In der Zusammenschau lassen sich an der analysierten Sequenz einige Besonderheiten der Vermittlung durch Bild und Ton aufzeigen. Fasst eins die Ergebnisse der Analysen zusammen, so ergibt sich ein Gesamteindruck, mittels dessen auf erste mentale Modelle zu den Figuren, wie sie bei der Rezeption vermutlich gebildet werden, geschlossen werden kann.

Die Figuren werden in einem spezifisch erkennbaren Setting (Krankenhaus) situiert, haben dort Funktionen und Ränge und weitere äußerliche Eigenschaften und Merkmale sowie eine Stimme, sind sowohl als arbeitende als auch als Privatpersonen fassbar, reagieren emotional aufeinander und tragen einen persönlichen Konflikt aus, der sich um Rita und Maria dreht, was erkennbar ist, obwohl Rita Maria nicht persönlich anspricht. Rita und Maria lassen erste Rückschlüsse auf Charaktereigenschaften zu, und eine noch nicht weiter spezifizierte, aber in eine Richtung gehende Figurenkonstellation zwischen den beiden ist absehbar. Das wird durch filmtechnische Mittel der Einstellungsgröße und Kameraperspektive unterstützt.

Auf der Ton-Ebene bleibt das Setting extrem vage bis unerkennbar. Daraus entwickelt sich folgender Gedanke: vermutlich werden in Filmen die Orte vor allem über die visuelle Ebene konstituiert und gefüllt. Räume werden, in Kombination mit den darin agierenden Figuren, als selbstverständlich vorausgesetzt und werden von den Figuren wohl auch in anderen Szenen meist nicht explizit als solche thematisiert. Es ist wahrscheinlich, dass oft indirekte Hinweise auf Räume existieren, wie Hintergrundgeräusche, der Bezug auf typische

Gegenstände in Räumen innerhalb von Dialogen oder mit diesen verknüpfte Handlungen der Figuren, die Akustik (Türen schließen/öffnen), etc. Es ist aber anzunehmen, dass diese oft nicht ausreichen, um mentale Modelle von Räumen dazu entstehen zu lassen. Das hat, wie in diesem Beispiel, wiederum Auswirkungen darauf, inwiefern die Figuren fassbar werden (z.B. in ihren sozialen Merkmalen) und wie viele Eigenschaften ihnen zugeordnet werden können.

Weiters werden in der Szene wenige äußerliche Figurenmerkmale über den Ton vermittelt. Das Geschlecht und vielleicht das Alter können erschlossen werden. Dafür können über die Stimmen, die Sprache (z.B. Dialekt, Soziolekt, Tonfall, etc) und die sprachliche Interaktion mentale Modelle über die Figuren und ihre Konstellation zueinander mit aufgebaut werden.

Die Figuren werden mit Fortschreiten der Szene und nach Ablegen einiger Verwirrungen (z.B. Objekt/Maxi) in ihren emotionalen Reaktionen fassbar und verständlich, es ist möglich, Sympathie oder Abneigung gegen sie zu entwickeln. Sofern die Stimmen ausreichend deutlich und oft vorkommen, sind sie auch individuierbar (was im Untersuchungsbeispiel bei den beiden Pflegerinnen vermutlich nicht sicher gegeben ist). Dem spielt etwas entgegen, dass der Inhalt des Gespräches im vorliegenden Fall vage bleibt, die emotionalen Reaktionen mithin nicht zuordenbar sind.

Auf der Bild-Ebene werden die Figuren in ein ziemlich eindeutiges und allgemein verständliches Setting platziert und in einer bestimmten Relation zueinander angeordnet. Über die Art der Kameraführung können Hinweise über Machtverhältnisse und Konstellationen aufgenommen werden. Auch über die intendierte Nähe/Distanz der Rezipierenden zu den Figuren bzw. deren Bedeutung für den Film kann etwas gesagt werden. Außerdem bietet sich eine Fülle äußerer Merkmale zur Interpretation und zum Schluss auf Eigenschaften der Person an. Es ist sehr schnell möglich, sich "ein Bild" zu machen.

Zugleich bleibt die untersuchte Sequenz seltsam ungreifbar ohne den Ton. Ohne sprachliche Referenten sind die Interaktionen, die Gesichtsausdrücke, etc. nur schwer zu deuten, und die emotionale Befindlichkeit der Figuren kann vielleicht registriert, doch nicht wirklich zustimmend oder ablehnend nachempfunden werden. Dasselbe gilt für die Inhalte der Interaktion. Im Bild sichtbare Objekte können über auf sie bezogene Handlungen Hinweise geben, um was es in der Interaktion geht, es ist aber sehr schwer, hier einige Sicherheit zu erlangen.

Der **Film als Ganzes** ergibt sich erst im Zusammenspiel seiner Elemente, auch über die Spannung, die zwischen ihnen hergestellt wird. Im untersuchten Beispiel wird die Szene visuell in einem professionellen Setting platziert, dem Krankenhaus. Auf der auditiven Ebene ist eigentlich fast ausschließlich ein privates Setting zu erwarten. Dieses Auseinanderfallen wird abgemildert, indem die Szene in einem Küchen-Eck situiert wird, als einem Ort der Reproduktion, der innerhalb des professionellen Settings Privates leichter zulässt.

Der Konflikt zwischen Rita und Maria bewegt sich auf einer rein persönlichen Ebene, die beiden werden grundlegend über ihre indirekt aufeinander bezogenen Aussagen charakterisiert. Dieser Konflikt lässt sich auf den ersten Blick zwar nicht mit dem filmtechnisch angebotenen Konflikt zwischen Berufs- und Privatleben übereinstimmen, dieser ist aber trotzdem die Klammer für ihn.

6.3.4 Die Audiodeskription

Analyse der Informationen aus der AD-Spur

Das Transkript, auf dem die folgende Analyse und Interpretation basieren, befindet sich in Anhang 6. Die Sequenz wird eingeleitet, indem nach einer AD innerhalb der vorigen Sequenz, die auf den Abschluss einer Handlung hindeutet („Sie legen auf“), eine kurze Sprechpause von einer Sekunde eingelegt wird. Dann wird ein relativ unbestimmter „Neubau aus Glas und Beton“ als neuer Ort vorgestellt und dann sehr schnell vier Figuren. Eine davon geht zu einem Kaffeeautomaten, dessen Ort nicht geklärt wird. Unbestimmt bleibt auch, wo genau „daneben“ sich die anderen drei Figuren befinden und in welcher Konstellation.

Es wird von einer der Frauen ein „Ding“ thematisiert, das eine zweite von ihrem Mann zum Hochzeitstag geschenkt bekommen hat. Welche zwei der vier genannten Figuren gesprochen haben, ist nicht klar. Auf das Ding könnte sich auch die Schwarzhäaarige beziehen. Die AD gibt bekannt, dass es sich dabei um einen Tablet-PC handelt.

Dann wird über etwas „Süßes“ gesprochen (die dritte Frau schaltet sich ein), und die Tablet-Besitzerin spricht von einem „Maxi, ein Tag alt“. Parallel piepst zweimal etwas. In der Schnelle ist das verwirrend: zuerst ein Ding, das Tablet, nun ein Subjekt, vermutlich ein Kind. Das Piepsen stammt vermutlich entweder von dem Tablet oder dem Kaffeeautomaten.

Die vierte meldet sich und bezieht sich ironisch auf den Ausdruck „Cremetörtchen“, den eine

der beiden Bewunderinnen verwendet. Sie meint, dass Maxi „eher wie eine vertrocknete Wurstpelle“ aussehe. Die AD benennt sie als „Die Schwarzhaarige.“ Damit ist klar, dass die Schwarzhaarige als zuletzt hinzu gekommene von außen in das Gespräch eingreift, und dass die erste Sprecherin nicht die Schwarzhaarige war.

Mit ihrem „Was denn?“ scheint die Schwarzhaarige auf eine Reaktion auf ihre Äußerung Bezug zu nehmen, und setzt zu einem Monolog über hässliche Babys und Eltern, die sie trotzdem hübsch finden, an, und meint, die Eltern hätten einen Hirnschaden. Sie klingt sarkastisch und provozierend.

Als nächstes wird durch die AD das Piepsen auf das Drücken des Kaffeeautomaten durch die Schwarzhaarige bezogen. Dadurch sind auch der anschließende Schlag und der Ausruf „Scheiße!“ darauf beziehbar. Wir erfahren, dass sie die mit verengten Augen die drei anderen ansieht und geht. Diese schauen ihr laut AD verächtlich nach. Eine beschimpft sie als „Miststück“, die mit dem Tablet und dem Kind wiegelt ab und erzählt den andern beiden von der Geschichte der Schwarzhaarigen, die keine Familie gehabt habe und deswegen so reagiere. Ein Raunen zeigt an, dass zumindest eine der anderen beiden nicht überzeugt ist.

Danach wird durch die AD die nächste Sequenz mit den schon bekannten Männern Tommi und Alex eingeleitet.

Interpretation der AD

Nach einer relativ unbestimmten Ortsangabe werden in dem Hörfilm vier weibliche Personen über ihre Berufszugehörigkeiten definiert, die stark auf das Setting „Krankenhaus“ oder „Klinik“ schließen lassen. Während die erste auftretende Person indirekt benannt wird („in weißem Ärztekittel“), wird die vierte gleich als „Ärztin“ bezeichnet. Die beiden weiblichen Pflegekräfte werden als „OP-Schwestern“ vorgestellt, es wird aber nicht näher erläutert, wie sie als solche erkannt werden. Es wird also scheinbar zu Beginn versucht, indirekt auf das Setting und die Berufe zu schließen („in weißem Ärztekittel“), beim Auftreten weiterer Personen, die dem Setting zuzuordnen sind, direkt auf die (umgangssprachlichen) Berufsbezeichnungen gewechselt.

Es wird durch die AD sehr unmittelbar auf das Tablet verwiesen, das sonst nicht verständlich wäre. Danach wechselt aber der Gesprächsinhalt von dem Objekt auf ein Subjekt, nämlich einen „Maxi“, der „da gerade einen Tag alt“ war und dann bis zum Ende der

Gesprächsaufhänger ist. Nicht zweifelsfrei, aber doch sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um ein Foto oder Video auf dem Tablet. Das ist zwar nirgends explizit gesagt, aber implizit extrem wahrscheinlich.

Was schnell klar wird ist, dass die Störung des harmonischen Gesprächs durch die neu hinzugekommene Schwarzhaarige erfolgt. Eine zusammen vorgestellte Dreiergruppe wird ihr gegenüber gestellt. Das ist auch über den akustischen Aufbau der Sequenz sehr deutlich: Während die drei anderen Frauen miteinander reden, hält die Schwarzhaarige eine Monolog, sie reagiert nur kurz auf eine vermutliche nonverbale Reaktion („Was denn?“. Erst als sie geht, sprechen die anderen drei Frauen wieder, und auch da nur miteinander. Lediglich der Ausruf „Miststück!“ könnte direkt an die Schwarzhaarige gerichtet sein, ob sie ihn hört oder nicht ist nicht zu eruieren, doch deutet die Formulierung „sie geht“ und der zusätzliche Satz „Die schauen ihr {Telefonläuten, Hintergrund} verächtlich nach“ eher darauf hin, dass es nicht direkt an sie gerichtet ist. Die Besitzerin des Tablets und fasst sichere Mutter von Maxi wiegelt ab. In ihrer Erklärung beziehungsweise ihrer Entschuldigung der Schwarzhaarigen wird klar, dass sie sie zumindest kennt, was bisher überhaupt nicht aus der Interaktion zu schließen war.

Nur indirekt wird geklärt, welche der drei Frauen nun die Mutter von Maxi ist. Die Frauen werden zu Beginn über ihre Berufe vorgestellt. Allerdings bekommt die zweite Ärztin über das rote Haar ein zweites Attribut, die beiden Pflegefachkräfte nicht. Das erzeugt eine gewisse Symmetrie zwischen den doppelt attribuierten (und über die Haarfarbe zugleich kontrastierten) Ärztinnen und den „Schwestern“, weswegen mangels weiterer Informationen wahrscheinlich ist, dass die rothaarige Ärztin die Mutter von Maxi ist. Allerdings bleibt dies in der nicht allzu langen Sequenz vage, und es fragt sich, ob es zu diesem Zeitpunkt schon möglich ist, hier Figurenmodelle aufzubauen.

Allerdings ist klar, dass es hier um eine unterschiedliche Sichtweise auf das Thema „Familie“ geht und dass dies innerhalb des Rahmens Krankenhaus, Klinik, oder ähnliches, und weiters sehr wahrscheinlich zwischen zwei Ärztinnen Thema ist, von denen die Rothaarige Familie hat und außerdem sozial eingebunden ist und Anerkennung bekommt, sich allerdings defensiv verhält, während die Schwarzhaarige (in der Szene) alleine steht, keine Familie hat (bzw. „nie eine hatte“) und offensiv bis beleidigend ist.

6.3.5 Gesamtschau 2: Die Sequenz S4a im Film und im Hörfilm

Mit den vorangegangenen Detailanalysen besteht nun eine gute Grundlage, die Hörfilm-Lösung mit dem Film zu vergleichen. Insbesondere können nun gezielte Aussagen darüber gemacht werden, was aus dem visuellen Angebot des Films in den Hörfilm übernommen wurde.

Im Gesamtfilm führen die Vorstellungen der Figuren, deren Platzierung in einem Setting, und der Gesprächsinhalt, zu einer Gesamterscheinung, die einerseits Dinge einführt und zusammenbringt: ein Setting, dazu passende (über die Kleidung) Figuren, die wiederum in einer Pausensituation, in der Privates besprochen wird, zusammenkommen. Auf der anderen Seite wird auf die beiden Ärztinnen fokussiert, die über den Anlassfall des Fotos von Maxi einen Konflikt austragen, beziehungsweise den Rita Bucher nutzt, um Maria Püber anzugreifen und zu verhöhnen, und mit ihr ein bestimmtes Bild von Familie, dass auch von den beiden Pflegefachkräften geteilt wird. Rita Bucher ist eindeutig ein Eindringling in der Szene und wird sowohl über den Dialogverlauf als auch über die Anordnung im Bild abgegrenzt und überlegen dargestellt.

Im Hörfilm ist das alles soweit vorhanden, aber sehr viel unbestimmter. Ohne die klare Benennung des Krankenhauses, des Küchenecks und der visuelle Anordnung der Szene (die Dreiergruppe sitzt, wird von oben gefilmt, etc.) kommen diese Aspekte weniger klar heraus, was für die Bildung mentaler Modelle zu den Figuren ein Erschwernis ist. Auch dass ein Foto den Mittelpunkt der Interaktion bildet, ist nur sehr indirekt verständlich. Ebenfalls fehlend ist der für im Film zumindest im Laufe der Szene und unter guten Bild-Bedingungen erkennbare Name von Rita Bucher.

Zugleich hat der Hörfilm gegenüber der reinen Audiospur den Vorteil, dass diese Verhältnisse zumindest erahnbar werden. Dort fehlen nämlich alle Hinweise auf das Setting und auch auf die Konstellation. Bereits zu Beginn ist eine Verwirrung durch den Dialog wahrscheinlich, die noch länger anhält.

6.4 Weitere Figurenanalyse

Auf Basis der bisherigen Ergebnisse, also des Sequenzprotokolls, das die Handlung, die Figuren und zentralen Orte des Films erfasst, der Beschreibung der Settings und Figurenkonstellationen, der Beschreibung der Sequenzen, in denen Maria vorkommt, sowie

der Detailanalyse der Sequenz, in der Maria (und Rita) eingeführt werden, soll nun die Figur der Maria weiter analysiert werden. Dazu sollen einige der vielen Kategorien, die Jens Eder (2008) anbietet, herangezogen werden.

Hier werde ich nun die „Uhr der Figur“ etwas drehen und statt, wie bei der Untersuchung der Einführungssequenz von Maria und Rita, zunächst die Figur als fiktive Wesen, dann noch einmal kurz als Artefakt, und schließlich als Symbole und Symptome behandeln.

6.4.1 Maria Püber als fiktives Wesen

Hierunter fallen alle Merkmale der Körperlichkeit, Sozialität, Psyche und des Verhaltens (vgl. Eder 2008, 711ff).

Maria Püber ist Chirurgin und Leiterin der entsprechenden Abteilung in einem Krankenhaus, das heißt sie ist materiell abgesichert und beruflich erfolgreich. Zusätzlich ist sie verheiratet und hat zwei kleine Kinder, ist also nach klassischen Vorstellungen auch privat „erfolgreich“. Sie ist nach gängigen Idealen attraktiv, wobei ihr Aussehen nicht thematisiert wird. Bis auf eine Szene (S20b) trägt sie immer ihre Berufsuniform – blaues Gewand und Kittel. In Sequenz S20b hockt sie bei ihren Kindern neben der Badewanne und ist nie ganz im Bild. Sie ist dort unauffällig bürgerlich gekleidet.

Es scheint ihr einen Großteil des Films nicht gut zu gehen. Sie hat Probleme mit ihrem Mann, ist gestresst von ihren Kindern, hadert mit ihrem Irrtum bezüglich ihres Streits mit Rita über die Ursache von Tommis inneren Blutungen und hat starke Selbstzweifel.

Sie mäandert zwischen Beruf und Privatleben und kommt damit im Laufe des Films immer weniger zurecht. Ihre Kollegin und Freundin Rita ist ihr dabei keine Hilfe, sie beleidigt und provoziert Maria eigentlich ständig. Am Ende, als Maria kurz vor dem Zusammenbruch steht, baut Rita sie wieder auf. Marias Probleme werden aber nicht gelöst, es verändert sich nichts Grundlegendes.

6.4.2 Maria als Artefakt:

Die Leitfrage lautet hier: „Wie sind Figuren durch filmtechnische Mittel und Verfahren gestaltet?“ (Eder 2008, 716). Hier geht es um die Darstellungsweise durch filmische Mittel und Informationsvergabe, und, darauf aufbauend, um das Ergebnis der Darstellungsweise,

das Eder mit den Begriffen Artefakt-Eigenschaften und Konzeption erfasst (vgl. ebd.).

Die Analyse der Sequenz S4a hat ergeben, dass Maria von Beginn an auf Rita bezogen bzw. ihr kontrastiert wird. Maria wird fast ausschließlich in ihrer Uniform als Ärztin dargestellt, deren Privatleben aber immer wieder in das Berufsleben eindringt. Dabei sind technische Geräte wie Tablet-PC und Telefon es, die dieses gegenseitige Durchdringen im Film möglich machen. Maria ist in der ersten Szene sozial eingebunden dargestellt, zugleich aber passiv gegenüber Ritas Angriff und wird zudem von oben herab gefilmt, während Rita von unten betrachtet wird.

Das Star-Image von Stefanie Dvorak ist, sofern sie überhaupt bekannt ist, nicht sehr ausgeprägt, wie bereits oben beschrieben.

Auffällig sind Großaufnahmen von Maria, die sie unsicher, beleidigt oder traurig zeigen, das wird unterstrichen durch den sehr blassen Teint. Sie erscheint dadurch schwächer als in ihren Handlungen bzw. ihrer Position (Leiterin der Chirurgie, etc., s.o.) und vor allem schwächer als Rita.

Sie ist in dem 90-minütigen Film etwa zehn Minuten lang zu sehen, immer gemeinsam mit oder in Kontakt mit Rita. Im Gegensatz zu Anita jedoch, die ihr als Chefin der Polizeiabteilung, in der Alex, Julia und Karl arbeiten und die ebenfalls Probleme mit ihrem Mann zu haben scheint, homolog ist, wird sie relativ komplex dargestellt, es werden viel mehr Informationen über sie bereit gestellt und sie spricht selber über sich. Sie scheint als Charakter ausbaufähig und hat das Potential zu einer Weiterentwicklung.

6.4.3 Maria als Symbol:

Eder identifiziert als vorrangiges Ziel von Filminterpretationen die Analyse indirekter Bedeutungen, als deren Vermittler_innen Figuren insbesondere dienen (vgl. Eder 2008, 722).

Maria hat für den Film insofern besonderen symbolischen Charakter, als bei genauerem Hinsehen der Film selbst v.a. um den Konflikt zwischen Berufs- und Privatleben herum aufgebaut wird. Das zeigt sich ganz deutlich am Protagonisten Alex, der in seiner Arbeit als verdeckter Ermittler so aufgeht, dass er fast seine Frau und seinen Bruder verliert, dann aber am Ende geläutert ist.

Für Maria wird eine ähnliche positive Auflösung nicht sichtbar. Zwar versöhnt sie sich mit Rita und baut wieder Selbstvertrauen auf, aber es bleibt offen, wie sie in Zukunft damit umgehen soll.

Des Weiteren kann sie als Symbol für „das Menschliche“ innerhalb von Institutionen wie dem Krankenhaus stehen. Sie ist empathisch und sozial kompetent, während Rita und Dr. West empathielos und sozial inkompetent wirken. Diese Letzteren entsprechen eher den verbreiteten Bildern von Ärztinnen und Ärzten in Krankenhäusern, deren extreme Belastung und Leistungsorientierung oft im Zentrum des Diskurses über Ärzte und Ärztinnen steht.

6.4.4 Maria als Symptom:

In der Untersuchung von Figuren als Symptomen geht es um ihre Ursachen im Produktionsprozess, die ihre Eigenschaften bedingen. Im Zentrum stehen hier die „...Reflexionen von Zuschauern über Figuren als soziokulturelle Faktoren und als kausale Bindeglieder zwischen Produktion und Rezeption“ (Eder 2008, 723).

In dem Film wird symptomatisch verarbeitet, dass die Vereinbarkeit von Beruf und Privatleben schwierig ist, wobei sie für Frauen noch einmal schwerer ist.

Obwohl der Film eigentlich ein Thriller ist, der die beiden Settings Polizei und Krankenhaus ins Zentrum zu setzen scheint, entgleitet den Filmemacher_innen das Genre ein wenig, was sich in Figuren wie Maria zeigt. Diese hat mit der Rahmenhandlung des Films eher wenig zu tun, sie ist sogar als Nebenfigur recht leicht daraus wegzudenken. Trotzdem ist sie eine der interessanteren und realistischeren Figuren mit eigenen Themen.

Reflexion zum empirisch-methodologischen Teil

In den letzten beiden Kapiteln habe ich mehrere Methoden zur Analyse von audiovisuellem Material vorgestellt und gemeinsam angewendet, um die für mich interessante Fragen, wie innerhalb von Spielfilmen die Bild- und die Tonebene Sinn entwickeln, für sich und im Verbund, ansatzweise zu untersuchen und dies als Grundlage für eine Untersuchung von Hörfilmen anzubieten. Das geschah nicht umfassend, weder inhaltlich noch methodologisch. Aber ich meine, es hat sich als fruchtbar erwiesen, die Methoden der Film- und Fernsehanalyse, die auf bereits gut etablierte und bewährte Kategorien zurückgreifen,

um einen offeneren Ansatz zu erweitern, zumindest für den Anfang oder bestimmte Punkte der Analyse. Dadurch können Dinge berücksichtigt werden, die unter Umständen bei einem rigiden kategorialen Vorgehen durch das Netz fallen würden, vielleicht aber hoch relevant sind⁵⁵. Auch die methodische Kontrolle der Detailanalyse scheint sich dadurch zu erhöhen. So konnte die Vermutung der groben Handlungs- und Figuren(konstellations)analyse, dass das Thema „Vereinbarkeit von Beruf und Privatleben“ bestimmend für den Film und die Figur Maria Püber sind, bereits in der ersten Sequenz ihres Auftretens angelegt identifiziert werden, obwohl dies dort noch gar nicht explizit thematisiert wurde.

Dies könnte auch ohne die methodische Kontrolle klar werden, bleibt aber viel mehr in der subjektiven Sichtweise oder dem „Gespür“ der Analysierenden verankert. Durch eine umfassende und geregelte Beschreibung von Bildinhalten wird es möglich, die einzelnen Elemente für sich und in Beziehung zu den anderen Elementen zu betrachten. Das kommt einer Untersuchung der Wirkungsweise des spezifisch bildlichen Sinns näher, als ein Gleichsetzen der Bilder mit Handlung und einer Orientierung rein am Ablauf der Bilder. Zugleich wäre es lohnenswert, über noch bildnähere Methoden wie die Segmentanalyse von Roswitha Breckner (2010), die den Blickverlauf in der Betrachtung von Bildern sowie in diesen enthaltene Perspektiveneffekte und Feldlinien in die Analyse und Interpretation aufnimmt, noch tiefer zu gehen.

Weil kaum jemals ein kompletter Film in Detailanalysen durchgearbeitet werden kann, würden als nächste Schritte im Sinne einer hermeneutischen Interpretation weitere Szenen ausgewählt werden – zunächst eine maximal kontrastierende (vgl. Raab 2008, 164). Im Falle der Figurenanalyse von Maria Püber könnte das etwa jene einzige Sequenz S20b sein, in der Maria außerhalb des Settings Krankenhaus vorkommt und in der sie zu Hause ihre Kinder badet. Oder, so der Konflikt zwischen Rita und Maria im Mittelpunkt stehen soll, jene Sequenz S32b, in der die beiden sich aussprechen. Wenn dann noch eine weitere Sequenz herangezogen wird und sich nichts Neues mehr ergibt, kann die Feinanalyse abgeschlossen werden und eine Strukturhypothese an das Gesamtmaterial herangetragen werden. Dieser Prozess muss zirkulär verstanden werden, ein fortlaufendes Springen zwischen Fein- und Grobanalyse.

55 Der Einsatz von Analysekatégorien ist gerade in Bezug auf ein doch recht genau bestimmbares Medium wie den Spielfilm verständlich und sinnvoll. Sie sind lediglich nicht für alle Fragen gleich gut geeignet, so wie das bei jeder wissenschaftlichen Methode ist.

Obwohl in der im Detail analysierten Sequenz die Bildsprache nicht besonders komplex war, glaube ich, dass die Stärke einer gründlichen Untersuchung der Bildebene für eine AD-Forschung in Ansätzen klar wird. Dies würde sich vermutlich in komplexeren und symbolisch stärker verdichteten Bildern noch mehr zeigen.

Über die Mühen, die sich aus der methodologischen Beschäftigung ergeben haben, ist die inhaltliche Auseinandersetzung mit der Figur Maria Püber nicht so umfassend erfolgt, wie ursprünglich geplant. Hier wäre noch viel zu sagen, und weitere Kategorien und Leitfragen von Jens Eder hätten an das Material heran getragen werden können. Allerdings ist die Fülle an Kategorien, die Eder für eine vollständige Analyse empfiehlt, extrem groß und zugleich wenig in der konkreten Anwendung dargelegt. Dementsprechend war diese Methode eher eine Art „Aufhänger“, der es ermöglicht hat, den inhaltlichen Gegenstand für die methodische Übung einzugrenzen (die Figur der Maria Püber).

Eigentlich hätte auch, als sich das Thema „Vereinbarkeit von Beruf und Familie“ als wichtig erwiesen hat, eine Auseinandersetzung mit der soziologischen Literatur zu dem Thema erfolgen sollen (insbesondere da die Arbeit im Fach Soziologie geschrieben wurde), zusätzlich hätte nach Literatur zur bisherigen Verarbeitung dieses Themas in Filmen gesucht werden können. Das konnte aber durch den bereits recht großen Aufwand und die entsprechende Länge der Arbeit nicht einmal ansatzweise umgesetzt werden.

Auch die Analyse des Dialogs blieb eher oberflächlich, hier wäre die Interpretation mittels hermeneutischer Methoden und solchen von Diskursanalyse, Sprachwissenschaft, etc. notwendig, um die verschiedenen Modalitäten des Films alle angemessen zu untersuchen.

7 Schlussbetrachtung

Das Ziel dieser Masterarbeit war, das relativ junge und kleine Forschungsfeld der AD-Forschung theoretisch und methodologisch zu erweitern, und zwar vor allem in Bezug auf zwei Thesen: dass, erstens, in der bisherigen Forschung der Status der Bilder als Ausgangspunkt beziehungsweise das Zusammenspiel der Bilder mit den anderen Modalitäten des Films unterschätzt wird, und dass zweitens sozialwissenschaftliche Zugänge zu dem Thema fehlen beziehungsweise wie sie die AD-Forschung ergänzen könnten.

Dabei wollte ich gleichzeitig nicht eine weitere wissenschaftliche Disziplin unverbunden neben die anderen, nur lose unter dem Label AVT-Studies subsumierten Ansätze stellen, sondern versuchen, diese Position in enger Auseinandersetzung mit dem bereits bestehenden Wissen entwickeln, und zwar durchaus auch in kritischer Absicht.

Ich denke, diese Ansprüche in der vorliegenden Masterarbeit umgesetzt zu haben. Es konnte gezeigt werden, dass die eingangs formulierten Ergänzungen zur AD-Forschung durchaus ihren Platz in dieser haben, und es wurden sowohl theoretisch als auch methodologisch einige vielversprechende Vorschläge entwickelt und diskutiert.

Gleichzeitig ist es mir nicht gelungen, einen zumindest vorläufig geschlossenen Forschungsrahmen zu entwickeln. Ich bin in Anbetracht der vielen wissenschaftlichen Felder, in denen ich mich teilweise zum ersten Mal bewegt habe, und des für eine Masterarbeit zur Verfügung stehenden Zeit- und Energievolumens nicht so weit gekommen, wie ich gewollt hätte.

Theoretisch scheint die neuere Phänomenologie, die die körperliche Gesamtwahrnehmung zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen nimmt und die Rezeptionssituation von audiovisuellen Medien als zugleich alltägliche und doch spezielle beschreiben kann, ein vielversprechender Ansatz zu sein. Sie lässt sich sowohl mit der hier vorgestellten Präsenzforschung (vgl. Fryer 2013), also einer Rezeptionsforschung, die das tatsächliche Filmerleben in den Mittelpunkt stellt, als auch mit der hier vorgeschlagenen interpretativ-sozialwissenschaftlichen Herangehensweise zusammenbringen. Auch auf filmtheoretischer Ebene ist die Phänomenologie nach Vivian Sobchack ein interessanter Ausgangspunkt, der einige Engführungen von Kognitivismus und Narratologie überwinden kann. Dies konnte

allerdings nicht wirklich theoretisch durchdacht und begründet werden, sondern steht am Ende etwas verloren nebeneinander.

Hier möchte ich noch einmal ein wenig ausholen, um die grundlagentheoretische Stärke dieses Ansatzes vielleicht doch noch klarer zu machen.

Vivian Sobchacks Theorie ist eigentlich nicht eine filmbezogenen, sondern eine der elektronischen und digitalen Medien insgesamt, insbesondere aber derer, die das Subjekt einem Bildschirm gegenüber setzen. Ihre Besonderheit ist, dass sie durch ihre Bildlichkeit Repräsentationen produzieren. Im Unterschied zu anderen Technologien haben „repräsentationale“ Technologien eine doppelte Wirkung auf unsere Wahrnehmung: einmal, wie alle Technologien, auf unsere sensorische Mikrowahrnehmung, das unmittelbare körperliche Raum-Zeit-Empfinden. Und zum zweiten auf der Ebene der Makrowahrnehmung "through their explicit representational function by which they engage our senses textually at the hermeneutical level" (Sobchack 2000, 68). Dabei bleibt aber die Mikroperzeption vorgelagert, basal.

Zwei Zitate von Sobchack verdeutlichen noch die grundlegende Ausrichtung dieser Theorie, die doch immer an ihrem Gegenstand bleibt:

"[C]inematic and electronic media have not only historically *symbolized* but also historically *constituted* a radical alteration of the forms of our culture's previous temporal and spatial consciousness and of our bodily sense of existential 'presence' to the world, to ourselves, and to others" (Sobchack 2000, 67).

"[T]echnology is never merely 'used', never merely instrumental. It is always also 'incorporated' and 'lived' by the human beings who engage it within a structure of meanings and metaphors in which subject-object relations are cooperative, co-constitutive, dynamic and reversible." (Sobchack 2000, 68).

Diese Annahmen zu einer medienspezifischen Phänomenologie der Wahrnehmung kann mit anderen in dieser Masterarbeit vorgestellten phänomenologischen Schulen zusammen gedacht werden. So stellt Breckner für die Symbol- und die Bildtheorie, die ja nicht nur elektronische/digitale Bildträger bearbeitet, fest: "In den symbol- ebenso wie in den spezifischeren bildtheoretischen Ansätzen erweisen sich zwei Dimensionen im Verhältnis von Bild und Wirklichkeit als relevant (...). Die Rede ist vom Verhältnis zwischen Körper, Bild und Wirklichkeit zum einen sowie zwischen Bild, Medium und Wirklichkeit zum anderen"

(Breckner 2010, 14).

Damit kann auch schon spezifisch sozialwissenschaftlich an das Thema AD herangegangen werden. Auch die Theorie des Begründers der soziologischen Phänomenologie, Alfred Schütz, kann in diesem Rahmen fruchtbar werden, wenn sie von der Okularzentrierung Husserls und Schütz' bereinigt wird⁵⁶. So könnte mit Schütz' Einteilung der Welt, in der sich die gesellschaftlichen Subjekte finden, in „die *Welt in Reichweite*, die *intersubjektive Welt des Alltags*, die *mannigfaltigen Wirklichkeiten* oder *geschlossenen Sinnbereiche* (...) sowie (...) eine *allgemeine Symbolwelt*“ (Breckner 2010, 54) auch auf das soziale (Medien-)Handeln von AD-Rezipierenden geschlossen werden. Diesen Welten werden nämlich verschiedene Formen der Bedeutungsbildung zugeordnet, die jedoch die anderen immer als offene Horizonte mittragen. Breckner diskutiert das auch als weitgehend kompatibel mit der Theorie von Susanne Langer, die in dieser Arbeit ausführlicher vorgestellt wurde. Es könnte dann als Hypothese formuliert werden, dass bestimmte Medien zwischen diesen Welten vermitteln, indem sie die Horizonte durchbrechen, andere Sinnbereiche über bestimmte Bedeutungsstrukturen in die Welt in Reichweite holen.

So könnte die Rezeptionssituation vor dem Fernsehen oder im Kino untersucht werden, und zwar symmetrisch für blinde, sehbehinderte und sehende Menschen, die alle über eine ihnen eigene Gesamtwahrnehmung verfügen und doch über ihre spezifischen Wahrnehmungssettings spezifisch betrachtet werden können.

Hier wäre dann die rein körperliche Ausrichtung in der Rezeptionssituation interessant, aber auch alle Fragen des auditiven und taktilen Erlebens kämen in den Blick und könnten adressiert werden. Insbesondere Fragen der taktilen Wahrnehmung bzw. der taktilen Eigenschaften von Sprache, die für eine AD-Forschung hochinteressant sind, wurden hier kaum angesprochen und werden auch in der AD-Forschung kaum behandelt, im Gegensatz zum Ton und dem Hören, die immer größere Aufmerksamkeit erfahren.

Ähnlich wie mit dem theoretischen, so verhält es sich mit dem empirischen Teil der Arbeit, der am Ende eher ein methodologischer Vorschlag ist. Ich denke, dass mit dem hier eingeführten Methodenspektrum sehr viel erreicht werden kann. Obwohl die Partitur bestimmt noch verbessert werden kann, ist es ein Schritt in die Richtung, die Untersuchung der AD in eine ohnehin bereits komplexe Filmanalyse zu integrieren – unter

⁵⁶ Dass dies möglich, wenn auch epistemologisch schwierig ist, zeigen die interpretativ-sozialwissenschaftlichen Arbeiten, die im Kapitel 3.3 vorgestellt wurden.

Berücksichtigung der besonderen Bedeutung einer umfassenden Bildbeschreibung – die zumindest für einige Fragestellungen in der AD-Forschung dringend notwendig ist, um überhaupt zu Aussagen über die AD zu kommen.

Eine tatsächliche Grundlagenmonografie, die das Thema Audiodeskription einführend und zugleich vertiefend behandelt, ist noch ausständig. Eine solche wäre äußerst wünschenswert, weil dadurch ein Bezugspunkt entstünde. Eine gewisse Harmonisierung der Ansätze, eine vorläufige Entscheidung über ein Programm, würde eine Weiterentwicklung durch Kritik ermöglichen. Momentan wirkt es eher so, als würden die einzelnen Stränge der Forschung immer nur lose miteinander verbunden, der Bezug auf andere Arbeiten erfolgt meist nur über sehr enge Fragestellungen, Grundagentheorie und (mit Ausnahme der Rezeptionsforschung) anspruchsvolle Methodologie wird nur anlassbezogen für die Forschung erschlossen.

Vom heutigen Standpunkt aus wäre es wohl sinnvoller gewesen, mich nicht auf Hörfilme zu stürzen, sondern die Audiodeskription von unbewegten Bildern zu untersuchen, eventuell eine Arbeit ähnlich der im Kapitel 5.3 vorgestellten Arbeit von Kathrin Papp (2013) zu Audioguides in Kunstaussstellungen machen. Das wäre nicht unbedingt weniger anspruchsvoll gewesen, aber übersichtlicher und tiefergehend durchzuführen; die angesprochenen Bildbeschreibungsmethoden hätten angewandt werden können um deren Ergebnisse mit alltäglichen und professionellen Audiodeskriptionen zu vergleichen. Das hätte auch den Vorteil gehabt, dass damit ein in der Literatur bisher kaum beachtetes Anwendungsfeld der Audiodeskription in den Mittelpunkt gerückt wäre und hätte der These dieser Masterarbeit insgesamt gut entsprochen. Es ist aber nun gekommen, wie es ist, und so ist diese Arbeit als ein vorläufiger Zwischenstand eines Erkenntnisprojektes zu verstehen, das in viele Richtungen noch weiter entwickelt werden muss.

Quellenverzeichnis

- Amann, Anton. 1996. *Soziologie: ein Leitfaden zu Theorien, Geschichte und Denkweisen*. 4., verb. Aufl. Wien: Böhlau.
- Back, Otto, Herbert Fussy, und Österreich, Hrsg. 2012. *Österreichisches Wörterbuch: auf der Grundlage des amtlichen Regelwerks*. 42., neu bearbeitete Auflage. Wien: öbv.
- Benecke, Bernd. 2014. *Audiodeskription als partielle Translation: Modell und Methode*. Berlin; Münster: LIT.
- Benecke, Bernd. 2014b. Der Ton macht die Audiodeskription. In *Sprache barrierefrei gestalten : Perspektiven aus der angewandten Linguistik, TransÜD*, Hrsg. Susanne Jekat, Heike Elisabeth Jüngst, Klaus Schubert, und Claudia Villiger, 109–125. Berlin: Frank & Timme.
- Bexte, Peter. 2013. *Wo immer vom Sehen die Rede ist ... da ist ein Blinder nicht fern: an den Rändern der Wahrnehmung*. München: Wilhelm Fink.
- Bohnsack, Ralf. 2009. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: die dokumentarische Methode*. Opladen: Budrich.
- Braun, Sabine. 2007. Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. In *Linguistica Antverpiensia New Series - Themes in Translation Studies 6*, Hrsg. Aline Remael und Josélia Neves. 357–370. Antwerp University
- Braun, Sabine. 2008. Audiodescription Research: State of the Art and Beyond. *Translation Studies in the New Millennium* 6: 14–30.
- Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes: zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: Transcript.
- Charters, Elisabeth. 2003. The Use of Think-aloud Methods in Qualitative Research. An Introduction to Think-aloud Methods. *Brock Education Journal* 12(2): 68–82.
- Chmiel, Agnieszka, und Iwona Mazur. 2012. AD reception research: Some methodological considerations. In *Emerging topics in translation: audio description*, Hrsg. Elisa Perego, 57–80. Trieste: EUT.
- De Costa, Karin, und Volkmar Mühleis. 2010. Intersensorial translation: visual art made up by words. In *New insights into audiovisual translation and media accessibility: Media for All 2, Approaches to translation studies*, Hrsg. Jorge Díaz-Cintas, Anna Matamala, und Josélia Neves. Amsterdam ; New York, NY: Rodopi.
- Díaz-Cintas, Jorge, Anna Matamala, und Josélia Neves, Hrsg. 2010. *New insights into audiovisual translation and media accessibility: Media for All 2*. Amsterdam ; New York, NY: Rodopi.
- Diekmannshenke, Hans-Joachim, Michael Klemm, und Hartmut Stöckl, Hrsg. 2011. *Bildlinguistik: Theorien, Methoden, Fallbeispiele*. Berlin: E. Schmidt Verlag.
- Doelker, Christian. 2002. *Ein Bild ist mehr als ein Bild: Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. 3., Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Dosch, Elmar, und Bernd Benecke. 2004. *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. Hrsg. Bayrischer Rundfunk. München.
- Dym, Jeffrey. 2008. A Brief History of Benshi (Silent Film Narrators)Japan Society. *About Japan: A Teacher's Resource*.
http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/a_brief_history_of_benshi (Zugegriffen Oktober 28, 2015).
- Eder, Jens. 2008. *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. 2. Aufl. Marburg: Schüren

Verlag GmbH.

- Elsaesser, Thomas, und Malte Hagener. 2013. *Filmtheorie zur Einführung*. 4., vollst. überarb. Aufl. Hamburg: Junius Hamburg.
- Faulstich, Werner. 2008. *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Aufl. 2008. Stuttgart: UTB, Stuttgart.
- Fix, Ulla. 2011. Bilder wahrnehmen, ohne sie zu sehen? Bildlichkeit in der Audiodeskription von Hörfilmen. In *Bildlinguistik: Theorien, Methoden, Fallbeispiele, Philologische Studien und Quellen*, Hrsg. Hans-Joachim Diekmannshenke, Michael Klemm, und Hartmut Stöckl, 305–329. Berlin: E. Schmidt Verlag.
- Flicker, Eva, und Irene Zehenthofer. 2011. Repräsentationen von Armut und sozialer Ausgrenzung im Österreichischen Film. In *Armut in Österreich: Bestandsaufnahme, Trends, Risikogruppen*, Hrsg. Roland Verwiebe, 328–347. Wien: Braumüller.
- Fresno, Nazaret. 2014. Is a picture worth a thousand words? The role of memory in audio description. *Across Languages and Cultures* 15: 111–129.
- Fryer, Louise. 2010. Audio description as audio drama – a practitioner’s point of view. *Perspectives* 18: 205–213.
- Fryer, Louise. 2013. „Putting It Into Words: The Impact of Visual Impairment on Perception, Experience and Presence“. London: University of London <http://research.gold.ac.uk/10152/> (Zugegriffen November, 6, 2015).
- Fryer, Louise, und Jonathan Freeman. 2013a. Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame. *Perspectives* 21: 412–426.
- Fryer, Louise, und Jonathan Freeman. 2013b. Visual Impairment and Presence: Measuring the Effect of Audio Description. In *Proceedings of the 2013 Inputs-Outputs Conference: An Interdisciplinary Conference on Engagement in HCI and Performance, Inputs-Outputs ’13*, 4:1–4:5. New York, NY, USA: ACM <http://doi.acm.org/10.1145/2557595.2557599> (Zugegriffen Juli 17, 2015).
- Hammer, Gili. 2012. Blind Women’s Appearance Management Negotiating Normalcy between Discipline and Pleasure. *Gender & Society* 26: 406–432.
- Hickethier, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, J B.
- Hofmann, Gert. 1990. *Der Kinoerzähler: Roman*. München: C. Hanser.
- Jekat, Susanne, Hrsg. 2014. *Sprache barrierefrei gestalten: Perspektiven aus der angewandten Linguistik*. Berlin: Frank & Timme.
- Kastl, Jörg Michael. 2010. *Einführung in die Soziologie der Behinderung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Kleege, Georgina, und Scott Wallin. 2015. Audio Description as a Pedagogical Tool. *Disability Studies Quarterly* 35. <http://dsq-sds.org/article/view/4622> (Zugegriffen Juli 23, 2015).
- Koebner, Thomas, Thomas Meder, und Fabienne Liptay, Hrsg. 2006. *Bildtheorie und Film*. München: edition text + kritik.
- Kruger, Jan-Louis, und Pilar Orero. 2010. Audio description, audio narration – a new era in AVT. *Perspectives* 18: 141–142.
- Langer, Susanne K. 1953. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner’s Sons.
- Langer, Susanne K. 1984. *Philosophie auf neuem Wege - Das Symbol im Denken, im Ritual und in der Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft.

- Leitner, Barbara, und Erika Baldaszi. 2008. *Menschen mit Beeinträchtigungen. Ergebnisse der Mikrozensus-Zusatzfragen 4. Quartal 2007*.
http://www.sozialministerium.at/cms/site/attachments/0/5/9/CH3141/CMS1415978600199/mikrozensusbericht_2007_statistik_austria.pdf (Zugegriffen Juli 23, 2015c).
- Mader, Bernadette. 2011. *Eine qualitative Studie über die Auswirkungen von audiodeskriptivem Bildungsfernsehen als Förderfaktor für die Entwicklung und Bildung von blinden Jugendlichen in Österreich*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Mälzer-Semlinger, Nathalie. 2012. Narration or Description: What should audio description „look“ like? In *Emerging topics in translation: audio description*, Hrsg. Elisa Perego, 29–36. Trieste: EUT.
- Maszerowska, Anna, Anna Matamala, und Pilar Orero, Hrsg. 2014. *Audio Description: New perspectives illustrated*. Amsterdam ; Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Matamala, Anna, und Aline Remael. 2015. Audio-description reloaded: An analysis of visual scenes in 2012 and Hero. *Translation Studies* 8: 63–81.
- Metz, Christian. 1974. *Film language: a semiotics of the cinema*. University of Chicago Press ed. New York: Oxford University Press.
- Monaco, James. 2009. *How to read a film: movies, media, and beyond: art, technology, language, history, theory*. 4th ed., completely rev. and expanded. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Moraes, Marcia. 2012. Can a blind person play dodge ball? Enacting body and cognition with a group of youths with visual disabilities. *Disability & Society* 27: 663–673.
- Morgner, Henrike, und Steffen Pappert. 2005. Darstellung des Untersuchungsmaterials: Sequenzprotokoll, Einstellungsanalyse und Transkription. In *Hörfilm - Bildkompensation durch Sprache, Philologische Studien und Quellen*, Hrsg. Ulla Fix. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Mraczny, Dipl-Soz Sebastian. 2012. Blindheit und die kulturelle Produktion visuellen Sinns. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 37: 185–201.
- Mühleis, Volkmar. 2005. *Kunst im Sehverlust*. 1., Aufl. München: Fink, Wilhelm.
- Nicolai, Anke. 2002. *Audiodeskription als soziale Integrationshilfe für blinde und sehbehinderte Menschen um die Teilhabe am kulturellen Leben zu ermöglichen*. Diplomarbeit. Berlin.
- Ohrens, Christian. 2011. Der K(r)ampf mit dem Wörtchen SEHEN: Warum Blinde es gebrauchen und Sehende es unbedingt vermeiden wollen.... *Christian Ohrens - Privater Blog*.
<http://christian-ohrens.de/wordpress/2011/01/> (Zugegriffen Juli 23, 2015).
- Ong, Walter J. 1987. *Oralität und Literalität*. 1987. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Orero, Pilar. 2012. Film reading for writing audio descriptions: A word is worth a thousand images? In *Emerging topics in translation: audio description*, Hrsg. Elisa Perego. Trieste: EUT.
- Paivio, Allan. 1990. *Mental Representations: A Dual Coding Approach*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Panier, Anne, Kathleen Brons, Annika Wisniewski, und Marleen Weißbach. 2012. *Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Lang, Peter Frankfurt.
- Perego, Elisa, Hrsg. 2012. *Emerging topics in translation: audio description*. Trieste: EUT.
- Popp, Kathrin. 2013. *Das Bild zum Sprechen bringen: eine Soziologie des Audioguides in Kunstaussstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Posadas, Gala Rodríguez. 2010. Audio description as a complex translation process: a protocol. In

New insights into audiovisual translation and media accessibility: Media for All 2, Approaches to translation studies, Hrsg. Jorge Díaz-Cintas, Anna Matamala, und Josélia Neves, 195ff. Amsterdam ; New York, NY: Rodopi.

- Prümm, Karl. o. J. Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In *Bildtheorie und Film*, 15–35. München: edition text + kritik.
- Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK Verl.-Ges.
- Reich, Wendelin. 2006. Blindness and the Interactional Emergence of Disability. *Scandinavian Journal of Disability Research* 8: 247–262.
- Reiss, Katharina. 1981. Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. *Poetics Today* 2: 121–131.
- Remael, Aline. 2012. For the use of sound. Film sound analysis for audio-description: some key issues. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación* 255–276.
- Ripplinger, Stefan. 2008. *I can see now: Blindheit im Kino*. 1. Aufl. Berlin: Verbrecher-Verl.
- Sacks, Oliver. 2011. *The Mind's Eye*. Reprints edition. London: Picador.
- Saerberg, Siegfried. 2007. »Geradeaus ist einfach immer geradeaus«: *Eine lebensweltliche Ethnographie blinder Raumorientierung*. 1., Auflage. Konstanz: UVK.
- Saerberg, Siegfried. 2010. "Just go straight ahead". *The Senses and Society* 5: 364–381.
- Schillmeier, Michael. 2008. (Visual) Disability – from exclusive perspectives to inclusive differences. *Disability & Society* 23: 611–623.
- Scholz, Oliver R. 2004. *Bild, Darstellung, Zeichen: Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. 2., vollst. überarb. Neuaufl. Frankfurt am Main: Klostermann, Vittorio.
- Sobchack, Vivian. 2000. The Scene of the Screen: envisioning Cinematic and Electronic „Presence“. In *Film and theory: an anthology*, Hrsg. Robert Stam und Toby Miller, 67–84. Malden, Mass: Blackwell.
- Stam, Robert, und Toby Miller, Hrsg. 2000. *Film and theory: an anthology*. Malden, Mass: Blackwell.
- Taniş Polat, Nilgin. 2013. *Raum im (Hör-)Film: zur Wahrnehmung und Repräsentation von räumlichen Informationen in deutschen und türkischen Audiodeskriptionstexten*. Berlin: Frank & Timme.
- Törey, Zoltán. 2007. *Aus der Dunkelheit: Eine Autobiografie*. 1., Aufl. Wien; München; Zürich: Kremayr & Scheriau.
- Unterholzner, Angelika. 2015. Audiodeskription - Kino ohne Bilder. *ray Filmmagazin* 99 42–44.
- Verwiebe, Roland, Hrsg. 2011. *Armut in Österreich: Bestandsaufnahme, Trends, Risikogruppen*. Wien: Braumüller.
- Wiesing, Lambert. 2000. *Phänomene im Bild*. München, Fink.
- Zemann, Bernadette. 2013. „Wir sehen mit unseren Ohren!“ Eine Analyse über die Bedürfnisbefriedigung von blinden und sehbehinderten Menschen durch das Audiodeskriptions-Angebot im ORF – Österreichischen Rundfunk. Diplomarbeit. Universität Wien.

Anhang 1 – Sequenzprotokoll „Medcrimes“

Zeit	Inhalt
	Sequenz 1: Alex im Einsatz/Titel
00:00:00	a) Außen, Donaukanal. Nacht. Alex kommt im gelben Sportwagen zu einem Schiff und betritt es. / Darsteller_innen werden eingeblendet
00:00:30	b) Innen. Alex geht im Schiff zum Gangster Dorn, bei diesem sind Bodyguards und Stripperinnen; Alex gibt sich als Verdeckter Ermittler zu erkennen / Darsteller_innen und Staff werden eingeblendet
00:02:08	c) Innen/Außen: Zugriff der Spezialeinheit. Alex verfolgt Dorn, die Jagd endet mit einem Fall ins Wasser
	Sequenz 2: Hochzeitstag/Titel
00:03:00	a) Innen. Klatschnass kommt Alex in ein modernes, nobles Restaurant und trifft seine Frau Julia. Sie trennt sich von ihm und geht. / Der Filmtitel wird eingeblendet
	Sequenz 3: Verfolgung
00:05:26	a) Außen. Tommi verfolgt Darko zu dessen Villa
00:06:08	b) Außen/Innen. Tommi telefoniert mit Alex im Restaurant, der erzählt ihm von der Trennung
	Sequenz 4: Rita und Maria im "Klinikum West"
00:06:25	a) Bei einem Kaffeeck neckt Rita Maria, die zwei weiblichen Pflegefachkräften Kinderfotos zeigt
	Sequenz 5: Tommi wird angeschossen
00:07:21	a) In Tommis Wohnung, Alex zieht ein, sie wollen etwas trinken gehen
00:07:57	b) Vor Tommis Haus im Hof, Tommi wird von Darko aus einem schwarzen BMW heraus angeschossen
	Sequenz 6: Im Krankenhaus
00:08:30	a) Außen/Innen: Tommi wird ins Klinikum West gebracht, Rita übernimmt ihn, er wird reanimiert, Alex wird rausgeschickt
	Sequenz 7: Die Ermittlungen beginnen
00:09:21	a) Außen/Tag. Karl im Auto fährt zum Klinikum
00:09:36	b) Im Klinikum. Alex beschreibt den Schützen, Karl kommt hinzu, dann Rita. Vermutung: Alex war das Ziel
00:10:31	c) Außen auf Terrasse des Klinikum. Alex und Rita reden über Tommi. Tauschen sich auch persönlich aus
	Sequenz 8: Im Kommissariat
00:12:05	a) Alex sucht mit Richard, dem Kriminaltechniker, in dessen Büro nach Hinweisen auf den Täter
00:13:00	b) Anita und Karl kommen hinzu, Anita übergibt Karl den Fall, Alex geht gereizt

00:13:30	c) Karl und Alex reden im Großraumbüro über ihre (Schul-)Freundschaft. Anita kommt hinzu, Sie weiß von der Trennung, Alex ist verärgert
	Sequenz 9: Im Krankenhaus
00:14:10	a) Maria telefoniert mit ihrem Mann, Rita hört mit
00:14:35	b) Rita und Maria sind uneins, ob Tommi operiert werden soll
	Sequenz 10: Vor dem Kommissariat
00:15:35	a) Julia und Alex treffen sich vor dem Kommissariat, sie will wegen Tommi reden, er ist ruppig, sie streiten
	Sequenz 11: Kruger im Krankenhaus
00:17:12	a) Vladimir Kruger schleicht sich in Tommis Zimmer und will ihn töten, Rita erwischt ihn, Er greift sie an und flieht
00:18:44	b) In der Tiefagrange des KH, Alex kommt und erkennt den schwarzen BMW, verfolgt Kruger und Verliert ihn beim Ausgang
	Sequenz 12: Was tun mit Tommi?
00:20:16	a) Alex kommt in Tommis leeres Zimmer; Rita holt ihn ab
00:20:35	b) Alex und Rita bei Tommi, Karl und Maria sind da. Tommi, nicht Alex ist das Ziel.
00:21:11	c) Konflikt Rita und Maria wegen der OP erst im Zimmer, dann im Stationszimmer; Alex lauscht mit
00:23:04	d) Außen am Parkdeck. Rita und Alex beraten wegen Tommi
	Sequenz 13: Spurensuche
00:24:07	a) Außen am Parkdeck; Alex stoppt Rita
00:24:26	b) Bei den Wachleuten im Krankenhaus – Nummernschild – Telefonat mit Richard
	Sequenz 14: Im Kommissariat
00:26:18	a) Karl und Julia sprechen über den Fall und über ihr Verhältnis; sie ist unsicher
	Sequenz 15: Jagd auf Kruger
00:27:51	a) Rita und Alex im Auto; die beiden flirten
00:28:55	b) Rita und Alex kommen ins Einkaufszentrum wo Kruger arbeitet; es kommt zu einer Verfolgungsjagd; Sie stellen Kruger
00:31:34	c) Alex und Rita flirten
00:32:19	d) Vor dem Einkaufszentrum wird Kruger abgeführt; Anita suspendiert Alex und übergibt an Karl; Alex ist sauer
	Sequenz 16: auf eigene Faust
00:34:12	a) Alex bekommt Infos von Richard und macht weiter
	Sequenz 17: Hoffnung für Tommi
00:34:55	a) in Ritas Haus; sie entblößt sich am Fenster für einen alten Mann mit Hund

00:35:18	b) Rita telefoniert mit Lotte im Labor; Tommi nahm gefälschte Medikamente
	Sequenz 18: Alex und der LKW
00:36:00	a) Nachts, draußen: Am Donaukanal überwacht Darko das Verladen illegaler Medikamente; Alex springt auf einen LKW und versteckt sich
	Sequenz 19: Kruger wird verhört
00:37:31	a) Im Kommissariat verhören Julia und Karl Kruger; er will nicht reden
	Sequenz 20: Rita will Tommi retten
00:38:07	a) Rita bei Lotte im Labor
00:38:39	b) Maria badet ihre beiden Kinder; Telefonat mit Rita; OP soll gestoppt werden
	Sequenz 21: Alex im LKW
00:39:19	a) Alex ist in dem fahrenden LKW, der ein Gefrierwagen ist; er findet die Medikamente
	Sequenz 22: Rita stoppt die OP
00:40:24	a) Rita stoppt Tommis OP im Krankenhaus
	Sequenz 23: Alex droht zu erfrieren
00:41:19	a) Alex im LKW bekommt SMS von Rita wegen der Medikamente
00:41:45	b) Im Verhörraum, Alex ruft Julia an; schlechte Verbindung; er bricht zusammen
00:42:29	c) Julia und Karl bei Richard; orten Alex;
00:43:21	d) Julia und Karl stellen den LKW und retten Alex
	Sequenz 24: Im Krankenhaus
00:44:07	a) Rita und Dr. West bei Tommi; OP gut, aber unbekannte Probleme
00:45:23	b) Alex im Krankenhaus; bei ihm Rita und Maria, Karl und Julia; Maria übergibt an Rita; Alex und Julia streiten; Eifersucht Rita/Julia
00:46:44	c) Julia und Karl im Aufzug; Diskussion auch bei ihnen
00:47:38	d) an Tommis Bett und im Pflegezimmer; Rita und Alex reden über den Fall und flirten
	Sequenz 25: Im Kommissariat
00:49:41	a) In Anitas Büro mit Julia; sie kommen auf Darko
00:50:25	b) Karl bedrängt die beiden LKW-Fahrer und droht ihnen mit Kruger; sie reden
	Sequenz 26: Alex und Rita landen im Bett
00:51:47	a) Alex und Rita gehen aus; in einer Bar
00:53:47	b) Alex und Rita haben Sex in Tommis Wohnung
	Sequenz 27: Erwischt! No. 1
00:54:46	a) Julia kommt mit Frühstück zu Tommis Wohnung; nackte Rita öffnet; Julia flieht
00:55:11	b) im Hof, Julia und Alex sind verzweifelt, sie geht
00:56:09	c) Alex fällt das Handtuch runter, eine alte Frau mit Hund sieht es
00:56:14	d) in Tommis Wohnung; Rita geht.

	Sequenz 28: Im Krankenhaus
00:57:10	a) Rita und Maria und ihre Beziehung
00:57:45	b) Rita und Maria bei Tommi – er braucht eine Niere
	Sequenz 29: Erwischt! No. 2
00:58:18	a) Im Kommissariat Karl und Julia; Julia macht Schluss; Anita telefoniert mit ihrem Mann und nascht
00:59:00	b) Alex kommt und verprügelt Karl; Anita schickt ihn weg
	Sequenz 30: Eine Niere für Tommi
01:00:13	a) Alex kommt ins Krankenhaus zu Tommi, Maria und Rita; er will eine Niere spenden; Nähe zwischen ihm und Rita ist offensichtlich
	Sequenz 31: Zugriff auf das Darko-Syndikat
01:02:31	a) Julia und Karl reden über ihre Affäre im Bus des SEK
01:03:05	b) Sie stürmen ein Lager des Syndikats; Karl wird angeschossen, trägt aber eine Weste.
	Sequenz 32: Die Transplantation
01:04:59	a) Vor der OP besuchen Julia, dann Rita Alex
01:07:01	b) Vor der OP; Maria hat Selbstzweifel; Aussprache mit Rita
01:09:19	c) Julia wartet besorgt, Karl beobachtet sie
01:09:40	d) die OP
	Sequenz 33: Wiedersehen der Brüder
01:10:13	a) Alex erwacht; Rita ist bei ihm; Kuss; Julia sieht es
01:11:11	b) Julia bei Tommi, er erwacht; Alex und Rita kommen; Tommi erzählt; Julia geht telefonieren, Alex klaut ihre Waffe.
	Sequenz 34: Die Jagd auf Darko beginnt
01:14:30	a) Julia und Karl telefonieren, wollen zu Darkos Haus / Alex sieht Julias Waffe
01:14:51	b) Alex nimmt Schmerzmittel und will zu Darko, erfolglos versucht Rita ihn aufzuhalten
01:16:59	c) Julia kommt in Tommis Zimmer; bemerkt die fehlende Waffe
	Sequenz 35: Ankunft bei Darko
01:17:16	a) Alex fährt zur Villa und schleicht hinein
01:18:02	b) Darko im Pool mit zwei Frauen; zwei Bodyguards bewachen ihn
01:18:11	c) Alex kämpft mit den Bodyguards; Julia kommt hinzu; sie werden gefangen genommen
	Sequenz 36: Tommi kollabiert
01:19:27	a) Tommi hat Herzversagen; Maria und Rita kämpfen um sein Leben
	Sequenz 37: Gefangen bei Darko
01:20:13	a) Julia und Alex sind gefangen; er bereut und will sie zurück; beginnende Versöhnung
01:21:35	b) Darko kommt und befiehlt, Julia und Alex zu töten

01:22:23	c) Karl kommt und erschießt einen Bodyguard; Karl und Alex gegen Darko und einen Gorilla; Karl erschießt den zweiten
01:23:41	d) Kampf Alex und Darko auf dem Balkon; Alex gewinnt; Karl und Julia kommen hinzu
	Sequenz 38: Wiedervereinigung und Neuanfänge
01:25:42	a) Alex und Rita; sie ist wütend; Julia kommt – Eifersucht, sie übernimmt Alex
01:26:41	b) Julia und Alex bei Tommi; Alex will sich ändern; Rita sieht zu, Julia und sie Fechten mit Blicken, Rita geht
01:27:36	c) Rita trifft Karl am Gang; sie finden einander interessant
	Sequenz 39: Schlussroller
01:28:53	Schlussroller

Anhang 2 – Partitur zur Sequenz S4a

	TC / Dauer	Kamera	visuelles Beschreibung	Dialog und Geräusche	AD-Spur
S3 b					
Ex	00:06:2 2 / 3				AD: Sie legen auf. (1 Sek.) In einem Neubau
S4a					
E1	00:06:2 5 / 6	(Halb-)Totale / kurze Fahrt frontal auf ein Gebäude / den Eingang / Kopfhöhe	Im Bild ist zentriert der Eingang eines Gebäudes mit Glasfront zu sehen, über diesem Eingang hängen Leuchtbuchstaben : "Klinikum West". Links und rechts des Eingangs stehen zwei Ambulanzwagen mit dem Heck Richtung Gebäude, einige rot gekleidete Gestalten tummeln sich.	/	Adf: aus Beton und Glas. Eine Schwarzhaarige in weißem Ärztetikel kommt zu einem Kaffeeautomaten . Daneben zwei OP-Schwestern und eine
E2	00:06:3 1 / 2	Halbnahaufnahm e von Rita in Brusthöhe, die auf die Kamera zukommt. Kamera ist gerade auf einen Gang gerichtet und fährt langsam zurück	<i>Die visuelle Beschreibung zu dieser Einstellung war zu lang, um die Tabellenform noch sinnvoll aufrecht erhalten zu können und ist deswegen in Anhang 4 zu finden</i>	S1: "Was isn das fürn Ding hier?"	Adf: rothaarige Ärztin. S1: "Was isn das fürn Ding hier?"
E3	00:06:3 3 / 3	Amerikanische Einstellung, von schräg rechts, leicht von oben auf Maria und	<i>Die visuelle Beschreibung zu dieser Einstellung war zu lang, um die Tabellenform</i>	MP: "Ja, den hat mir mein Mann zum Hochzeitstag geschenkt.	MP: "Ja, den hat mir mein Mann zum Hochzeitstag geschenkt.

		zwei Schwestern. Erst von Rita aus gesehen, dann steht Rita mit dem Rücken zur Kamera rechts im Bild	<i>noch sinnvoll aufrecht erhalten zu können und ist deswegen in Anhang 4 zu finden</i>	S1: [lachend] Aoch!	S1: [lachend] Aoch! AD: Ein Tablet-PC
E4	00:06:36 / 4	Nahaufnahme von Rita, leicht von unten, von der Richtung, in der Maria und die Schwestern sitzen	Die Dunkelhaarige im Kittel steht seitlich nach links gedreht, sie bewegt ihren linken arm nach links unten aus dem Bild, dann ist ihr linker Arm leicht erhoben und sie drückt mit dem Zeigefinger auf ein digitales Bedienfeld an einem menschhohen Kaffeeautomaten, der am linken Bildrand teilweise zu sehen ist. Sie blickt kurz nach links unten, und verdreht die Augen. Im Hintergrund ist verschwommen die helle Decke des Ganges zu sehen, und zwar bis fast der Hälfte des Bildes, Nach hinten verschwimmt der Gang aus Bild 2 immer weiter. Der Boden ist nicht zu sehen, die Kamera ist kaum merkbar, aber doch, von unten auf die Frau gerichtet.	{klackern, 1 Sek.}S1 "Ist das {piepsen} süß!"MP: "[lacht] Ja, das ist der Maxi.{piepsen}	{klackern, 1 Sek.}S1 "Ist das {piepsen} süß!"MP: "[lacht] Ja, das ist der Maxi.{piepsen}

E5	00:06:40 / 2	Amerikanische Einstellung, leicht von oben auf Maria und zwei Schwestern. Rita steht mit dem Rücken zur Kamera rechts im Bild.	Wie in Bild 3, nur dass nun auch die Frau in der Mitte und die rechts im Bild auf den Tablet schauen und alle drei Frauen im Bild breit lächeln	MPf: "da war er gerade einen Tag alt." S2: "Oh, ist der	MPf: "Da war er gerade einen Tag alt." S2: "Oh, ist der
E6	00:06:42 / 1	Großaufnahme von oben auf einen Tablet	Ganz im Vordergrund ist rechts unten etwas verschwommenes Hellblaues zu sehen. Zentral, aber leicht links im Bild ist das Display des Tablets, darauf ein Säugling mit geschlossenen Augen mit weißer Haube, weißen Gewand und in eine weiße Decke gehüllt. Auf dem Foto, unten ist eine Serie weiterer Fotos angezeigt. Das Foto wird oben und unten von einem schwarzen Streifen mit verschiedenen Icons begrenzt, u.a. einem stilisierten Mistkübel. Der Zeigefinger einer linken Hand drückt, von rechts kommend, auf der unteren Iconleiste auf einen einfachen, nach oben gerichteten Pfeil ohne Stiel.	S2f: "putzig."MP: "Mhm."	S2f: "putzig."MP: "Mhm."

			Unter dem Tablet liegt, ebenfalls von rechts kommend, eine rechte Hand und hält ihn schräg aufrecht. Der Hintergrund ist die verschwommene Tischplatte		
E7	00:06:43 / 1	Amerikanische Einstellung, leicht von oben auf Maria und zwei Schwestern. Rita steht mit dem Rücken zur Kamera rechts im Bild.	Wie in Bild 3, nur dass die linke Frau nun die in der Mitte ansieht.	S2: "Wie ein kleines Creme-"	S2: "Wie ein kleines Creme-"
E8	00:06:44 / 1	Nahaufnahme von Rita, leicht von unten, von der Richtung, in der Maria und die Schwestern sitzen	Wie in Bild 4, wobei die Frau von oben herab nach links unten blickt, die Augenbrauen hochgezogen.	S2f: "törtchen." RB: "Creme-"	S2f: "törtchen." RB: "Creme-"
E9	00:06:45 / 1	Amerikanische Einstellung, leicht von oben auf Maria und zwei Schwestern. Rita steht mit dem Rücken zur Kamera rechts im Bild.	Wie in Bild 3, wobei die drei Frauen den Blick/Kopf nach recht zu der Gestalt in weiß drehen und ihr lächeln unsicher wird.	Rbf: "törtchen?"	RBf: "törtchen?"
E10	00:06:46 / 1	Nahaufnahme von Rita, leicht von unten, von der Richtung, in der Maria und die Schwestern sitzen	Wie in Bild 4, wobei die Frau sich wieder auf den Kaffeeautomaten konzentriert	RB: "Das Ding sieht eher aus wie-"	RB: "Das Ding sieht eher aus wie"
E11	00:06:47 / 2	Großaufnahme leicht von oben auf Maria, links im Bild noch die zweite Schwester	Ein Bildausschnitt aus Bild 3, wobei vorne rechts die Frau mit dem roten Haar bis zur Brust zu sehen ist. Ihr Lächeln	RBf: "ne vertrocknete Wurstpelle "	RBf: "ne vertrocknete Wurstpelle " AD: Die Schwarzhaarige.

			erlischt, sie blickt nach rechts oben. Links und leicht hinter der rechten Frau blickt die mit dem hellbraunen Haar ernst nach rechts, ihr Blick liegt auf dem Gesicht der Frau rechts im Bild.		
E12	00:06:49 / 3	Nahaufnahme von Rita, leicht von unten, von der Richtung, in der Maria und die Schwestern sitzen	Wie in Bild 4, wobei die Frau innehält, und erst erstaunt, dann herausfordernd nach links unten blickt. Hier ist erstmals ganz kurz das Namensschild zu lesen ("Rita Bucher")	{pieps, pieps} RB: "Was denn?" {Telefonläuten, Hintergrund}	{pieps, pieps} RB: "Was denn?" {Telefonläuten, Hintergrund}
E13	00:06:52 / 3	Großaufnahme leicht von oben auf Maria, links im Bild noch die zweite Schwester	Wie in Bild 11, wobei die Frau rechts im Bild die Augen verdreht, die links im Bild nach rechts oben blickt.	RB: "Neugeborene sehen doch immer aus wie ne vertrocknete Wurstpelle."	RB: "Neugeborene sehen doch immer aus wie ne vertrocknete Wurstpelle."
E14	00:06:55 / 7	Nahaufnahme von Rita, leicht von unten, von der Richtung, in der Maria und die Schwestern sitzen	Wie in Bild 4, wobei die Frau abwechselnd an dem Automaten herumdrückt und herausfordernd bis verächtlich, einmal säuerlich grinsend nach links unten blickt. Das Namensschild "Rita Bucher" ist hier einmal kurz, dann etwas 3 Sekunden lang zu sehen.	RB: „Und trotzdem schwärmen die Mamas und Papas {piepsen} wie hübsch sie doch sind. Fragt sich nur, was erschreckende r ist. Das Aussehen der Babys oder der Hirnschaden der Eltern.“	RB: „Und trotzdem schwärmen die Mamas und Papas {piepsen} wie hübsch sie doch sind. Fragt sich nur, was erschreckender ist. [saugt Luft ein] Das Aussehen der Babys oder der Hirnschaden der Eltern.“

E15	00:07:0 2 / 2	Amerikanische Einstellung, leicht von oben auf Maria und zwei Schwestern. Rita steht mit dem Rücken zur Kamera rechts im Bild.	Wie in Bild 3, wobei die in der Mitte und die rechts verunsichert bis verärgert nach rechts oben blicken, während die links im Bild teilnahmsvoll die in der Mitte anschaut.		AD: Sie drückt vergeblich am Kaffee
E16	00:07:0 4 / 5	Nahaufnahme von Rita, leicht von unten, von der Richtung, in der Maria und die Schwestern sitzen	Wie in Bild 4, wobei die Frau mit der rechten Hand seitlich gegen den Automaten schlägt, der leicht wackelt, dann abrupt nach rechts unten sieht, die Augen zu Schlitzen verengt, kurz säuerlich lächelt und dann geht. Noch einmal ist zwei Sekunden das Namensschild "Rita Bucher" zu entziffern.	{dumpfer, leicht metallisch klingender Schlag} RB: " Scheiße. " {klackern, übersprochen von:}	ADf: automaten herum {dumpfer, leicht metallisch klingender Schlag} RB: " Scheiße. " {klackern, übersprochen von:} AD: Mit verengten Augen sieht sie zu den dreien und
E17	00:07:0 8 / 4	Amerikanische Einstellung, leicht von oben auf Maria und zwei Schwestern. Rita steht mit dem Rücken zur Kamera rechts im Bild.	Wie in Bild 3, wobei die Frau links im Bild nach rechts oben schaut und den Kopf vorwurfsvoll schüttelt, die in der Mitte sich wieder dem Tablet zuwendet, und die rechts erst zu der links, dann vorwurfsvoll bis angewidert nach rechts oben blickt.	{Telefonläuten, Hintergrund} S1: " Miststück. " MP: " Ach! "	ADf: geht. Die schauen ihr {Telefonläuten, Hintergrund} verächtlich nach. S1: " Miststück. " MP: " Ach! "

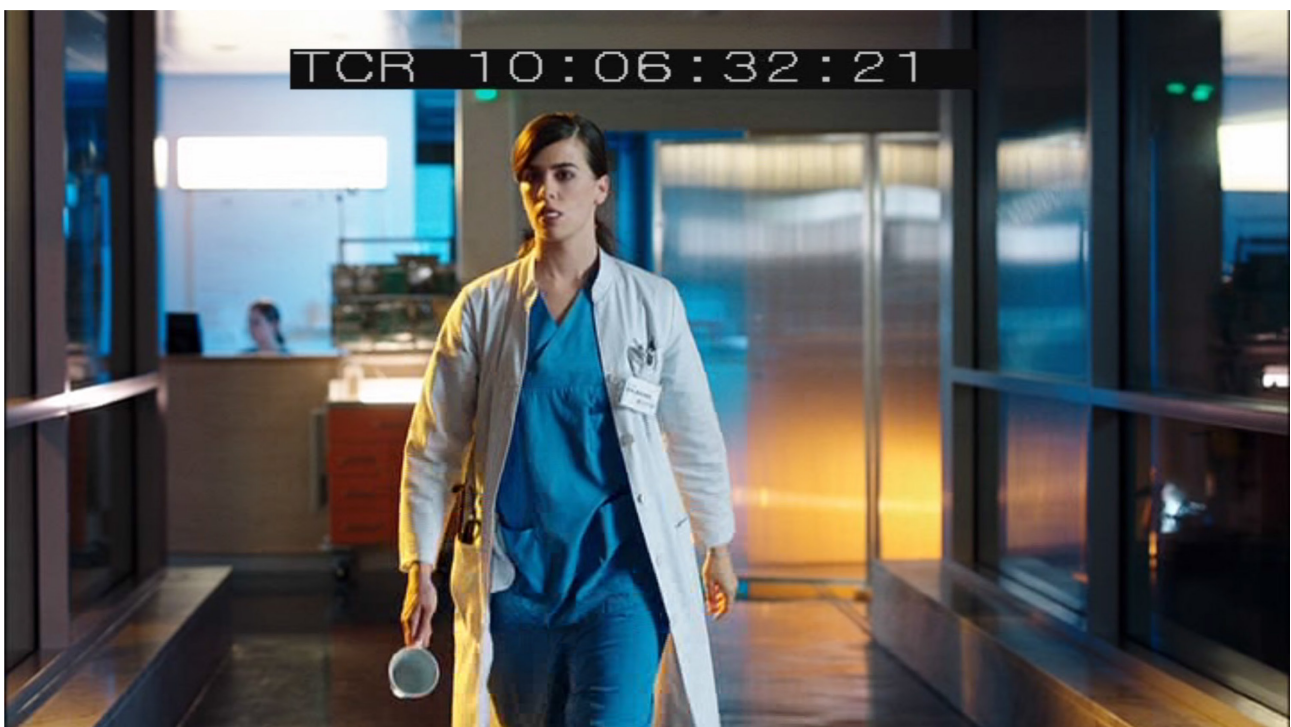
E18	00:07:1 2 / 9	Großaufnahme. Ein langsamer, kurzer Schwenk von Schwester 1 über Maria auf Schwester 2, Maria ist immer im Bild	Bild 18.1: Großaufnahme, bei der links im Bild die rothaarige Frau auf den Tablet schaut, während rechts im Bild die etwa 50- jährige vorwurfsvoll nach rechts oben, dann nach links zu der Rothaarigen blickt. Bild 18.2: Wie Bild 11, wobei die mit den hellbraunen Haaren links im Bild erstaunt die rechts im Bild anblickt, ,dann den Mund verzieht und nach links blickt, während die Rothaarige abwechselnd nach unten, links und rechts blickt.	MP: "Diesen Blödsinn darf man gar nicht ernst nehmen." S2: " Wollen Sie sie jetzt auch noch in Schutz nehmen?" MP: "Nein Aber- Familie ist ein Reizwort für sie. Weil sie nie eine hatte." Sx: [verächtliches, nicht überzeugtes raunen]	MP: "Diesen Blödsinn darf man gar nicht ernst nehmen." S2: " Wollen Sie sie jetzt auch noch in Schutz nehmen?" MP: "Nein Aber- Familie ist ein Reizwort für sie. Weil sie nie eine hatte." Sx: [verächtliches, nicht überzeugtes raunen]
-----	------------------	--	---	--	--

Anhang 3 – Standbilder zu Sequenz S4a

Einstellung 1:



Einstellung 2:



Einstellung 3:



Einstellung 4:



Einstellung 5:



Einstellung 6:



Einstellung 7:



Einstellung 8:



Einstellung 9:



Einstellung 10:



Einstellung 11:



Einstellung 12:



Einstellung 13:



Einstellung 14-1:



Einstellung 14-2:



Einstellung 15:



Einstellung 16-1:



Einstellung 16-2:



Einstellung 16-3:



Einstellung 17:



Einstellung 18-1:



Einstellung 18-2:



Anhang 4 – Visuelle Beschreibung der Einstellungen E2 und E3 aus Sequenz S4a

Einstellung E2:

Zentral im Bild ist eine Frau Mitte dreißig zu sehen. Sie hat glattes, sehr dunkelbraunes Haar mit einem seitlich frisierten Pony. Das Gesicht ist schmal und auf die Kamera gerichtet, mit dunklen, starken Augenbrauen und Augen. Die Augen sind auf einen Punkt links hinter der Kamera gerichtet, sie blickt ernst. Sie hat eine gerade Nase, rot geschminkte Lippen und kaut Kaugummi. Ihr Hals ist lang, dahinter sind Haarsträhnen zu sehen, die auf einen Zopf hindeuten. Der Hals ist schmucklos. Der Oberkörper steckt in einem hellblauen Shirt, das einen V-Kragen aus überlappenden Revers hat. Darüber trägt sie einen weißen Kittel, an dessen linker Brusttasche ein weißes Schild in Scheckkartengröße befestigt ist, darauf stehen in zwei Reihen schwarze Zeichen, die nicht erkennbar sind. Sowohl das Shirt als auch der Kittel haben je zwei Taschen etwa in Hüfthöhe. In der linken Kitteltasche steckt etwas aus länglichen, dunklen Gliedern bestehendes. Der linke Arm ist leicht nach vorne gestreckt, die Hand hält eine Tasse am Henkel. Der rechte Arm ist leicht nach hinten gestreckt. Die Beine stecken in einer Hose, deren Farbe und Stoff dem Shirt gleicht. Sie stehen gegengleich zu den Armen. Zum Hintergrund: links und rechts von der Person begrenzen von Metallbalken eingerahmte verspiegelte Scheiben einen Gang. Die Scheiben enden nach einigen Metern. Unten sind sie begrenzt von einer grauen, marmornen Stufe, ein dunkelgrauer, glänzender Boden verläuft dazwischen. Ganz hinten öffnet sich der Gang auf einen Quergang, der Fußboden bleibt aber durchgehend. Der Blick auf die Öffnung zeigt im linken Drittel eine blendende Lichtquelle, darunter den Kopf einer Frau mit langen Haaren, die das Gesicht einem Monitor zuwendet. Sie sitzt hinter einer Kunstholzabspernung, die etwa einen Meter hoch ist. Davor steht eine fahrbare graue Kommode mit orangefarbenen Schubladen. Die restlichen zwei Drittel des Hintergrundes bestehen aus einer hellgrauen Wand, deren Großteil von einer in Flügeln unterteilten, spiegelnden Oberfläche eingenommen wird.

Einstellung E3:

Ganz im Vordergrund sind am rechten Bildrand eine Schulter und ein Arm zu erkennen, die in einem weißen Gewand stecken. Der Blick fällt von hinten darauf. Am Ende der Einstellung ist die Gestalt im Vordergrund bis zum Po sichtbar, ein langer dunkler Pferdeschwanz

baumelt über den Rücken.

Zentral im Bild, etwa in der Mitte der Bildtiefe sitzt eine Frau, die von zwei weiteren Frauen flankiert wird. Die Frau in der Mitte ist Mitte dreißig und hat rotes, lockiges Haar, ein glattes, weiches, Gesicht mit blassem Teint, das der Kamera zugewandt ist, schmale Augenbrauen und dunkle Augen, die nach recht gerichtet sind. Ihre Nase ist gerade, die Lippen rosa. Sie hat ein rundes Kinn. Ihr Haar ist nackenlang. Sie trägt die gleiche Kleidung wie die Schwarzhaarige, zusätzlich stecken drei Stifte in ihrer linken Brusttasche über dem Schild. Ihre Unterarme liegen auf einer hellen Kunstholz-Tischplatte auf, die Ärmel sind leicht nach oben gerutscht. Mit der Hand links im Bild hält sie einen Tablet-PC, dessen flache Abdeckung auf dem Tisch liegt. Rechts davon hält die andere Hand einen Zeigefinger über die Tastatur. Zwischen ihren Unterarmen steht eine Tasse mit bunten Querstreifen.

Links von der Rothaarigen und leicht nach hinten versetzt ist eine weitere, etwa 25-jährige Frau zu sehen, die nach hinten frisiertes braunes Haar, ein schmales Gesicht, braune Augenbrauen und halb geschlossene Lider hat, wodurch die Augen nicht zu sehen sind. Sie scheint nach unten zu blicken. Sie trägt lediglich die blaue Kleidung, wobei das Shirt etwa ellbogenlang ist. Links hängen ihre Schulter und ihr Arm lose herunter, ihr Arm wird ab dem Ellbogen von der Tischplatte verdeckt, den Arm rechts hat sie locker auf die Tischplatte gelegt, sodass der Unterarm quer zur Kamera vor ihrem Körper liegt. Vor ihr steht ein Glas, das von dem Tablet größtenteils verdeckt wird.

Rechts von der Rothaarigen sitzt eine Frau um die fünfzig mit dunkelbraunem Haar. Sie sitzt seitlich nach links gerichtet, ihr Gesicht ist genau im Profil zu sehen. Ihr glattes Haar ist nackenlang. Sie trägt ebenfalls lediglich das blaue Gewand, in der Brusttasche, die hier links im Bild ist, stecken mehrere Stifte, darunter hängt ein Schild wie bei den anderen Frauen. Der Körperbau der Frau ist etwas fester, ihr Unterarm schmal und die Haut daran leicht faltig. Sie sitzt schräg vor der kleinen Tischplatte, sitzt sehr gerade und ist bis zur Hüfte im Bild. Hinter der Rothaarigen und der mit hellbraunem Haar sind rote Plastikstühle erkennbar, auf denen sie sitzen. Im Hintergrund führt schräg von der Mitte des rechten Bildrands nach links oben eine pfirsichfarbene Wand. Verschwommen ist folgendes sichtbar: ganz links steht eine Mikrowelle auf einer Arbeitsplatte, rechts daneben ein Schnurlostelefon in einer Ladestation, ein kleiner Blumenstrauß in rotem Papier und einer gläsernen Vase. Hinter dem Blumenstrauß hängen Fotos an der Wand. Nach einigen nicht erkennbaren, kleinen Gegenständen ist ein Mehrfachstecker in der Wand zu sehen, die Wand ist nun von einer künstlichen, von oben kommenden Lichtquelle heller erleuchtet. Rechts hinter der mit dunkelbraunem Haar steht eine metallene Filterkaffeemaschine, davor zwei Tassen, außerdem ein Wasserkocher, der von der Schulter verdeckt wird.

Anhang 5 – Transkript der Dialoge und Geräusche von Sequenz S4a

"Na klar" als letzte Aussage eines Telefonats zwischen zwei Männern, dann 06:21-06:32 Pause, nur langsame E-Gitarrenmusik

F1: Was isn das fürn Ding hier?

F2: Ja, den hat mir mein Mann zum Hochzeitstag geschenkt.

Fx: "Aoch!" [lachend]

{klappern, 1 Sek.; außerdem Telefonläuten, das sich bis zum Schluss regelmäßig, aber eindeutig im Hintergrund wiederholt}

F1: Ist {piepsen} das süß!

F2: [lacht] Ja, das ist der Maxi, da war er gerade einen Tag alt.

F3: Oh, ist der putzig!

F2: Mhm!

F3: Wie ein kleines Cremetörtchen!

F4: Cremetörtchen? Das Ding sieht eher aus wie ne vertrocknete Wurstpelle. (2 Sek. Pause, währenddessen {zweimal kurz hintereinander elektronisches piepsen}) Was denn? Neugeborene sehen doch immer aus wie ne vertrocknete Wurstpelle. Und trotzdem schwärmen die Mamas und Papas {elektronisches piepsen} wie hübsch sie doch sind. Fragt sich nur, was erschreckender ist, das Aussehen der Babies oder der Hirnschaden der Eltern. (3 Sek. Pause, währenddessen {einmal piepsen, nach 1 Sekunde ein Schlag}) Scheiße.

(4 Sekunden Pause) {nicht gut hörbar: Schritte?}

F1: Miststück!

F2: Ach! Diesen Blödsinn darf man gar nicht ernst nehmen.

F3: Wollen Sie sie jetzt auch noch in Schutz nehmen?

F2: Nein. Aber - Familie ist ein Reizwort für sie. Weil sie nie eine hatte.

Fx: [verächtliches, Grunzen]

Einsatz langsamer, plätschernder Gitarrenmusik; erst 5 Sekunden Stille, dann ein klicken und rumpeln; dann eine männliche Stimme.

Anhang 6 – Transkript der AD-Spur zu Sequenz S4a

AD: Sie legen auf. (1 Sek.) In einem Neubau aus Beton und Glas. Eine Schwarzhaarige in weißem Ärztekittel kommt zu einem Kaffeeautomaten. Daneben zwei OP-Schwestern und eine rothaarige Ärztin.

S1: "Was is'n das für'n **Ding** hier?"

MP: "Ja, den hat mir mein Mann zum Hochzeitstag geschenkt."

S1: [lachend] Aoch!

AD: Ein Tablet-PC

{klackern, 1 Sek.}

S1 "Ist das {piepsen} **süß!**"

MP: "[lacht] Ja, das ist der Maxi. {piepsen} Da war er gerade einen Tag alt."

S2: "Oh, ist der putzig."

MP: "Mhm."

S2: "Wie ein kleines Cremetörtchen."

RB: "Cremetörtchen?"

RB: "Das Ding sieht eher aus wie ne vertrocknete **Wurstpelle**"

AD: Die Schwarzhaarige.

{pieps, pieps}

RB: "Was denn?" {Telefonläuten, Hintergrund} Neugeborene sehen doch immer aus wie ne vertrocknete Wurstpelle. Und trotzdem schwärmen die Mamas und Papas {piepsen} wie hübsch sie doch sind. Fragt sich nur, was erschreckender ist. [saugt Luft ein] Das Aussehen der Babys oder der Hirnschaden der Eltern."

AD: Sie drückt vergeblich am Kaffeeautomaten herum

{dumpfer, leicht metallisch klingender Schlag}

RB: "**Scheiße.**"

{klackern, übersprochen von:}

AD: Mit verengten Augen sieht sie zu den dreien und geht. Die schauen ihr {Telefonläuten, Hintergrund} verächtlich nach.

S1: "**Miststück.**"

MP: "**Ach!** Diesen Blödsinn darf man gar nicht ernst nehmen."

S2: "Wollen Sie sie jetzt auch noch in Schutz nehmen?"

MP: "**Nein** Aber- Familie ist ein Reizwort für sie. Weil sie nie eine hatte."

Sx: [verächtliches, nicht überzeugtes raunen]

Abstract (Deutsch):

In dieser Masterarbeit beschäftige ich mich mit Audiodeskription, also der sprachlichen Beschreibung von visuellen Inhalten für blinde und sehbehinderte Menschen. Dabei geht es speziell um Hörfilme, also Filme, die dergestalt bearbeitet werden, dass die visuellen Eindrücke beschrieben werden, und zwar so, dass die akustischen Elemente weitgehend unbeeinträchtigt bleiben.

Ich begründe, warum ich die theoretischen und methodologischen Ansätze der Audiodeskriptionsforschung, die bislang vor allem im Bereich der Audiovisual Translation Studies erfolgt, für nicht ausreichend halte, und zwar sowohl was die Breite der Beschäftigung mit dem Thema als auch was die Tiefe in der theoretischen Grundlegung betrifft. Diese generelle These wird auf zwei Bereiche zugespitzt: erstens den Bereich der Bild- und Symboltheorie, der begründet, dass und wie Bilder eine eigene Logik haben, und dass die symbolischen Formen, in denen sie sich zeigen, nicht ohne weiteres versprachlicht werden können. Und zweitens plädiere ich für eine Ergänzung der bisherigen Audiodeskriptionsforschung um eine interpretativ-sozialwissenschaftliche Perspektive.

Ich entwerfe schließlich eine mögliche Untersuchungsweise von Hörfilmen durch eine Kombination von Methoden der Film- und Fernsehanalyse und der visuellen Soziologie und wende diese Triangulation auf einen Hörfilm an. Dabei ist keine vollständige Analyse zu erwarten, sondern mehr ein methodisches Experiment.

Immer wieder dazwischen und vor allem am Ende versuche ich, über Reflexionen der bisherigen Schritte die Ergebnisse einer Verallgemeinerung zugänglich zu machen. Am Ende erscheint die Phänomenologie als vielversprechende Basis für eine umfassende wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Audiodeskription und Hörfilm.

Abstract (English):

In this Master's Thesis I write about audiodescription, namely the verbal description of visual content for blind and visually impaired people. It is especially about audiodescribed films (*Hörfilme* in German). These are films in which the visual impressions are described without interfering with the acoustic elements, as far as possible.

I give reasons why I think that the theoretical and methodological approaches in audiodescription research, which is at the moment mainly suited in Audiovisual Translation Studies, are not sufficient to evoke a broad scientific engagement and deep going theoretical questions. I go into this general hypothesis more deeply in regard to two areas: first, picture theory, which argues that pictures have their own logic, and that symbolic forms in which they present themselves cannot be readily verbalized. And secondly, I argue for an additional perspective in audiodescription research, namely an interpretative-sociological one.

Then I construct a possible research design for audiodescribed films through a combination of methods from Film- and TV-Studies and visual sociology and apply this triangulation to an audiodescribed film. This is not a complete analysis, but a methodical experiment.

Throughout the text and especially in the end I try to set the path for further generalizations of my results through reflections. In the end, phenomenology seems a promising basis for a comprehensive scientific study of audiodescription and audiodescribed films.

Lebenslauf

Christian Simon, Bakk. phil,
geboren am 12. Dezember 1984 in Wien

Ausbildung:

seit 10/12	Masterstudium Soziologie, Universität Wien,
10/10 - 03/12	Masterstudium <i>History and Philosophy of Science</i> , Universität Wien
02/08 - 06/08	ERASMUS-Auslandssemester an der Universität Basel, Schweiz
2006-2010	Bakkalaureatsstudium Soziologie, Universität Wien (geistes- und kulturwissenschaftlicher Zweig)
2004	AHS-Matura (Realgymnasium) am BG/BRG Draschestr. 90-92, 1230 Wien

Wissenschaftliche und studienrelevante Berufserfahrung:

05/13-11/13	Erstellung einer Bibliographie zum Thema „Geragogik - Bildung und Alter“ für das Büro für Sozialtechnologie und Evaluationsforschung (Prof. Dr. Franz Kolland) im Auftrag des Bundesministeriums für Arbeit, Soziales und Konsumentenschutz
seit 05/12	freier Autor von Hörfilmen für blinde und sehbehinderte Menschen im Auftrag verschiedener öffentlich-rechtlicher TV-Sender und bei Filmproduktionsfirmen im deutschsprachigen Raum
05/10 – 07/10	Projektmitarbeit im Rahmen eines Praktikums bei Sinnfabrik - Menschenrechte und Diversität; Literaturrecherche, -aufarbeitung und Berichterlegung zu Diversität im Gesundheitssystem in Österreich und der Steiermark für das Gesundheits-Ressort der steiermärkischen Landesregierung, http://www.sinnfabrik.at/
09/09 – 02/10	Assistent bei OIKODROM, dort administrativ und inhaltlich verantwortlich für EU-FP-Projektanträge, http://oikodrom.org
07 - 08/08	Praktikum bei OIKODROM – <i>The Vienna Institute for Urban Sustainability</i> ,

Sonstige Erfahrungen und Tätigkeiten:

2013-15	aktiv in der BaGru_Soziologie, der Basisgruppe der Studierenden am Institut für Soziologie der Universität Wien
2009-13	<i>Solibash Kulturverein</i> , Veranstaltung und Management von Benefizveranstaltungen zur Finanzierung einer Grund- und Vorschule in Tamale, Ghana sowie Abwicklung eines von der OEZA als Mikroprojekt geförderten Frauenbeschäftigungsprojektes http://www.solibash.co.nr/