



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Live-Untertitelung im österreichischen
und polnischen Fernsehen“

verfasst von / submitted by

Justyna Osinska, BA, Bakk. phil.

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

Wien, 2017 / Vienna 2017

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

A 060 375 360

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

Masterstudium Übersetzen Polnisch Russisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Selbständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Mir ist bekannt, dass die in der vorliegenden Arbeit Verwendung gefundenen Abbildungen der Zustimmung zur Benützung durch die Rechteinhaber_innen bedurft hätten. Aufgrund des zur Erstellung der Arbeit vorgegebenen begrenzten zeitlichen Rahmens war mir jedoch eine Einholung dieser Rechte nicht möglich. Da die vorliegende Arbeit weder publiziert noch sonst anderweitig kommerziell genutzt wird, befand ich die Nennung der Urheber_nnen bzw. Rechteinhaber_nnen als ausreichend.

Wien, im Oktober 2017

Justyna Osinska

Danksagung

An erster Stelle bedanke ich mich bei meinem Betreuer Prof. Mag. Dr. Kaindl für die richtungsweisende Unterstützung während meiner Arbeit. Vielen Dank, Herr Professor!

Des Weiteren möchte ich ein herzliches Dankeschön an die Untertitelungsredaktion des ORF richten, ohne die es keinen empirischen Teil dieser Arbeit gegeben hätte. Vielen lieben Dank!

Auch möchte ich mich beim polnischen Sender TVP bedanken, da ich meine Forschungsarbeit mit einem Besuch in Warschau verbinden konnte. Serdeczne dzięki!

Ein besonderer Dank geht an meine Familie und Freunde, die mir während dieser fordernden Zeit eine große Stütze waren. Dziękuję Wam! Ich danke Euch!

Zu guter Letzt danke ich meinem persönlichen Superhelden. Ohne dich hätte ich nicht durchgehalten. Du warst mir ein Fels in der Brandung – im übertragenem, aber auch im wörtlichen Sinne. Danke!

Inhalt

Einleitung	1
1 Translationswissenschaftliche Grundlagen.....	5
1.1 Translationswissenschaft im Wandel	5
1.2 Der funktionale Ansatz	7
1.3 Skopostheorie	8
1.3.1 (Intratextuelle) Kohärenz	11
1.3.2 Fidelität (Intertextuelle Kohärenz)	12
1.3.3 Der kulturelle Aspekt	12
1.4 Normen in der Translationswissenschaft.....	14
1.4.1 Der deskriptive Ansatz	15
1.4.2 Normentheorie nach Toury und Chesterman	15
1.4.3 Translation als normengeleiteter Prozess	17
1.5 Theorie vom translatorischen Handeln.....	18
1.5.1 Translation als Expert_innenhandlung.....	19
1.5.2 Exkurs: „Scenes-and-frames“-Semantik	20
2 Audiovisuelle Translation.....	25
2.1 Multimedia bzw. multimedial.....	26
2.2 Arten der audiovisuellen Translation	28
2.3 Untertitelung.....	31
2.3.1 Untertitelungstypen	33
2.3.2 Textreduktion	37
2.3.3 Korrekturmethode(n)	38
2.3.4 Anzeigemodus	38
2.3.5 Aus- und Einblenden der UT	39
2.3.6 Vor- und Nachteile der Untertitelung.....	39
2.4 Live-Untertitelung	40

2.4.1	Methoden der Live-Untertitelung.....	40
2.4.2	Respeaking	43
2.4.3	Mensch vs. Maschine	45
2.4.4	Wörtlich vs. redigiert.....	46
3	AVT und Barrierefreiheit.....	51
3.1	Digital-TV und Hybrid-Fernsehen	52
3.2	Wohin gehört die Live-Untertitelung?	53
3.2.1	Respeaking und Dolmetschen	54
3.2.2	Respeaking und Untertitelung.....	54
3.3	Erforderliche Kompetenzen.....	55
3.4	Untertitelung im TV	57
3.4.1	Die Situation in Österreich.....	59
3.4.2	Die Situation in Polen	63
4	Methodik.....	69
4.1	Ziel und Forschungsfragen	70
4.1.1	Material	70
4.1.2	Rolle der Beobachtenden	70
4.1.3	Kontaktaufnahme	70
4.1.4	Feldeinstieg	71
4.1.5	Forschungsphase	71
4.2	Forschungsdokumentation.....	72
4.3	Empirisches Setting:	72
4.3.1	Arbeitsaufteilung und Rollenverteilung.....	72
4.3.2	Arbeitsbereich	73
4.3.3	Arbeitsprozess	74
4.4	Analyse der Untertitelungsprozesse	76
4.4.1	Untertitelungsprozess 1	76
4.4.2	Untertitelungsprozess 2	81

4.4.3	Untertitelungsprozess 3	86
4.4.4	Untertitelungsprozess 4:	100
4.4.5	Untertitelungsprozess 5	121
4.5	Beobachtungs- und Artefaktanalyse	134
4.5.1	Spracherkennungs- und Untertitelungssoftware	135
4.5.2	Redaktionssystem (RedSys).....	135
4.5.3	Vokabellisten.....	137
4.5.4	Stylebook.....	138
4.5.5	Internet	138
4.5.6	Tageszeitungen.....	138
4.5.7	Wörterbücher.....	138
4.5.8	Checklisten	139
4.6	Koordination.....	139
4.6.1	Die Beteiligten.....	139
4.6.2	Der Arbeitsprozess	139
4.7	Analyse der Fragebögen	140
4.7.1	Kompetenzen der Untertitler_innen	140
4.7.2	Übersetzen und/oder Dolmetschen?	142
	Zusammenfassung und Fazit.....	145
	Bibliografie.....	I
	Abbildungsverzeichnis	IX
	Tabellenverzeichnis.....	X
	Anhang A: Fragebogen ORF.....	XIII
	Anhang B: Fragebogen TVP	XV
	Abstract	XVII

Einleitung

Medien sind eine äußerst wichtige Informationsquelle und bieten ihrem Publikum außer Wissen auch Unterhaltung. Der barrierefreie Zugang zu Medien ist daher nicht nur eine verständliche Forderung, sondern ein Menschenrecht. Barrierefreiheit betrifft im Zusammenhang mit Medien dabei längst nicht nur gehörlose oder hörbeeinträchtigte Menschen. Eine zunehmende Anzahl alternder und spracherwerbender Personen könnte oder macht bereits Gebrauch von der Untertitelung und/oder der Audiodeskription in ihrem Alltag. Nun wurden und werden Untertitel zu gerne kritisiert, da sie vom Bild ablenken würden und auch ein ästhetisches Problem seien. Besonders die Live-Untertitelung sei fehlerhaft und asynchron mit dem Bild. Oft äußern diese Kritik nicht etwa gehörlose Menschen oder jene, die die Sprache lernen möchten, sondern Personen, die gar nicht auf Untertitel angewiesen sind. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk in Polen verwendet erst seit Mai 2017 regelmäßig eine Spracherkennungssoftware zur Erstellung von Live-Untertiteln, der ORF bereits länger, nämlich seit Dezember 2009. Diese Technik ist daher erst relativ kurze Zeit in Verwendung und wird stets weiterentwickelt. Ich selbst bin erst im Zuge dieser Arbeit mit Respeaking und Spracherkennungssoftware in Berührung gekommen, was mein Interesse an audiovisueller Translation generell und im Speziellen an Untertiteln noch gesteigert hat. Die Idee für die vorliegende Arbeit entwickelte sich im Laufe des Masterstudiums Übersetzen, als ich Lehrveranstaltungen zum Thema Untertitelung besucht habe. Aus lauter Begeisterung habe ich nicht nur die verpflichtenden zwei, sondern alle vier angebotenen Übungen mit Schwerpunkt Medien- und Filmübersetzung absolviert. Darunter waren Lehrveranstaltungen zum Thema inter- und intralinguale Untertitelung sowie Synchronisation. Da im österreichischen Fernsehen ausländische Produktionen hauptsächlich synchronisiert werden und ich mit anderssprachigen Sendungen im polnischen Fernsehen Voice-over verbinde, wollte ich mir ansehen, wie es um die Untertitelung im TV steht und mich in diesen Bereich vertiefen und im Besonderen die Live-Untertitelung im österreichischen und polnischen Fernsehen untersuchen. Ziel dieser Arbeit soll mehr sein, als das Gewinnen neuer Erkenntnisse – es soll ein Bewusstsein für diese gesellschaftspolitisch relevante Thematik geschaffen werden. Für gesunde Menschen ist vieles selbstverständlich, aber für diejenigen, die auf Hilfe von außen angewiesen sind, ist jede Stütze, die ihnen zu mehr Selbstständigkeit verhilft, eine Verbesserung der Lebensqualität. Dazu zählt auch ein barrierefreier Zugang zu Medien.

Die vorliegende Arbeit beginnt mit einer Einführung in die Translationswissenschaft, ihrer Grundlagen, anfänglichen Theorien und dem darauffolgenden Paradigmenwechsel der eine Neuorientierung mit sich brachte, sodass nicht mehr Wörter, Sätze und Texte im Mittelpunkt

standen, sondern Translation als kommunikative Expert_innenhandlung in einer bestimmten Situation und mit einem speziellen Ziel.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der audiovisuellen Translation im Allgemeinen und der Untertitelung im Speziellen, wobei die Live-Untertitelung besondere Beachtung findet. So werden die Methoden zur Erstellung von Live-UT beschrieben, wobei ein besonderer Fokus auf das Respeaking gelegt wird, da es gegenwärtig als effizienteste Methode gilt. Die Beziehung zwischen Mensch und Maschine wird in diesem Abschnitt erstmals angerissen und im Zuge der Arbeit immer wieder thematisiert. Studien, die sich mit der (Live-)Untertitelung befassen, zeigen Bedürfnisse und Einstellung der Rezipierenden zu diesem Thema.

Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird die Barrierefreiheit in Europa thematisiert sowie deren rechtliche Regelung erläutert. Technologische Entwicklungen im Bereich der audiovisuellen Medien werden beleuchtet ebenso wie mögliche Neuerungen. Im Weiteren wird die Live-Untertitelung bzw. das Respeaking dem Dolmetschen sowie dem Übersetzen gegenübergestellt, um Vergleiche bzw. Unterschiede zu ermitteln und die dafür erforderlichen Kompetenzen zu benennen. Abschließend wird die gegenwärtige Situation hinsichtlich der Untertitelung im österreichischen und polnischen Fernsehen (öffentlich-rechtlicher Rundfunk) beleuchtet.

Das letzte Kapitel beinhaltet den praktischen Teil der Arbeit. Die dafür ausgewählte empirische Forschungsmethode ist qualitativ und besteht einerseits aus der Beobachtung des Untertitelungsprozesses und andererseits aus einer Befragung der Untertitler_innen vom österreichischen (ORF) und polnischen (TVP) öffentlich-rechtlichen Rundfunk. Ausgehend von den zuvor skizzierten theoretischen Standpunkten werden anhand der Analysen die Ergebnisse zusammengetragen, um schließlich die Forschungsfragen beantworten zu können, bei denen es um die erforderlichen Kompetenzen für die Erstellung von Live-Untertiteln geht sowie um die Einordnung der Live-Untertitelung innerhalb der Translationswissenschaft.

Zur Sprache in der vorliegenden Arbeit möchte ich mich abschließend auch noch äußern und mit einem Zitat beantworten, warum ich gendergerechte Sprache verwende:

So sah sich die feministische Theorie vor die Notwendigkeit gestellt, eine Sprache zu entwerfen, die die Frauen voll oder adäquat repräsentiert, um deren politische Sichtbarkeit zu fördern“(Butler 1991: 16)

Ich bediene mich in der vorliegenden Arbeit des Unterstrichs, um alle Menschen anzusprechen und damit sich auch alle Menschen angesprochen fühlen, da Sprache Realitäten schafft und diese in gewisser Weise widerspiegelt. Die Sprache ist ein Spiegelbild unserer Gesellschaft.

Wir benennen nur das, was für unsere Kultur relevant ist und unserer Vorstellung von Wirklichkeit entspricht. Wird an einer Stelle in der Arbeit jeweils nur die männliche oder weibliche Form verwendet, ist das entweder beabsichtigt oder es handelt sich um ein wörtliches Zitat. Außerdem habe ich mich bemüht, verständlich zu formulieren, denn Wissenschaft soll verstanden werden und Wissen vermitteln, nicht auf den ersten Blick abschreckend wirken, da es zu kompliziert erscheint.

1 Translationswissenschaftliche Grundlagen

Übersetzen und Dolmetschen zählen zu den ältesten Tätigkeiten der Menschheit. So lautet etwa der Untertitel von Jürgen Stähles 2009 erschienenem Werk *Vom Übersetzen zum Simultandolmetschen* folgendermaßen: *Handwerk und Kunst des zweitältesten Gewerbes*. Seit Otto Kade in seiner 1968 publizierte Dissertation erstmals den Begriff *Translation* erwähnt hat, gilt dieser als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen:

Wir verstehen daher unter *Übersetzen* die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache. [Absatz] Unter *Dolmetschen* verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache. (Kade 1968: 35, Hervorh. im Orig.)

Vermeer (1990²: 83 f) stellt richtigerweise fest, dass im Deutschen kein Verb existiert, das dem Substantiv *Translation* entspricht. Er verwendet daher „notgedrungen“ das Verb *übersetzen*. Obwohl die Verben *transferieren* oder *übertragen* eine mögliche Alternative wären, schließe ich mich Vermeers Entscheidung an.

1.1 Translationswissenschaft im Wandel

Theorien über die Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft, die unter dem Begriff Translationswissenschaft bzw. Translatologie zusammengefasst werden (vgl. Vermeer 1990²: 14), haben sich im Laufe der Zeit gewandelt. Zu Beginn des wissenschaftlichen Diskurses und bis in die späten 1970er-Jahre waren Theorien über die Translationswissenschaft (TW) linguistisch orientiert, und überhaupt galt die Translatologie bis ins späte 20. Jahrhundert als Teildisziplin der Linguistik. Weit verbreitet war die Überzeugung, dass es bei der Translation hauptsächlich darum ginge, einen Text aus einer Ausgangssprache so „textgetreu“ wie möglich in eine Zielsprache zu übertragen. Erst im Zuge der Entwicklung funktionstheoretischer Ansätze konnte sich die Translationswissenschaft als eigenständige Disziplin etablieren.

Erste Theorien über die Translationswissenschaft postulierten den Ausgangstext als „heiliges Original“. Bei den Funktionalist_innen galt diese Prämisse allerdings nicht mehr:

Nicht der Ausgangstext ist oberste Richtschnur für eine Translation, sondern die Kommunikationsintention und deren optimale Realisierung unter den Gegebenheiten der Zielkultur. (Vermeer 1990²: 68)

Lange Zeit jedoch bestimmte der Äquivalenzbegriff die anfänglich linguistisch geprägte Translationswissenschaft, in der mit Äquivalenz die Beziehung zwischen Ausgangstext (AT) und

Zieltext (ZT) beschrieben wird. Dabei wurden unterschiedliche Äquivalenzarten bestimmt, wie etwa die formale Äquivalenz (Form und Inhalt vom AT sollen im ZT erhalten bleiben) und die dynamische Äquivalenz (ZT-Wirkung soll die gleiche sein wie beim AT; ZT soll dabei ZS-Normen entsprechen) von Eugene A. Nida (1964). Auch Werner Koller setzt sich intensiv mit der Äquivalenzbeziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext auseinander und sieht Äquivalenz als konstitutiven Bestandteil von Translation an. Das zeigt die Auffassung Werner Kollers (2011⁸: 203) über das Übersetzen:

Als Übersetzung im eigentlichen Sinne bezeichne ich nur, was bestimmten *Äquivalenzforderungen normativer Art* genügt. Dazu gehört, dass der AS-Text, unabhängig von den speziellen Übersetzungsbedingungen (Empfänger in der ZS, kommunikativer Hintergrund) als *autonomes* Objekt betrachtet (und geachtet) und als solches in der ZS wiedergegeben wird. (Hervorh. im Orig.)

Koller definiert Übersetzen in linguistischer Hinsicht als Umkodierung, wobei Elemente der Ausgangssprache durch Elemente der Zielsprache ersetzt werden (vgl. Koller 1972: 69 f). Mit ihrem Werk *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*, stellt sich Mary Snell-Hornby gegen diese traditionell linguistische Auffassung von Translation indem sie eine entgegengesetzte Position nimmt ein und bezeichnet „Übersetzen eben nicht als bloße Umkodierung“ und plädiert dafür, dass die Übersetzungswissenschaft als eigenständige Disziplin angesehen wird „und nicht als Teilbereich einer Teildisziplin.“ Snell-Hornby versteht die Übersetzungswissenschaft als interdisziplinäre¹ und multiperspektivische Einheit, „die von der komplexen Realität des Übersetzens und nicht von den axiomatischen Modellen der Linguistik ausgeht und sich durch eine verbindende Perspektive auszeichnet.“ (Snell-Hornby 1986: 12 f)

Auch Vermeers (1990: 42) Vorstellung von Übersetzen widerspricht Kollers Ansicht und ähnelt der von Snell-Hornby:

In keinem Fall ist translatorisches Handeln und damit Übersetzen und Dolmetschen für uns schlechthin die bloße Umsetzung eines Textes aus einer Sprache a in eine Sprache z. (...) Im Sonderfall kann die nur sprachliche Transkodierung natürlich legitimes translatorisches Handeln sein (...).

In der vorliegenden Arbeit positioniere ich mich als Funktionalistin und Vertreterin der Skopos-theorie sowie der Theorie vom translatorischen Handeln. Das beinhaltet die Auffassung, dass

¹ siehe Kaindl (2004)

Translation mehr ist als lediglich die Umkodierung von Sprachen. Der_die Translator_in handelt als Expert_in in seinem_ihrem Beruf, um Kommunikation über Sprach- und Kulturbarrrieren hinweg zu ermöglichen.

1.2 Der funktionale Ansatz

Gegen Ende der 1970er-Jahre befindet sich die Translationswissenschaft im Wandel. Es erfolgt ein Umdenken und ein Paradigmenwechsel innerhalb der TW. Bisherige theoretische Ansätze werden kritisch betrachtet, hinterfragt und gegebenenfalls auch verworfen. So war und ist die Äquivalenz und ihre Relevanz durchaus ein Streitthema. Nach der Neuorientierung in der TW fanden neue Ansätze ihren Weg in den wissenschaftlichen Diskurs. So etwa die Funktionstheorie, die 1971 erstmals von Katharina Reiß in *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* erwähnt wird – zwar nicht als Gegenposition, aber als ergänzendes Modell zur Äquivalenzforderung. Reiß stellt den Äquivalenzbegriff infrage und argumentiert, dass der Übersetzungsauftrag vorgibt, wie äquivalent Ausgangs- und Zieltext sein sollen. Dennoch spielt Äquivalenz bei Reiß (1986³: 11) eine grundsätzliche Rolle beim Übersetzen:

Jeder Übersetzungsprozeß ist ein bipolarer Vorgang, der sich in der Gestaltung eines zielsprachlichen Textes unter ständiger Rückbindung an einen ausgangssprachlichen Text erfüllt. Dabei muß der Übersetzer sich ständig bemühen, optimale Äquivalenzen in der Zielsprache zu finden und sich der Adäquatheit dieser Äquivalenzen zu versichern.

Laut Reiß und Vermeer solle nicht auf Äquivalenz verzichtet werden, jedoch müsse die übersetzungswissenschaftliche Terminologie präzisiert werden, da etwa Begriffe wie *Äquivalenz* und *Adäquatheit* bei Kade, Wilss oder Koller zu wenig differenziert sind (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 125-128). Reiß und Vermeer (1991²: 139 f) unterscheiden die Termini *Adäquatheit* und *Äquivalenz* deutlich voneinander:

A d ä q u a t h e i t bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.

Man übersetzt *a d ä q u a t*, wenn man die Zeichenwahl in der Zielsprache konsequent dem Zweck der Übersetzung unterordnet.

Ä q u i v a l e n z bezeichnet demgegenüber eine Relation zwischen zwei Größen, die den gleichen Wert, denselben Rang im je eigenen Bereich haben und derselben Kategorie angehören“ (...) es „läßt sich also folgende Definition aufstellen:

Ä q u i v a l e n z bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können). (Hervorh. im Orig.)

Nach Reiß und Vermeer ist Äquivalenz eine Sonderform von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext. Das wäre jedoch die Ausnahme,

da ein Funktionswechsel die Regel sei, was wiederum vom Übersetzungsauftrag abhängt – er bestimmt, welche Rolle Äquivalenz beim Translationsprozess spielt (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 140).

Mary Snell-Hornby (1986²) ist hingegen „radikaler“: Sie lehnt den Äquivalenzbegriff gänzlich ab und räumt ihm keine wesentliche Bedeutung für die Translation ein. Sie kritisiert, dass es weder eine allgemeingültige Definition noch eine einheitliche Verwendung für Äquivalenz gibt (Snell-Hornby 1986²: 14):

Der Terminus *Äquivalenz* wird, wie mehrfach festgestellt worden ist, in verschiedenen Disziplinen unterschiedlich verwendet. So auch in der Sprach- und Übersetzungswissenschaft: in der Kontrastiven Linguistik, also auf der Ebene des Sprachsystems, wird er dazu benutzt, um verschiedene Beziehungen zwischen lexikalischen Einheiten zu benennen (...); in der Übersetzungswissenschaft werden damit Beziehungen auf Wort-, Satz- oder sogar Textebene beschrieben. Was bisher nicht klargestellt wurde: auch in den verschiedenen Sprachen ist der scheinbar gleiche Terminus semantisch nicht identisch. Das heißt, daß z.B. dt. *Äquivalenz* und engl. *equivalence*, so paradox das klingt, nicht äquivalent sind. (Hervorh. im Orig.)

Snell-Hornby stellt somit fest:

Selbst Äquivalenz ist nicht äquivalent, obwohl sie Ähnlichkeit vortäuscht: die Entlehnung aus den exakten Wissenschaften hat sich als Illusion erwiesen. (Snell-Hornby 1986²: 15)

Nach Reiß und Vermeer (1991²: 146) gibt es für Textäquivalenz keine allgemeinen, sondern nur kultur-, sprach- und situationsspezifische Translationslösungen. Demnach kann Äquivalenz zwischen Ziel- und Ausgangstextelementen weder allgemein noch sprachenpaarbezogen festgestellt werden – Textäquivalenz ist nicht nur in Relation zum Phänomen Text zu sehen, sondern ist abhängig vom Translatkopos (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 146). Folglich verliert der Äquivalenzbegriff seinen hohen Stellenwert und wird relativiert.

1.3 Skopostheorie

Hans J. Vermeer und Katharina Reiß entwickeln die Skopostheorie, die einen funktionsorientierten Ansatz hat. Ein Translat ist nach Vermeer (1990²: 72) eine Sondersorte von Zieltext und wird als „eigenständiges kommunikatives Handlungselement in Situation“ betrachtet (Vermeer 1990²: 31).

Laut Skopostheorie ist der Zweck die wesentliche und bestimmende Komponente einer Translation (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 96) Der Begriff *skopós* stammt aus dem Griechischen und bedeutet Zweck, Ziel. *Funktion* hat in diesem Zusammenhang folgende zwei Bedeutungen:

1. Funktion = Zweck, Skopos;

2. Funktion = regelhafte Abhängigkeit von Größen untereinander (vgl. die Mathematik). Die jeweilige Bedeutung des Terminus ergibt sich aus dem „Ko(n)text.“ (vgl. Vermeer 1990²: 96)

Die Skopostheorie besagt das Folgende (Reiß/Vermeer 1991²: 105):

1. Translation ist eine Funktion ihres Skopos.
2. Translation ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und deren Sprache über ein Informationsangebot aus einer Ausgangskultur und deren Sprache.
3. Das Informationsangebot einer Translation wird als abbildender Transfer eines Ausgangsangebots dargestellt. Die Abbildung ist nicht eindeutig umkehrbar.

Statt *Zweck* oder *Ziel* werden in der Handlungstheorie auch die Begriffe *Intention*, *Absicht* oder *Funktion* verwendet, und zwar mit je einer ähnlichen Bedeutung, zum Teil auch mit unterschiedlichen Begriffsumfängen (vgl. Vermeer: 1990²: 93). Die Begriffe *Ziel*, *Zweck*, *Absicht*, *Intention* und *Funktion* können unter sich wieder präzisiert und gegeneinander abgegrenzt werden:

Mit *Ziel* meint Vermeer das vorläufige Endresultat, das mit einer Handlung bzw. Handlungskette erreicht werden soll. *Zweck* steht für ein Teilziel, das einem übergeordneten Ziel untergeordnet ist. In der Skopostheorie wird *Ziel* als Oberbegriff verwendet. (Vermeer: 1990²: 93 f). Ein *Skopos* kann dabei auch einen oder mehrere *Unterskopoi* haben (vgl. Vermeer: 1990²: 102).

Vermeer (1990²: 102) stellt drei Bezüge und somit drei Bedeutungen für *Skopos* fest: *Skopos* kann auf

- (a) den Übersetzungsprozeß,
- (b) das Übersetzungsergebnis,
- (c) den Übersetzungsmodus

und damit bezogen werden auf

- (a) das Ziel der Translation,
- (b) die Funktion des Translats,
- (c) die Intention, wie sie sich im Translationsmodus ausdrückt,

Auch Christiane Nord (2009⁴: 39-42, 51-55) unterscheidet die zwei Termini *Intention* und *Funktion* voneinander: Mit *Intention* bezeichnet sie die Absicht eines_einer Textsender_in, mit dem Text etwas bei einem_einer Rezipienten_in zu bewirken. Mit *Funktion* definiert Nord dagegen den Zweck, den ein Text nach Ansicht eines_einer Rezipient_in haben soll. Intention und

Funktion bezeichnen im Idealfall dasselbe, nämlich das *Ziel* eines Textes; Intention und Funktion unterscheiden sich, wenn ein_eine Rezipient_in die Intention eines_einer Sender_in nicht erkennt oder für irrelevant hält (vgl. Vermeer 1990²: 94).

Die Skopostheorie fordert vom Translat eine Skoposadäquatheit oder Funktionsgerechtigkeit, „d. h. die Eigenschaft für die Verwirklichung der mit der Translationshandlung intendierten Funktion(en) geeignet zu sein.“ (Nord 1993: 14) Zudem ist die Funktionstheorie benutzerrelativ, d. h. der Text selbst „hat“ demzufolge keine Funktion, sondern er „erhält“ sie in der Rezeptionssituation. Jedem Text wird somit bei seiner Produktion bzw. Rezeption eine Funktion zugeschrieben (vgl. Vermeer 1990²: 96; Nord 1993: 9).

Bevor ein Translat entsteht, muss es einen Auftrag geben. Vermeer definiert einen *Auftrag* als Instruktion (entweder von dem_der Translator_in an sich selbst oder von einem_einer Auftraggeber_in an den_die Translator_in) eine bestimmte Handlung auszuführen. Der Auftrag gibt den Skopos vor. Der so festgelegte Skopos bestimmt in der Meinung des_der Translators_in als Expert_in für translatorisches Handeln die Translationsstrategie und das Translat und damit auch die intertextuelle Kohärenz zwischen Ziel- und Ausgangstext (vgl. Vermeer 1990²: 121, 126, 151). Der Auftrag wird zwischen Auftraggeber_in und Translator_in verhandelt, und nach Übereinkunft produziert der_die Translator_in ein funktionales Translat (vgl. Vermeer 1990²: 64).

Ausgehend von der Skopostheorie entwickelt Nord (2009⁴: 30) das Modell des funktionalen Übersetzens. Sie definiert Translation als

die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatiskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext.

Nords Konzept des funktionalen Übersetzens kann daher als Erweiterung der Skopostheorie verstanden werden. Beim transkulturellen Texttransfer unterscheidet Nord (2011: 19 f; 22) zwischen der Dokument- und der Instrumentfunktion: Eine dokumentarische Übersetzung² hat die Funktion, eine Kommunikationshandlung in der Ausgangskultur der Zielkultur verständlich zu

² Zur dokumentarischen Übersetzung gehören folgende Formen interkulturellen Texttransfers: Wort-für-Wort-Übersetzung, wörtliche Übersetzung, philologische Übersetzung und exotisierende Übersetzung (vgl. Nord 2011: 20 ff).

machen. Diese Art der Übersetzung ist als solche erkennbar. Bei der instrumentellen Übersetzung³ ist nicht offensichtlich, dass es sich um eine Übersetzung handelt, da diese in der Zielkultur als „Instrument“ fungiert, um in einer Kommunikationshandlung ein bestimmtes kommunikatives Ziel zu erfüllen.

Der Paradigmenwechsel und die Neuorientierung in der TW fand aber nicht nur Anhänger_innen. Kritik an der Skopostheorie wurde v. a. von Befürworter_innen der Äquivalenztheorie geübt: Übersetzer_innen hätten demnach zu viele Freiheiten, was ihre moralische Pflicht gefährden könnte, nämlich ihre Handlungspartner_innen (sowohl Auftraggeber_innen und den Zieltextempfänger_innen als auch AT-Autor_in) nicht zu täuschen. Demnach tragen Übersetzer_innen eine große Verantwortung, und zwar allen Handlungspartner_innen gegenüber, indem sie die Bedingungen einer bestimmten Kultur oder eines spezifischen Kulturkreises berücksichtigen. Das Zielpublikum hat für gewöhnlich bestimmte Erwartungen an ein Translat, die auf kulturspezifischen Konventionen beruhen. Als kulturspezifisch bezeichnet Nord sprachliches und nicht-sprachliches Handeln und Verhalten in einer Kulturgemeinschaft, das auf vorherrschenden Normen, Konventionen und Meinungen basiert. Es liegt daher in der Verantwortung der Übersetzer_innen eventuelle Abweichungen offenzulegen und zu begründen (vgl. Nord 1993: 17-22). Diese Verantwortung wird in der Translationswissenschaft als Loyalität bezeichnet. Mit diesem Begriff erweitert Nord die Skopostheorie⁴ um diesen moralischen Aspekt und stützt ihre Ansicht des funktionalen Ansatzes somit auf zwei Pfeiler: Funktion und Loyalität (2013: 205).

1.3.1 (Intratextuelle) Kohärenz

Um einen Text verstehen zu können, sollte dieser kohärent sein:

Eine Nachricht gilt als ‚verstanden‘, wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation interpretiert werden kann bzw. wird. (...) Was ‚hinreichend‘ kohärent ist, hängt von den Umständen der jeweiligen Situation ab. – Eine vom Produzenten gewollte Inkohärenz muß im Text signalisiert werden. (Reiß/Vermeer 1991²: 110 f)

³ Zur instrumentellen Übersetzung gehören folgende Formen interkulturellen Texttransfers: funktionskonstante Übersetzung, funktionsvariierende Übersetzung, korrespondierende Übersetzung (vgl. Nord 2011: 23 ff).

⁴ Nord (1993: 8) gibt der Bezeichnung „funktionale Translation“ gegenüber „Skopostheorie“ den Vorzug.

Das Translat sollte daher für die Rezipierenden interpretierbar, logisch zusammenhängend und demnach verständlich formuliert sein – dann „funktioniert“ der Text für die Rezipierenden des Zieltexes und der_die Translatorin hat erfolgreich gehandelt (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 113).

Reiß und Vermeer geben der intratextuellen Kohärenz den Vorzug gegenüber der *Fidelität* (siehe Kapitel 1.3.2) zwischen Ziel- und Ausgangstext (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 113).

1.3.2 Fidelität (Intertextuelle Kohärenz)

Neben der intratextuellen Kohärenz wird auch eine Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext (intertextuelle Kohärenz) angestrebt. Die Fidelitätsregel lautet: Eine Translation strebt nach kohärentem Transfer eines Ausgangstextes. Miteinander kohärent sein sollen

1. die Nachricht, die der_die Produzent_in im Ausgangstext enkodiert und die Nachricht, die der_die Translator_in rezipiert;
2. die Nachricht, die der_die Translator_in als Rezipient_in dieser Nachricht im Ausgangstext interpretiert;
3. die Nachricht, die der_die rezipierende Translator_in als (Re-)Produzent_in für den_die Zielrezipient_in enkodiert (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 114).

Wie bereits erwähnt, ist die intertextuelle Kohärenz der intratextuellen Kohärenz des Translats nachgeordnet: Ein Translat soll als Text (in sich) verständlich sein. Die Maximalforderung einer traditionellen (d. h. am AT orientierten) Übersetzungstheorie nach „Fidelität“ zum Ausgangstext und nach Verständlichkeit des Textes genügt Reiß und Vermeer in der funktional angelegten Skopostheorie der Translation nicht.

1.3.3 Der kulturelle Aspekt

Wie Snell-Hornby (1986: 13) bereits feststellt, vollzieht sich Kommunikation nicht im luftleeren Raum, sondern findet in einer bestimmten Situation innerhalb eines kulturellen Rahmens statt. Texte sind immer kulturspezifisch und im kulturellen Kontext zu betrachten, daher sind sie weder generell noch ohne weiteres von einer Kultur in die andere übertragbar. Somit kann es auch keine einheitlichen Qualitätsstandards für alle Kulturen geben und auch keine einheitlichen Regeln für Translation (vgl. Nord 1993: 5). Als zentrales Element der Translation ist

Kultur ein wesentlicher Bestandteil der Skopostheorie, weshalb Vermeer (1990: 36) das Übersetzen auch als *kulturellen Transfer* bezeichnet. Vermeer (1990: 36 f) definiert dabei Kultur wie folgt:

Kultur sei die Menge aller Verhaltensnormen und -konventionen einer Gesellschaft und der Resultate aus den normbedingten und konventionellen Verhaltensweisen.

Er stützt sich dabei auf Göhrings Definition (1978: 10, zit. nach Vermeer 1990²: 35):

Kultur ist all das, was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform oder abweichend verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen.

Nord (1993: 20) versteht unter Kultur

eine Gemeinschaft oder Gruppe, die sich durch gemeinsame Formen des Verhaltens und Handelns von anderen Gemeinschaften und Gruppen unterscheidet.

Laut dieser Definition fallen Kulturen daher nicht zwangsläufig mit geografischen oder sprachlichen Einheiten zusammen. Daraus folgt, dass Kulturen nicht fest abgrenzbar sind. Übersetzer_innen sollten daher wissen, inwiefern sich Kulturen, die bei einem konkreten Übersetzungsauftrag beteiligt sind, unterscheiden, aber auch, ob diese Unterschiede Übersetzungsrelevant sind oder nicht.

Der Kulturbegriff lässt sich bezüglich Gesellschaft(en) folgendermaßen unterteilen (Vermeer 1990²: 36; Nord 1993: 22):

1. Die Kultur einer Gesamtgesellschaft = *Parakultur*
2. Die Kultur eines Teils der Gesamtgesellschaft, d. h. einer Gruppe innerhalb der Parakultur = *Diakultur*
3. Die Kultur eines Individuums, einer bestimmten Person (innerhalb eines gegebenen Zeitraums): *Idiokultur*

Der Umfang von Kulturen ist daher relativ von näher anzugebenden Bedingungen bestimmt. Als „Kulturbarriere“ definiert Vermeer (1990²: 36) Unterschiede zwischen Kulturen, die als kommunikationshemmend oder -störend empfunden werden. Treten zwei oder mehr Individuen miteinander in Kontakt, spricht Vermeer von *Interaktion*. Mit *Kommunikation* beschreibt er eine Sonderform von Interaktion, bei der primär sprachliche Mittel zur Kontaktaufnahme und -durchführung zum Einsatz kommen (vgl. Vermeer 1990²: 36 f).

Wie bereits in Kapitel 1.2 erwähnt, fand innerhalb der Translationswissenschaft ein Paradigmenwechsel (cultural turn⁵) statt, der sich zwar nicht abrupt, sondern graduell im Laufe der 1980er-Jahre vollzog, doch 1990 war in Bassnetts und Lefeveres Sammelband *Translation, History and Culture* der „cultural turn“ erstmals der durchgehend zentrale Ansatz. Der Fokus richtete sich nun weg vom Text, hin zur Kultur (1990: 3 f). In seinem Essay „A Rationale for Descriptive Translation Studies“ postuliert Gideon Toury (1985) die Prämisse des neuen Paradigmas, und zwar, dass nicht mehr die linguistischen Merkmale eines AT das Translat bestimmen, sondern die Funktion des Translats in der Zielkultur. Mit Kultur meint Toury den gesamten gesellschaftlichen Kontext samt Normen, Konventionen, Ideologie und Werten.

1.4 Normen in der Translationswissenschaft

Nord (1991: 96) übernimmt Tourys Definition von Normen, die bezüglich ihrer Verbindlichkeit zwischen Regeln (z. B. Verkehrsregeln) und Konventionen (sind nicht verpflichtend, aber werden von der betreffenden Gruppe erwartet) positioniert sind (vgl. Nord 1991: 96). Ähnlich definieren auch Reiß und Vermeer (1991²: 98) Normen:

Normen schreiben vor, daß und wie gehandelt wird. Sie lassen aber einen gewissen Spielraum für die Art der Handlung zu. Die Hauptsache ist, daß auf eine Situation so reagiert wird, daß die Reaktion als sinnvoll erklärt werden kann.

Wie Normen entstehen, beschreibt Neves (2005: 34) folgendermaßen:

Further, norms derive from practice and are shaped by those who use them, (or refuse to adhere to them), i.e., in the first place, by the translators themselves, the clients or the commissioners or, at times, by authoritative bodies such as translation critics, scholars or teachers. This means that norms are intrinsically changeable and valid for certain periods of time.

Renate Bartsch (1985: VII) definiert Normen als „die soziale Realität von Korrektheitsbegriffen“ – Christina Schäffner (1999: 1) interpretiert diese Aussage so:

[...] in each community there is a knowledge of what counts as correct or appropriate behaviour, including communicative behaviour. In a society, this knowledge exists in the form of norms. Norms are developed in the process of socialisation. They are conventional, they are shared by members of a community, i.e. they function intersubjectively as models for behaviour, and they also regulate expectations concerning both the behaviour and the products of this behaviour.

⁵ Der Cultural-Turn-Ansatz findet sich erstmals bei Hönig/Kußmaul (1991³) und Reiss/Vermeer (1991²)

Wie Schäffner feststellt, hat sich in der Translationswissenschaft der wissenschaftliche Diskurs von „linguistic norms“ hin zu „translational norms“ gewandelt, v. a. infolge der Arbeit von Gideon Toury und Theo Hermans, die ihre Ansätze im Rahmen der Descriptive Translation Studies entwickelten (vgl. Schäffner 1999: 2).

1.4.1 Der deskriptive Ansatz

Die deskriptive Translationswissenschaft⁶ beschäftigt sich damit, das Phänomen der Translation zu beschreiben (wie der Name schon sagt) und gehört in den literaturwissenschaftlich orientierten Bereich der Translationswissenschaft. Díaz Cintas (2004) hat untersucht, wie gut sich die Analysemodelle der *Descriptive Translation Studies (DTS)* für Untersuchungen im Rahmen der AVT eignen, wobei er die Polysystemtheorie⁷ miteinbezieht. Er betont, wie wichtig Normen sind, die Toury (1995) postuliert hat und die später von Hermans (1999) überarbeitet wurden. Diese Normen sollen helfen, die Arbeit der_des Translators zu analysieren. Díaz Cintas sieht bei diesem Konzept jedoch einen entscheidenden Nachteil, da Normen sich mit der Zeit verändern können und in dem Fall nur für einen gewissen Zeitraum gültig sind – was eine Analyse in der jeweiligen Gegenwart erschwert. Eine rückblickende Untersuchung mit einer gewissen Distanz scheint dieses Problem zu umgehen. Damit infolgedessen die historische Perspektive jedoch nicht zu dominant wird, schlägt er eine kontrastive Analyse vor (vgl. Díaz Cintas 2004: 25 ff).

1.4.2 Normentheorie nach Toury und Chesterman

Toury (1995: 56 ff) definiert Translation als soziokulturelle Aktivität, die durch Normen bestimmt wird. Dabei unterscheidet er drei Arten von „translational norms“:

⁶ Die Descriptive Translation Studies (DTS) etablierten sich in den 1970er-Jahren in Belgien und den Niederlanden. In den 1990er-Jahren erlebten die DTS ihre Blüte. In Israel verlief parallel eine ähnliche Entwicklung (vgl. Prunč: 2012: 229 f).

⁷ Ende der 1970er-Jahre fand die Polysystemtheorie Beachtung in der Translationswissenschaft, und zwar dank Itamar Even-Zohar, der Tyjanovs, Jakobsons, Mukařovský, Levý und Popovič Gedanken von der Literatur als System von Systemen aufgreift und mit dem Begriff Polysystemtheorie versieht. System definiert Even-Zohar als ein Netzwerk von Beziehungen, das für eine bestimmte Menge von Phänomenen angenommen wird. Mit Polysystem benennt er den Sachverhalt, dass jede Kultur ein System von Systemen ist (vgl. Prunč: 2012: 235 f).

- Ausgangsnormen („initial norms“): Der_die Translator_in entscheidet, ob er_sie sich entweder an den Normen vom Ausgangstext und damit der Ausgangskultur orientiert („adequacy“) oder sich am Zieltext und der Zielkultur orientiert („acceptability“) (vgl. Toury 1995: 56).
- Vornormen („preliminary norms“): Der_die Translator_in entscheidet im Rahmen der Übersetzungspolitik („translational policy“), d. h. welche Texte er_sie übersetzt (vgl. Toury 1995: 58).
- Operativnormen („operational norms“): Diese Normen beziehen sich auf den Translationsprozess und die Entscheidungen, die der_die Translator_in während der Translation trifft (vgl. Toury 1995: 58). Diese Normen lassen sich in zwei weitere Kategorien aufteilen, nämlich die „matricial norms“: Sie beziehen sich auf die Makrostruktur des Textes und bestimmen die Lokalisierung und Segmentierung des sprachlichen Materials; und die „textual-linguistic norms“: Sie beziehen sich auf die Mikrostruktur des Textes und bestimmen die Auswahl des sprachlichen Materials (vgl. Toury 1995: 58f).

Andrew Chesterman (1997: 64-67) unterscheidet zwei Arten von „translational norms“: „professional norms“, die bestimmen, welche Methoden und Strategien bei der Translation Anwendung finden; und die höher eingestuften „expectancy norms“ (auch „product norms“): Diese Erwartungsnormen entstehen beim Zielpublikum und sind nach Chesterman wesentlich für die Bewertung von Übersetzungen. Chesterman (1997: 68 f) unterteilt die Erwartungsnormen in drei weitere Kategorien:

- Loyalitätsnorm („accountability norm“), (ethische Norm), die sich auf die Loyalität bezieht, die der_die Translator_in gegenüber seinen_ihren Handlungspartner_innen hat
- Kommunikationsnorm („communication norm“), (soziale Norm), die sich darauf bezieht, dass der_die Translator_in Kommunikation ermöglicht
- Relationsnorm („relation norm“), (linguistische Norm), die sich darauf bezieht, dass der_die Translator_in eine “relevant similarity” zwischen Ausgangs- und Zieltext herstellt

Bei der Untertitelung bzw. den Untertitelungsrichtlinien spielen Operativnormen (Makro- und Mikrostruktur der UT) und Erwartungsnormen (das Zielpublikum hat bestimmte Erwartungen an die UT) eine besondere Rolle.

1.4.3 Translation als normengeleiteter Prozess

Bei den Entscheidungen, die der_die Translator_in trifft, orientiert er_sie sich an Normen in der Translationswissenschaft. Normen können als Vorschriften für rekurrentes Verhalten (Handeln) in Situationen beschrieben werden und sind jedenfalls kulturspezifisch (vgl. Reiß/Vermeer 1991²: 97). Verhalten wird von bestimmten Normen (zwingenden Vorschriften) und Konventionen (üblichen Verhaltensweisen) gesteuert. Normen hätten demzufolge einen Vorschriftencharakter, während mit Konventionen eher Verhaltensregeln gemeint sind, die durch allgemeinen Konsens allmählich entstanden sind (vgl. Vermeer 1990²: 36). Werden Normen verletzt, hat das meist Konsequenzen. Toury (1995: 55) erwähnt den Zusammenhang zwischen Normen und Sanktionen:

Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply *sanctions* – actual or potential, negative as well as positive. Within the community, norms also serve as criteria according to which actual instances of behaviour are *evaluated*. (Hervorh. im Orig.)

Toury ist allerdings der Meinung, dass Normen im Übersetzungsprozess auch problematisch sein können, nämlich einerseits wegen ihrer Kulturspezifität und andererseits wegen ihrer Instabilität. So gilt eine Norm weder innerhalb aller gesellschaftlichen Schichten einer Kultur, noch kulturübergreifend, d. h. innerhalb unterschiedlicher Kulturen. Sollte dies doch der Fall sein, beschreibt Toury das als Ausnahme von der Regel. Normen seien außerdem instabil und könnten sich im Laufe der Zeit durchaus ändern (vgl. Toury 1995: 62). Toury selbst scheint diese Entwicklung zu begrüßen: Junge bzw. beginnende Translator_innen seien sehr an Normen orientiert und daher weniger risikofreudig, während erfahrene Translator_innen durchaus bereit wären, bewusst Normen zu brechen oder auch eigene Normen einzuführen (vgl. Toury 2012²: 77).

So stetig wie sich der Bereich der audiovisuellen Translation wandelt, ist es nicht nur möglich, sondern praktisch unvermeidbar, dass sich Standards und Regeln, die gegenwärtig gelten, früher oder später ändern. Trotz Normen und Regeln sollten sich Translator_innen auf jede (neue) Situation individuell einstellen können, die vorhandenen Optionen erkennen und analysieren, um die geeignetste Lösung zu wählen, damit eine Kommunikationshandlung erfolgreich verlaufen kann. Dabei sollten sich die Translator_innen ihrer soziokulturellen Funktion und der damit verbundenen gesellschaftlichen Aufgabe stets bewusst sein, da trotz Normen immer noch genügend Raum für kreative Handlungen und eigene Entscheidungen bleibt.

1.5 Theorie vom translatorischen Handeln

Etwa zeitgleich mit Reiß und Vermeer entwickelt Justa Holz-Mänttari (1984: 21) aus dem funktionalen Ansatz eine Theorie, die Translation als *translatorisches Handeln* beschreibt, wobei sie neben dem kommunikativen Aspekt noch weitere Aspekte in den Fokus rückt: den Handlungsaspekt sowie die Bedeutung des Übersetzungsauftrages und die zentrale Rolle des_der Translators_in. Holz-Mänttari's These lautet daher, dass Translatorisches Handeln zunächst einmal mit Welten, Handlungen, Sachverhalten und Strategien zu tun hat. Der_die Produzent_in eines Translats transferiert sozusagen sich selbst in andere Welten (vgl. Holz-Mänttari 1994²: 366) Holz-Mänttari zitiert in dem Zusammenhang eine Aussage Umberto Ecos aus dem Jahr 1984 über die Arbeit an seinem Roman *Der Name der Rose*:

Ich entdeckte nämlich, daß ein Roman zunächst einmal gar nichts mit Worten und Sprache zu tun hat. Das »Schreiben« eines Romans ist ein kosmologischer Akt [...] Wer erzählen will, muß sich zunächst eine Welt erschaffen, eine möglichst reich ausgestaffte bis hin zu den letzten Details. [...] Das erste Jahr der Arbeit an meinem Roman verging mit dem Aufbau der Welt. (Eco 1987⁸: 28-32)

Nach Ecos Ansicht hat das Schreiben eines Romans zunächst einmal nichts mit Worten und Sprache zu tun. Translatorisches Handeln hat demnach auch zunächst einmal nichts mit Worten und Sprache zu tun. Holz-Mänttari (1986: 366) stimmt dieses Paradoxon nachdenklich: Was also macht der_die Translator_in eigentlich wirklich? Ihre Antwort lautet wie folgt (Holz-Mänttari 1994²: 366):

Durch „translatorisches Handeln“
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger „Text“
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger „Text“,
der antizipierend zu beschreibende Verwendungssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrrieren hinweg
seine Funktion erfüllt.

Für Holz-Mänttari bedeutet translatorisches Handeln daher nicht lediglich Wörter, Sätze oder Texte zu übersetzen, sondern durch professionelles Handeln sowie bewusste Entscheidungen eine Kommunikationshandlung gezielt zu steuern, und zwar über Kulturbarrrieren hinweg, um so eine funktionsgerechte Kommunikation zu ermöglichen (vgl. Holz-Mänttari (1994²: 366).

1.5.1 Translation als Expert_innenhandlung

Translator_innen handeln als Expert_innen in einer Kommunikationssituation, in der die Beteiligten unterschiedliche Rollen einnehmen. Im Alltag können Situationen entstehen, in denen Menschen nicht unmittelbar miteinander über Kulturgrenzen hinweg kommunizieren können, da sie keine gemeinsame Sprache sprechen oder die Verhaltenskonventionen der jeweils anderen Person nicht verstehen. In solchen Fällen wird ein_e Expert_in für transkulturelle Kommunikation hinzugezogen, der_die eine beabsichtigte Kommunikation zustande bringen soll. Diese_r Expert_in ist der_die Translator_in und seine_ihre Tätigkeit wird als translatorisches Handeln bezeichnet. Dieses translatorische Handeln ist Teil eines komplexen transkulturellen Kommunikationsprozesses. Holz-Mänttari bezeichnet Faktoren, die beim translatorischen Handeln relevant werden können als *translatorischen Handlungsrahmen* (Holz-Mänttari 1984: 108 ff)

Holz-Mänttari (1984: 109) bestimmt sechs Aktant_innen mit Schlüsselpositionen samt ihren kommunikativen Bedürfnissen innerhalb eines translatorischen Handlungsgefüges:

- (1) der_die Translations-Initiator_in/Bedarfsträger_in: braucht einen Text
- (2) der_die Besteller_in: bestellt einen Text
- (3) der_die Ausgangstext-Texter_in: produziert einen Text, von dem der_die Transator_in ausgeht
- (4) der_die Translator_in: produziert einen (Ziel-)Text
- (5) der_die (Ziel-)Text_Applikator_in: arbeitet mit dem (Ziel-)Text
- (6) der_die (Ziel-)Text-Rezipient_in: rezipiert den (Ziel-)Text

In einigen Fällen können Rollen zusammenfallen, die eine oder andere Rolle kann auch wegfallen. Wie bereits im Rahmen der Skopostheorie erwähnt wurde, kann etwa ein_e Translator_in selbst der_die Auftraggeber_in sein – eine Person übernimmt daher mehrere Rollen innerhalb eines Handlungsgefüges. Holz-Mänttari hat ein möglichst komplexes Rollengefüge aufgebaut, das im jeweiligen Fall modifiziert werden kann, um auf diese Weise möglichst alle Fälle translatorischen Handelns mit einer Theorie zu erfassen (vgl. Vermeer 1990²:42).

Nach der Theorie Holz-Mänttaris brauchen die Translationsexpert_innen ein Handlungskonzept. Dabei sind zwei Kernbegriffe wesentlich: Kooperation und arbeitsteilige Gesellschaft. Sobald zwei (oder mehr) Individuen nicht miteinander kommunizieren können und Hilfe bei einem_einer Translator_in suchen, trägt er oder sie Kommunikationsverantwortung, da sich andere auf ihn oder sie verlassen (Holz-Mänttari 1994²: 366).

Auch Vermeer erachtet die Tätigkeit des_der Translators_in als eigenverantwortliches Expert_innenhandeln mit dementsprechend hoher Verantwortung (vgl. Vermeer 1990²:42).

Man muß nur wissen, was man tut, wozu man es tut und welches die Folgen eines solchen Tuns sind, welches z. B. die Wirkung eines derart erzeugten Textes in der Zielkultur ist, inwieweit eine solche Wirkung von der Wirkung des Ausgangstextes in der Ausgangskultur abweicht und ob diese Folgen mit der intendierten Wirkung übereinstimmen. (Vermeer 1990²: 83)

Für Vermeer beinhaltet translatorisches Handeln nicht nur Translation an sich, sondern auch Tätigkeiten wie z. B. professionelle Beratung, damit Kommunikation für andere Personen über Kulturbarrrieren hinweg funktionieren und überhaupt zustande kommen kann (vgl. Vermeer 1990²: 42). Ein_e Translator_in ist ein_e Vermittler_in und handelt in Hinblick auf ein bestimmtes Ziel (Skopos). Er oder sie muss daher auch verstehen, wie „Verstehen“ funktioniert (vgl. Vermeer 1990²: 20):

In einer Translation wird versucht, eine solche Vorstellung, die sich im Kopf des Translators auf Grund seiner Interpretation eines Translationsauftrags und der darin enthaltenen Interpretationen eines (wie auch immer gearteten) Ausgangstexts gebildet hat, so neu zu formulieren, daß auch der Rezipient des Zieltexts eine sinnvolle Vorstellung bekommt – nicht unbedingt eine gleiche, das hängt ja vom Skopos ab. – Vorstellungen sind wie Bilder oder Gefühle, immer mit Einstellungen zu ihnen verbunden (...). (Vermeer 1990²: 21)

In diesem Zusammenhang spielen Konnotationen eine wichtige Rolle und die Bedeutung, die gewisse Dinge im Laufe der Zeit für uns annehmen und die wir ihnen zuschreiben.

1.5.2 Exkurs: „Scenes-and-frames“-Semantik

Charles J. Fillmore (1977) entwickelt mit der „Scenes-and-frames“-Semantik eine Theorie der Bedeutung. Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby übernahmen den Ansatz von Fillmore und erkannten dessen Bedeutung für die Translationswissenschaft.

Fillmore beschreibt den Vorgang in den Köpfen der Menschen beim Spracherwerb so, dass sie bestimmte *scenes* mit bestimmten sprachlichen *frames* assoziieren. Dabei verwendet Fillmore den Begriff *scene* „in a maximal general sense, to include not only visual scenes but familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.“ (Fillmore 1977: 63) Mit *frame* wird „any system of linguistic choices (the easiest case being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories ...)“ (Fillmore 1977.:63) bezeichnet. Sobald die Assoziationen zwischen den unterschiedlichen *scenes* und *frames* gedanklich verankert sind, können sie sich beim Kommunizieren gegenseitig

„aktivieren“, und zwar wechselseitig, sodass eine scene ein frame aktivieren kann sowie umgekehrt auch *scene-scene*- und *frame-frame*-Assoziationen möglich sind (vgl. Fillmore 1977: 63). Als „one of the live issues making up part of this Zeitgeist“ nennt Fillmore zu Beginn seines Aufsatzes die Entscheidung für bzw. gegen zwei Bedeutungstheorien: die Checklisten-Theorie⁸, bei der die Bedeutung aus der Summierung mehrerer Komponenten entsteht, und die Prototyp-Theorie, bei der Bedeutung aus den eigenen Erfahrungen abgeleitet wird. Fillmore übernimmt die Theorie vom Prototyp, die von der Psychologin Eleanor Rosch entwickelt wurde. (vgl. Fillmore 1977: 55 f)

Beim Verstehen des Ausgangstextes gehen die Übersetzenden von einem vorgegebenen frame aus, sofern die übersetzende Person den Text nicht selbst verfasst hat, und der Ausgangstext von einer anderen Person erstellt wurde, die von ihren eigenen Erfahrungen ausgegangen ist. Die frames im Text lösen bei den Lesenden scenes aus. Der_die Kommunikationsexpert_in, also der_die Übersetzer_in, arbeitet nun ebenfalls mit diesen scenes. Sobald er oder sie den Text verstanden hat, wird in die Zielsprache übersetzt, wobei für die scenes nun die passenden frames gefunden werden, die beim Zielpublikum wiederum die erwünschten scenes auslösen. In diesem Prozess müssen laufend Entscheidungen getroffen werden, wobei die frames in der Zielsprache die letztentscheidenden Faktoren sind. Der_die Übersetzer_in ist verantwortlich für eine funktionierende Kommunikation und damit dafür, dass der Text verstanden wird (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986: 189-192).

Nach dem *scenes-and-frames*-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozeß, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers. (Vannerem/Snell-Hornby 1986: 192)

Vermeer und Witte (1990: 155) untersuchten das translatorische Handeln mithilfe des „scene-and-frames“-Konzeptes. Sie stellten fest, dass Translation eine „mehrfache kulturelle Brechung von scenes und frames bedeutet“, wobei der kulturelle Hintergrund des_der Translator_in das kulturelle Handeln beeinflusst. Vermeer und Witte (1990: 59 f) bezeichnen mit „scene“ eine (gebrochene) Widerspiegelung der Realität infolge von Wahrnehmungen, die über einen oder

⁸ Bei manchen Ausdrücken für natürliche Personen sind die Begriffsgrenzen oft nicht eindeutig festgelegt. Bsp.: „Witwe“: Eine Witwe ist eine Frau, deren Ehemann verstorben ist. Problem: Würde sie auch Witwe genannt werden, wenn zwei ihrer drei Ehemänner verstorben wären und sie mit dem dritten weiterhin verheiratet wäre?

mehrere Sinneskanäle angeregt werden. Scenes sind kulturspezifisch und haben einen bestimmten (para-, dia-, oder idiospezifischen) Stellenwert. Mit „frame“ wird die Äußerung bzw. der Ausdruck einer scene bezeichnet. Im linguistischen Sinne kann ein frame eine gegebene scene enkodieren und aus einem gegebenen frame kann eine scene dekodiert werden. „Frame“ sei dabei nicht auf sprachliche Kodierung beschränkt, sondern kann jede Art informativer Kodierung signalisieren, daher kann „frame“ als jedes wahrnehmbare und informationshaltige Phänomen interpretiert werden. Bei der Vertextung bestimmt primär der Skopos die formalen Bedingungen, wobei die Ziel-scene dem Ziel-frame untergeordnet wird. Je nachdem können verschiedene frames bei Rezipierenden die gleiche scene oder ein frame verschiedene scenes evozieren (vgl. Vermeer/Witte 1990: 64 ff, 70 f) Für die Translation sind mindestens sechs scenes relevant: die scene des_der AT-Autor_in (bzw. -sender_in), des_der AT-Autor_in im Hinblick auf die Rezipierenden, der AT-Rezipierenden, des_der Translator_in als Rezipient_in eines AT, des_der Translator_in als ZT-Produzent_in und der ZT-Rezipierenden. Da scenes, wie bereits erwähnt, kulturspezifisch sind, können sich diese aufgrund der Kulturgebundenheit bei Produktion und Rezeption voneinander unterscheiden, weshalb sich Textproduktion methodologisch wie folgt darstellen lässt (Vermeer/Witte 1990: 91):

Kulturbedingte Welterfahrung (scene_a [...eines Textproduzenten]) wird von einem Produzenten unter Berücksichtigung von Ziel und Rezipienten [...] modifiziert (scene_b) und in Kenntnis kulturspezifischer Vertextungskonventionen (durch channel reduction) in einem Text (frame_a) fixiert. [Absatz] Der Rezipient aktiviert in der Rezeption des frame [so, wie ihn der Rezipient als frame_b rezipiert] (in einer ersten channel amplification) seine kulturbedingte Welterfahrung (zunächst als scene_c) und bildet dann unter einem bestimmten Interesse (Ziel) und unter Annahmen über Autor und Produktionszweck (durch weitere channel amplifications) eine (von scene_c abweichende) scene (scene_d), die im Verlauf der Rezeption durch hinzukommende Information eventuell mehrfach korrigiert und schließlich als scene_e aus dem Text herausgelöst wird. (Hervorh. im Orig.)

An dem komplexen Modell des Übersetzungsprozesses lässt sich erkennen, dass Vermeer und Witte Fernando Poyatos Konzept modifizieren, wobei sie „channel reduction“ und „channel amplification“ als „modifications“ zusammenfassen (vgl. Vermeer/Witte 1990: 92) Scenes und frames werden in Komponenten zerlegt: Scenes enthalten die beiden Elemente Vorstellungen (als kognitive und emotive Reizverarbeitung) und Bewertungen (als Bewertungen kognitiver und emotiver Elemente, z. B. auf einer Werteskala, d. h. positiv oder negativ usw.) (vgl. Vermeer/Witte 1990: 110 f). Frames enthalten die Elemente Darstellung (Schilderung) und Funktion (Inhalt, Bedeutung, Sinn/Gemeintes) und werden „im Hinblick auf Translation in sprachliche (linguale, verbale), paralinguale und nonverbale frame-Komponenten“ unterteilt (Vermeer/Witte 1990: 113). Bei der Translation werden die scenes und frames in Komponenten zerlegt und dem Skopos entsprechend im Translat zusammengefügt (vgl. Vermeer/Witte 1990:

155) Dieses Modell zeigt somit deutlich, wie bedeutend der Skopos beim Übersetzen ist: Er ist relevanter als die früher vielgepriesene Äquivalenz bzw. AT-Treue.

2 Audiovisuelle Translation

Die audiovisuelle Translation (AVT) entwickelte sich mit der Entstehung und Verbreitung von audiovisuellen Medien, d. h. Kino, Fernsehen, DVD, Internet usw. Infolge des technischen Fortschritts und der Veränderungen im Bereich der Massenmedien wurde auch die audiovisuelle Translation im Laufe der Zeit immer relevanter und komplexer und daher auch im hohen Maß interdisziplinär, da sie über die Grenzen der Translationswissenschaft hinaus etwa im Bereich der (kognitiven) Psychologie, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Soziologie sowie Software- und Hardwareentwicklung relevant ist. Für diesen nun relativ jungen und dynamischen Teilbereich der Translationswissenschaft gab und gibt es viele Bezeichnungen, wie etwa Film (and TV) Translation, Screen Translation, Media Translation, Audiovisual Translation oder (Multi-)Media Translation (vgl. Orero 2004: VII). Ebenso wie Pilar Orero entscheiden sich Díaz Cintas und Aline Remael für die Bezeichnung „Audiovisual Translation“ und betrachten den Begriff als dominierenden Terminus im wissenschaftlichen Diskurs (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 12). Daher wird in der vorliegenden Arbeit ebenfalls von audiovisueller Translation die Rede sein, da diese Bezeichnung die Komplexität dieses Teilbereichs der Translationswissenschaft am ehesten wiedergibt.

Bei der audiovisuellen Übersetzung bzw. Translation werden Medienformate übersetzt, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben (vgl. Jüngst 2010: 1). Bei audiovisueller Translation geht es etwa um die Übersetzung von Filmen, Internetseiten, Computerspielen usw. Daher haben die Übersetzenden bei ihrer Arbeit mit visuellen und auditiven Komponenten eines Textes zu tun. Katharina Reiß erwähnt in ihrer mittlerweile als überholt geltenden Texttypologie erstmals „audio-mediale“⁹ Texte als vierten Texttyp, neben dem informativen, expressiven und operativen Texttyp. Diese Texttypen unterteilt sie jeweils nach ihrer dominanten Textfunktion. Dieser vierte Texttyp kann laut Reiß’ Definition allerdings nicht als eigenständig betrachtet werden, da die unterschiedlichen Textfunktionen auch nebeneinander vorhanden sein können, sodass auch durchaus Mischformen möglich sind:

⁹ Diese Bezeichnung lässt erkennen, dass Reiß’ Definition zu eng greift, weshalb ihre Theorie im wissenschaftlichen Diskurs kritisiert wurde. Snell-Hornby (1999: 273) bemängelt etwa, dass die Bezeichnung „audio-medial“ die bildliche Darstellung nicht miteinschließt.

- Dieser vierte Typ überlagert die drei Grundtypen, denn sowohl informative als auch expressive und operative Texte können in der Gestalt des multimedialen Texttyps auftreten. (Reiß/Vermeer 1991²: 211)

Wie in diesem Zitat ersichtlich ist, benennt Reiß den vierten Texttyp in „multi-medial“ um.

2.1 Multimedia bzw. multimedial

In der Literatur und im wissenschaftlichen Diskurs über AVT ist zu beobachten, dass eine klare Abgrenzung des Begriffs schwierig ist. Auch Yves Gambier und Henrik Gottlieb thematisieren die Schwierigkeit, audiovisuelle Translation zu definieren:

However, screen translation (film, domestic and corporate video, TV programmes), translation for and on the Net, translation of offline products and services might come under the same umbrella of „multimedia translation“. (Gambier/Gottlieb 2001: xi)

Patrick Catrysse setzt sich ebenfalls mit der Bedeutung des Begriffs multimedial auseinander:

Multimedia can be defined in a very wide sense as the processing and presentation of information in two or more media simultaneously. In a more narrow, and gradually more usual sense, however, multimedia is referred to when speaking of the processing and presentation of text, graphics and pictures, if not animation and motion video. (Catrysse 2001: 1)

Aline Remael merkt an, dass multimedial zu einem Sammelbegriff für viele neue Kommunikationstechnologien geworden ist:

Multimedia has become somewhat of a catch-all phrase for a large array of new communication technologies. On the one hand, it is used to refer to an array of hi-tech features of our time such as interactive television, virtual reality, digital video discs and the like, one [sic!] the other, audio-visual translation for film or television, i. e. subtitling, dubbing, voice-over etc. could also be seen to involve multimedia activities. (Remael 2001: 13, Hervorh. im Orig.)

Viele Jahre lang wurde innerhalb der Translationswissenschaft lediglich der linguistische Aspekt erforscht, d. h. Texte wurden als monomodal betrachtet. Die vorherrschende alltägliche Medien- und Kommunikationssituation wurde im Laufe der Zeit jedoch immer komplexer, genauso wie ihre Gestaltungsmöglichkeiten. In den vergangenen Jahren entstanden, und es entstehen laufend neue Mischformen verschiedener Kommunikationsmodi (von Text und Bild über Musik bis zu Layout, Typografie und Farbe), die als multimodale Kommunikationsformen bezeichnet werden können.

Stöckl (2011: 43) definiert die Produktion und das Verstehen von Sprache-Bild-Texten als eine multimodale, semiotische Kompetenz:

Multimodalität lässt sich als Muster bildende Verknüpfung von Zeichensystemen (Sprache und Bild) im Text und zugleich als semiotisch-kognitive Aktivität des wechselseitigen Umsetzens von Bedeutung aus einer Zeichenmodalität in die andere fassen.

Medien bekamen erst mit der Zeit und dank technischer Innovationen ihre multimodale Erscheinungsform. Dabei entwickelten sich zwei Tendenzen: die Multimodalisierung und Delinierung, d. h. zum einen, dass die Medienkommunikation über verschiedene Modi abläuft, und zum anderen, dass die Rezipierenden selbst über die Abfolge des Medienkonsums bestimmen können. Auf dieser Grundlage entwickelt Jay L. Lemke den Begriff der Hypermodalität. Im wissenschaftlichen Diskurs hat sich allerdings der Begriff Multimodalität etabliert und wird auch im Zuge dieser Arbeit verwendet (vgl. Bucher 2010: 123 f).

Unter Multimodalität fallen Texte und kommunikative Handlungen, die mehrere und unterschiedliche Zeichensysteme (Sprache, Bild, Ton) beinhalten. Der Begriff Multimodalität wurde maßgeblich von Kress und van Leeuwen (2001, 2006²) eingeführt (vgl. Stöckl 2010: 45). Gambier (2006: 6) und Stöckl (2010: 47) bezeichnen sämtliche Texte als multisemiotisch bzw. multimodal und sehen monomodale Texte als fiktive Ausnahme an, die im Alltag praktisch nicht vorkommen. Kaindl (2013: 257) Auffassung von Multimodalität untermauert diese Ansicht:

[...] multimodal texts are not only those texts – written or oral – that combine visual (images and graphics), acoustic (sounds and music) and linguistic elements, but also all those texts that are ostensibly purely linguistic as they have multimodal elements like typography and layout.

Laut dieser Definitionen stellt die Multimodalität daher den „natürlichen Zustand“ des Kommunizierens dar. Historisch betrachtet entwickelte sich die Schrift aus der bildlichen Darstellung, weshalb eine enge Beziehung zwischen Bild und Sprache besteht, die sich im Gesamttext jeweils mit ihren Eigenschaften ergänzen¹⁰ (vgl. Stöckl 2011: 47).

Eine der einflussreichsten Theorien zur multimodalen Kommunikation ist die soziale Semiotik (engl. social semiotics) deren Ausgangspunkt der Ansatz ist „that language is no longer the central semiotic mode“ (Kress/van Leeuwen 1998: 73). Wie bereits erwähnt wird Multimodalität als Kombination unterschiedlicher semiotischer Modi definiert, wobei die verschiedenen Modi sich gegenseitig verstärken oder ergänzen. Kress und van Leeuwen (2001) beschreiben Kommunikation als vielschichtig. Ziel ihres theoretischen Ansatzes „ist eine übergreifende Grammatik für die verschiedenen Modi, die sowohl Bedeutung und Sinn dieser vielschichtigen kommunikativen Praktiken als auch das jeweilige Zusammenwirken der einzelnen Modi rekon-

¹⁰ Zur kognitiven Verarbeitung von Bildern und Sprache siehe Stöckl (2010: 48 ff).

struierbar macht.“ (Bucher 2011: 132) Mit dem Begriff Design bezeichnen Kress und van Leeuwen das übergeordnete Element, das alle multimodalen Erscheinungsformen verbindet und somit für die Gestaltung eines multimodalen Textes zuständig ist. Die Sprache-Bild-Komposition ist eine Stilfrage, so definiert Luginbühl (2011: 258 f) Design als absichtsvolle sowie reflektierte Gestaltung und Stil als Ausdruck von Werthaltungen. Er verweist darauf, dass die heutigen hybriden stilistischen Muster temporal sowie lokal unterscheidbare Charakteristika aufweisen und die Sprache-Bild-Verhältnisse daher auch stets im Zusammenhang mit kulturell geprägten Mustern der Wirklichkeitsrepräsentation, des Abbildens und Versprachlichens interpretiert werden müssen (vgl. Luginbühl 2011: 274 f).

Im Bereich der audiovisuellen Translation, genauer bei der Untertitelung, ergänzen sich verschiedene modale Ebenen sowie semiotische Komponenten. Die gesamte Information ergibt sich daher aus dem Zusammenwirken von gesprochenem Text, schriftlichem Text, Bild und Ton. Da es sich somit bei Untertiteln um multimodale Texte handelt, ist es bei deren Erstellung unerlässlich neben den gesprochenen Dialogen die weiteren Elemente wie Geräusche, Musik usw. zu beachten. Laut Christopher Taylor (2004: 157 f) handelt es sich bei der Untertitelung um „intersemiotische Translation“. Dieser Begriff geht auf Roman Jakobson zurück. Er meint damit, dass sich Bedeutungen aus einem Kommunikationsmodus in einen anderen (z. B. Bildliches in geschriebene Sprache) übertragen lassen und umgekehrt.

2.2 Arten der audiovisuellen Translation

Laut Zabalbeascoa sollte der prototypische audiovisuelle Text auf einem Bildschirm folgende drei Kriterien erfüllen (vgl. Zabalbeascoa 2008: 24f):

- (1) Er sollte eine Kombination aus verbalen, nonverbalen, visuellen und Audiokomponenten sein (siehe Tabelle 1).
- (2) Diese vier unter Punkt (1) genannten Elemente ergänzen einander und sind somit für eine zufriedenstellende Kommunikationssituation notwendig, weshalb keine der vier Komponenten fehlen darf. In manchen Fällen werden sie sogar aufeinander abgestimmt, z. B. die Musik ans Bild, und somit vervollständigen sie sich gegenseitig.
- (3) Er besteht aus drei Produktionsphasen: (a) Vorphase (Drehbuch verfassen, Casting, Probe usw.) und/oder Planung; (b) Produktion (Regieführung, Kameraführung usw.); (c) Postproduktion (bearbeiten und schneiden).

Im Folgenden werden die vier Komponenten eines audiovisuellen Textes verdeutlicht:

Tabelle 1: Die vier Komponenten des audiovisuellen Textes (Zabalbeascoa 2008: 24)

	Audio	Visuell
Verbal	Gehörter Text	Gelesener Text
Non-verbal	Musik + Spezialeffekte	Bild Foto

Audiovisuelle Programme bestehen aus drei Hauptkomponenten: dem gesprochenen Wort, dem Bild und den Untertiteln. Die Qualität der Untertitel hängt im Wesentlichen von der Übereinstimmung dieser drei Komponenten ab sowie der Möglichkeit, Bild und Text gleichermaßen zu erfassen. Die Untertitel sollten mit dem Bild und dem Originaldialog synchron sein¹¹, sowie lange genug eingeblendet werden, um sinnerfassend gelesen werden zu können (vgl. Cin-tas/Remael 2007: 9).

Nach Jüngst (2010: 2f) lassen sich folgende Formen der AVT unterscheiden¹²:

- Synchronisation: Dabei wird der Dialog des Originalfilms durch die Tonspur einer Zielsprache ersetzt.
- Untertitelung: unterschieden wird zwischen
 - Interlingualer Untertitelung (Die Untertitel sind in einer anderen Sprache als der Originalton verfasst.)
 - und
 - Intralingualer Untertitelung (Die Untertitel sind in der gleichen Sprache, wie der Originalton, etwa für Gehörlose und Hörgeschädigte oder Sprachlernende.).
- Hörfilme bzw. Audiodeskription (Zusätzlich zum Originalton ist eine weitere Tonspur zu hören, die als Bildbeschreibung dient, etwa für Blinde und Sehgeschädigte.)

¹¹ Diese Aussage betrifft vorproduzierte Untertitel. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf Untertiteln, die fürs Fernsehen erstellt werden, und zwar live, daher gibt es diesbezüglich einige Unterschiede, wie in der vorliegenden Arbeit noch später erläutert wird.

¹² Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der intralingualen Untertitelung, und zwar der Live-Untertitelung, weshalb im Rahmen dieser Arbeit auf die weiteren Arten der AVT (Synchronisation, Voice-over, Audiodeskription sowie Filmdolmetschen), darunter auch die interlinguale Untertitelung, nicht näher eingegangen wird.

- Voice-over-Übersetzung (Die Originaltonspur ist im Hintergrund zu hören, während der gesamte zielsprachliche Text von lediglich einer Person gesprochen wird.)
- Filmdolmetschen (Der Film wird live gedolmetscht; zusätzlich zum Originalton kann das Publikum via Lautsprecher oder Kopfhörer die Dolmetschung hören.)

Ausländische Produktionen werden beispielsweise in Griechenland, den Niederlanden, Portugal und den nordischen Ländern untertitelt, während sie etwa in Deutschland, Frankreich, Italien und Österreich hauptsächlich synchronisiert werden. Diese Entwicklung hat sowohl historische und politische als auch ökonomische Gründe, da Untertitel wesentlich günstiger zu produzieren sind als eine synchronisierte Fassung. In den USA, Kanada und Australien wird für intralinguale Untertitelung der Begriff captioning verwendet und mit subtitles werden demnach interlinguale Untertitel bezeichnet (vgl. Robson 2004: 4). Während für Neves (2008: 130) zwischen captions und subtitles kein semantischer Unterschied besteht und sie demnach eine Debatte darüber als sinnlos betrachtet, sehen Remael, Reviers und Vandekerckhove (2016: 250) sehr wohl einen Unterschied zwischen den beiden Termini, da die Untertitel in den USA, Kanada und Australien wörtlich sind und die dafür verwendete „speech-to-text“-Technologie daher unkomplizierter im Gebrauch sei als die Technik bei redigierten Untertiteln, da der Prozess des Umschreibens bzw. Kürzens wegfällt.

Im wissenschaftlichen Diskurs ist umstritten, ob es sich bei AVT tatsächlich um Translation oder eher um eine Adaption handelt (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 9). Insbesondere, wenn es sich um intralinguale Untertitelung handelt (d. h. der Umwandlung von mündlichem in schriftlichen Text, aber innerhalb der gleichen Sprache) weigern sich manche von Translation zu sprechen. Diese Art der AVT wird hauptsächlich bei der Untertitelung für Gehörlose und schwerhörige Personen verwendet oder auch im Zuge des Spracherwerbs (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 14 f). Cintas und Remael führen drei Faktoren an, die bei der Erstellung von Untertiteln wesentlich sind:

- formaler Aspekt: gesprochene Sprache wird in Schrift umgewandelt, daher sind Auslassungen/Kürzungen üblich;
- räumlicher Aspekt: der Zieltext wird an das Medium angepasst, d. h. Zeilenanzahl und Zeichenmenge der UT werden an den Bildschirm angepasst;
- zeitlicher Faktor: die Lesegeschwindigkeit des Publikums ist geringer als die Sprechgeschwindigkeit im Original.

Unter Berücksichtigung dieser Tatsachen ist eine 1:1 Übersetzung bei der Untertitelung weder möglich noch sinnvoll. Trotzdem nutzen einige Stimmen in der Wissenschaft genau diese Tatsachen als Argumente, um die Untertitelung als Adaption zu bezeichnen und nicht als Translation. Cintas und Remael (2007: 145) machen in diesem Zusammenhang eine klare Aussage, der ich mich gestützt auf die funktionale Theorie nur anschließen kann:

The apparent simplicity of subtitles does not make them ineffective as a translation.

In diesem Sinne kann die Untertitelung definitiv als Translation bezeichnet werden.

2.3 Untertitelung

Die Untertitelung ist eine besondere Art der Translation und lässt sich laut Gottlieb folgendermaßen definieren: als (1) schriftliche, (2) ergänzende, (3) unmittelbare, (4) synchrone und (5) polymediale Translation (vgl. Gottlieb 1997: 70).

- (1) Da Untertitel schriftlich sind, unterscheiden sie sich von den anderen Arten der AVT.
- (2) Ergänzend bedeutet in diesem Fall, dass die Untertitel zusätzlich zum Originalton eingeblendet werden.
- (3) Untertitel erscheinen unmittelbar ohne die Mitwirkung des Publikums (ausgenommen etwa das einmalige Einschalten der Untertitelfunktion beim Teletext).
- (4) Synchron bedeutet in dem Fall, dass die Untertitel passend zum Bild eingeblendet werden, d. h. Untertitel zeitgleich mit Originaldialog.
- (5) Mit polymedial meint Gottlieb, dass über mindestens zwei parallele Kanäle der ganze Informationsgehalt des Originals vermittelt wird.

Im Gegensatz zu Untertiteln werden andere eingeblendete Texte, wie etwa Namen oder Orts- und Zeitangaben, als Inserts bezeichnet. Bei Untertiteln, die für einen Film bearbeitet werden, kann darauf geachtet werden, dass sich Untertitel und Insert nicht überschneiden, damit das Publikum beides gut lesen kann. Bei der Live-Untertitelung (siehe Kapitel 2.4) hingegen sind derartige Überschneidungen durchaus üblich und kaum vermeidbar.

Untertitel entwickelten sich aus sogenannten Zwischentiteln, d. h. Text, der auf Papier oder Karton geschrieben oder gedruckt wurde, dann abgefilmt und danach zwischen den einzelnen Szenen hineingeschnitten wurde (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 9). Diese Zwischentitel wurden daher im Laufe eines Stummfilms zwischen einzelnen Szenen eingeblendet, um dem Publikum

Handlung und Filmdialoge zu vermitteln (vgl. Luyken et al. 1991: 31). Luyken et al. definieren Untertitel wie folgt:

Subtitles are condensed written translations of original dialogue which appear as lines of text, usually positioned towards the foot to the screen. Subtitles appear and disappear to coincide in time with the corresponding portion of the original dialogue and are almost always added to the screen image at a later date as a post-production activity. (Luyken et al. 1991: 31)

Zwischentitel kamen von etwa 1903 bis 1927 zum Einsatz. Danach begann die Ära des Tonfilms. Das änderte so ziemlich alles. Plötzlich standen die Filmemacher_innen vor einer neuen Herausforderung: So war es bis zu diesem Zeitpunkt relativ einfach, einen Film in einer anderen Sprache auszustrahlen, nämlich, indem die Zwischentitel einfach in der entsprechenden Zielsprache eingeblendet wurden. Mit dem Tonfilm wurde diese Methode obsolet (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 9 f).

Cintas & Remael definieren Untertitel als schriftlichen Text, der sich üblicherweise am unteren Bildschirmrand befindet und sowohl den Originaldialog der Sprechenden Personen wiedergeben soll als auch die diskursiven Elemente, die im Bild auftauchen (Briefe, Plakate usw.), sowie Informationen, die auf dem Soundtrack enthalten sind (Lieder, Off-Stimmen usw.) (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 8). Jan Ivarsson und Mary Carroll bezeichnen mit „subtitles“ Texte, die den gesprochenen Dialog wiedergeben, mit „captions“ Texte, die im Original eingefügt wurden (z. B. der Name einer gerade Sprechenden Person) und mit „display“ Texte, die integraler Bestandteil des Bildes sind (z. B. Verkehrszeichen, Zeitungs-Schlagzeilen, Briefe) (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 4).

Warum Untertitel überhaupt so wichtig und notwendig sind, erläutern Ivarsson und Carroll (1998: V) wie folgt:

People want to hear the languages of the rest of the world, but they want to be sure they have understood them in their own tongue, too. Subtitles seem to be the answer.

1992 erscheint Jan Ivarssons Buch, das als erstes gänzlich dem Thema Untertitelung gewidmet ist, unter dem Titel: *Subtitling for the Media – A Handbook of an Art*. Wie der Titel bereits vermuten lässt, ist die Untertitelung für Ivarsson eine Form der Kunst:

[...] subtitling, when it is done to high standard, includes so many of the elements essential to art and above all demands so much skill, imagination and creative talent that it is indeed an art. (Ivarsson/Carroll 1998: V; Hervorh. im Orig.)

Das mag zwar per se nicht falsch sein, jedoch könnte der Eindruck entstehen, dass es sich bei der Untertitelung um keine professionelle Tätigkeit handelt, sondern um ein mehr oder weniger angeborenes Talent. Andererseits ist es aber auch möglich, Kunst zu studieren, was wiederum

dafürspricht, dass bis zu einem gewissen Grad alles erlernt werden kann, wobei ein gewisses Maß an Talent bestimmt von Vorteil, wenn nicht sogar unabdingbar ist. Was jedoch unbestritten ist: Für die Arbeit als Untertitler_in sind bestimmte Kompetenzen notwendig (siehe Kapitel 3.3).

2.3.1 Untertitelungstypen

Gottlieb unterscheidet bei Untertiteln zwischen intralingualen bzw. vertikalen und interlingualen bzw. diagonalen Untertiteln (vgl. Gottlieb 1997²: 71):

- Bei der intralingualen Untertitelung sind die Untertitel in der gleichen Sprache wie der Originaldialog. Gottlieb bezeichnet intralinguale Untertitelung als vertikale Untertitelung, bei der Gesprochenes zu Geschriebenem wird, wobei sich die Sprache nicht ändert.
- Bei der interlingualen Untertitelung werden die Untertitel aus der Originalsprache in eine andere Zielsprache übertragen. Gottlieb bezeichnet die Tätigkeit der Untertitler_innen (einen Dialog aus einer Originalsprache in einen schriftlichen Bildschirmtext in einer anderen Zielsprache zu übertragen) als „cross over“. Die interlinguale Untertitelung beschreibt er als diagonalen Vorgang, bei dem Gesprochenes zu Geschriebenem wird, wobei sich die Zielsprache von der Originalsprache unterscheidet; daher ist diese Form der Untertitelung zweidimensional (vgl. Gottlieb 1997²: 255).

Díaz Cintas und Remael unterteilen Untertitel in Hinblick auf fünf Faktoren (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 13):

1. linguistische Faktoren,
2. vorhandene Zeit zur Vorbereitung,
3. technische Aspekte,
4. Untertitelungsmethode und
5. Sendeformat, d. h. das Medium, in dem die Untertitel gezeigt werden.

Bei Gottlieb sind es zwei Faktoren: linguistische und technische (1997²: 71 f).

2.3.1.1 Linguistische Faktoren:

Intralinguale Untertitel

- für Gehörlose und schwerhörige Menschen, engl.: the deaf and hard-of-hearing (SDH)
- zum Spracherwerb und zur Sprachvermittlung, d. h. für Lernende und Lehrende

- als Karaokefunktion, z. B. in Filmen und Musicals
- für starke Dialekte in der gleichen Sprache
- für Kundmachungen und z. B. Werbung im öffentlichen Raum

Interlinguale Untertitel

- für Hörende
- Für Gehörlose und schwerhörige Personen (SDH)

Bilinguale Untertitel

- bilinguale UT werden z. B. in Ländern gesendet, in denen es zwei offizielle Sprachen gibt (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 14-18)

2.3.1.2 Vorhandene Zeit zur Vorbereitung

Je nachdem, ob und wie viel Zeit zur Vorbereitung der Untertitel zur Verfügung steht, werden folgende Untertitel unterschieden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 19):

- vorbereitete UT (Offline-UT)
 - vollständige Sätze
 - gekürzt
- Live-UT¹³ (Online-UT)
 - von Menschen gemacht
 - maschinell

Nach Cintas und Remael besteht der größte Unterschied zwischen den beiden Untertitelungsarten darin, dass die vorbereiteten Untertitel nach der Fertigstellung der Sendung produziert werden, aber vor der Ausstrahlung bzw. der Veröffentlichung der Sendung. Die Online-UT werden live produziert, d. h. zur gleichen Zeit, in der die Sendung stattfindet bzw. ausgestrahlt wird (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 19).

2.3.1.3 Technischer Aspekt

Vom technischen Standpunkt aus gibt es zwei Möglichkeiten UT einzuteilen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 22):

¹³ Im Rahmen dieser Arbeit wird lediglich die intralinguale Untertitelung und im Besonderen die Live-Untertitelung behandelt.

- offene Untertitel
- geschlossene Untertitel

Wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Untertiteln ist, dass die offenen UT auf den Filmstreifen eingebrannt oder projiziert werden und daher nicht entfernt oder abgestellt werden können, während bei geschlossenen UT das Publikum entscheidet, ob es UT eingeblendet haben will oder nicht, indem es die UT selbstständig aktiviert. Vor dem Durchbruch der DVD waren alle interlingualen UT im TV, in Kinos usw. offen, die intralingualen waren alle geschlossen und wurden im Fernsehen via Teletext zugeschaltet (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 22).

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind intralinguale Untertitel, im Besonderen die geschlossenen Untertitel.

2.3.1.4 Untertitelungsmethoden

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten Untertitel zu produzieren. Vor allem die technischen Errungenschaften führten zur Weiterentwicklung und Veränderung bei der Erstellung von Untertiteln. Die folgende chronologische Auflistung entspricht der Geschichte der Untertitelung (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 22):

- mechanische und thermische Untertitelung
- photochemische Untertitelung
- optische Untertitelung
- Lasertechnik
- elektronische Untertitelung

Seit den 1980er-Jahren wird üblicherweise die Lasertechnik verwendet, um Untertitel fürs Kino zu produzieren, da sie effektiver ist als die vorherigen Methoden: Ein Laserstrahl brennt ganz präzise die UT auf den Positivfilm. Dank der Timecodes¹⁴ sind der Dialog im Film sowie die Untertitel synchron. Die eingebrannten UT sind weiß, ebenso wie die Leinwand, auf die der

¹⁴ Timecodes haben den Untertitelungsprozess revolutioniert, da nun exakt bestimmt werden konnte, wann Untertitel ein- und wieder ausgeblendet wurden. Ein Timecode besteht aus einer 8-stelligen Zahl, z. B. 10:23:11.07, die folgendes anzeigt: Stunden : Minuten : Sekunden . Bilder (engl.: frames) (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 141).

Film projiziert wird. Die Herstellung der UT dauert in etwa zehn Mal so lange wie die Gesamtlänge des fertigen Films (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 22).

Eine Alternative zu den Laser-UT bieten die elektronischen UT. Der wohl größte Vorteil besteht darin, dass diese UT am Bildschirm eingeblendet werden ohne dass sie ins Bild eingraviert werden müssen. Auch bei dieser UT-Art wird mit Timecodes gearbeitet, um die Synchronität von Bild und UT zu gewährleisten. Die UT werden am unteren Bildrand oder unterhalb des Bildes eingeblendet und sind meistens entweder weiß oder gelb. Die Originalkopie des Films bleibt dabei unbeschädigt. Diese Methode ist günstiger als die Laser-UT und wird gewöhnlich bei Filmfestivals verwendet, da ein Film auf diese Weise mit unterschiedlichen UT gezeigt werden kann. Ein weiterer Vorteil gegenüber Laser-UT ist, dass die elektronischen UT von einer zur anderen Vorstellung überarbeitet und verändert werden können. Elektronische UT werden auch im TV und auf DVD bevorzugt (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 22f).

2.3.1.5 Sendeformat

In dieser Kategorie erfolgt die Einteilung gemäß dem Medium, in dem die Untertitel ausgestrahlt werden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 23):

- Kino
- TV
- DVD
- Internet
- (Video, VHS)

In dieser Aufzählung von Díaz Cintas und Remael erscheinen noch Videos bzw. VHS, die allerdings heutzutage im Alltag kaum mehr eine Rolle spielen, da im Verlauf der vergangenen Jahre Videos durch DVDs abgelöst worden sind.

Firmen und Filmstudios befolgen in der Regel die „six-second rule“ – so lange benötigt der Zuschauer_in, um einen zweizeiligen Untertitel zu lesen und zu verstehen, wobei jede Zeile aus etwa 35 oder 37 Zeichen besteht. Diese Regel scheint am ehesten für Untertitel im Fernsehen zu gelten. In anderen Medien wird die Lesegeschwindigkeit höher eingeschätzt, z. B. bei einem Filmfestival-Publikum, während die Untertitel im TV für ein heterogeneres Publikum angepasst werden, wo sich die Lesegeschwindigkeit der einzelnen Zuseher_innen stark unterscheiden kann. Im Kino werden bis zu 40 oder 41 Zeichen verwendet, bei manchen Filmfestivals sind es sogar 43 Zeichen pro Zeile, v. a. auch deshalb, weil angenommen wird, dass das Publikum bei derartigen Veranstaltungen UT schneller lesen kann, auch dank der größeren Leinwand im Kino

im Gegensatz zum kleineren Fernsehbildschirm. DVDs tendieren ebenfalls zu längeren UT, da notfalls zurückgespult werden kann. Außerdem wird angenommen, dass das Publikum die UT auch zum Spracherwerb nutzt und dabei eher längere UTs bevorzugt, die dem Originaldialog ähnlicher sind (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 23f). Auch Form und Konventionen der Untertitel hängen vom Medium ab, so wird bei Kinofilmen auf Schnitte und Szenenwechsel geachtet, bei Fernsehprogrammen ist das weniger der Fall (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 25).

2.3.2 Textreduktion

Wie bereits erwähnt, können UT nicht 1:1 wiedergeben, was im Original gesprochen wird. Das ist aber auch weder Sinn noch Ziel der Untertitelung. Ein wesentliches Merkmal der Untertitel und großer Teil der Aufgabe der Untertitler_innen ist daher die Textreduktion (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 145).

2.3.2.1 Warum Textreduktion?

1. Das Publikum kann Gehörtes schneller aufnehmen als Gelesenes. Daher sollten die Untertitler_innen dem Publikum genügend Zeit zur Verfügung stellen, um Untertitel zu erfassen und zu verstehen.
2. Das Publikum sollte die Möglichkeit haben, dem Geschehen auf dem Bildschirm und dem Soundtrack folgen zu können, sodass es genügend Zeit haben sollte, die UT mit dem Bild und Sound in Verbindung zu bringen.
3. Untertitel sind maximal zweizeilig. Wie viel Text diese enthalten, hängt von der verfügbaren Zeit ab, der Lesegeschwindigkeit und der Geschwindigkeit, in der im Original gesprochen wird (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 146)

2.3.2.2 Arten der Textreduktion

Zwei Arten der Textreduktion können unterschieden werden: die partielle und die totale Textreduktion. Bei der partiellen Textreduktion wird der Originaltext gekürzt und verknapppt wiedergegeben. Bei der totalen Textreduktion werden Teile gestrichen oder ausgelassen. Oft werden auch beide Arten miteinander kombiniert. Der Text wird daher umformuliert, indem der_die Untertitler_in (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 146):

- etwas auslässt, was nicht relevant ist für das Textverständnis und/oder
- das Relevante so kurz wie möglich bzw. notwendig formuliert.

Meistens wird daher kurz und prägnant formuliert, wobei auch manchmal durchaus etwas dazugegeben werden muss, um den Text verständlicher zu gestalten.

2.3.3 Korrekturmethode

Respeaker_innen diktieren den umformulierten Text aus dem Original, die Software wandelt das Gesagte in Untertitel um. Da diese Methode allerdings (noch) nicht fehlerfrei funktioniert, müssen die Untertitel gegebenenfalls korrigiert werden. Drei Korrekturmethode werden in der Praxis angewandt: keine Korrektur, Selbstkorrektur und parallele Korrektur. Die tatsächlich ausgewählte Korrekturmethode hängt davon ab, ob die Priorität darauf liegt, fehlerfreie Untertitel zu erstellen oder den Abstand zwischen Originalton und Untertitel so gering wie möglich zu halten. Gar keine Korrekturen vorzunehmen ist jedoch eher selten, dafür wäre der zeitliche Abstand zum Original am geringsten (vgl. Romero-Fresco 2011: 16).

Am häufigsten wird die Selbstkorrektur angewandt, bei der die Untertitler_innen die Untertitel selbst korrigieren, nachdem die UT auf dem Bildschirm erschienen sind. Die zeitliche Verzögerung ist bei dieser Variante geringer als bei der parallelen Korrektur, bei der die UT korrigiert werden, bevor sie auf dem TV-Bildschirm erscheinen. Bei der parallelen Korrektur ist der zeitliche Abstand zwischen dem Gesagten und den Untertiteln am größten, während die Anzahl der Fehler im Vergleich zu den anderen Methoden am geringsten sein dürfte (vgl. Romero-Fresco 2011: 16).

2.3.4 Anzeigemodus

Rein technisch gesehen hängt es von der Software ab, wie der eingesprochene Text angezeigt wird und letztendlich am Bildschirm aufscheint: entweder blockartig (d. h. Satzteile werden nach einer kurzen Pause angezeigt) oder unmittelbar und fortlaufend. Trotz der zwei Varianten sind unterschiedliche Einstellungen der beiden Einblendmöglichkeiten möglich: So kann beim blockartigen Modus das Gesprochene ein-, zwei- oder dreizeilig aufscheinen, in Satzteilen oder ganzen Sätzen; beim fortlaufenden Modus kann der Text Buchstabe für Buchstabe, Silbe für Silbe oder Wort für Wort aufscheinen (vgl. Romero-Fresco 2011: 17).

2.3.5 Aus- und Einblenden der UT

Das Ein- und Ausblenden der Untertitel wird Timing, Spotting oder Cueing genannt. Dabei spielen drei entscheidende Faktoren eine wichtige Rolle: der Filmrhythmus, der Sprechrhythmus der Schauspieler_innen und die Lesegeschwindigkeit des Publikums. Was im Gegensatz zu im Voraus produzierten Untertiteln bei der Live-Untertitelung nicht möglich ist, ist die Berücksichtigung der Schnitte und Sounds, um Synchronität zu gewährleisten (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 82).

Auch der kürzeste Untertitel sollte mindestens eineinhalb Sekunden eingeblendet werden, damit das menschliche Auge Zeit hat den UT zu registrieren. Außerdem sollte zwischen den Untertiteln eine kurze Pause eingehalten werden (etwa vier Bilder lang), damit das Auge erkennen kann, dass ein neuer UT zu sehen ist. Die Lesegeschwindigkeit unterscheidet sich je nachdem, ob Untertitel für TV oder DVD erstellt werden. Ein zweizeiliger UT sollte mindestens eineinhalb und maximal fünf bis sechs Sekunden eingeblendet werden. Ein Einzeiler etwa drei Sekunden und ein UT mit eineinhalb Zeilen etwa vier Sekunden lang (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 64 f).

2.3.6 Vor- und Nachteile der Untertitelung

Einige Filmfans empfinden die UT als störend, da sie die Aufmerksamkeit des Publikums vom Bild weglenken und dieses auch verdecken, v. a., wenn die UT auf einem schwarzen Balken platziert sind. Oft wird auch die fehlende Synchronität bemängelt oder Fehler im Text, wobei Ivarsson/Carroll ironischerweise anmerken, dass die Textvorlagen für die Untertitel freilich stets fehlerfrei sind (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 34).

Ein großer Vorteil der Untertitelung ist wohl der, dass der Originalton zu hören ist, d. h. die Originalstimmen der Schauspieler_innen, und damit auch der Sprechrhythmus, -pausen und die Intonation. Untertitel haben zudem einen weiteren Nutzen für das Publikum, da sie zum einen Vertrautheit mit einer anderen Sprache erzeugen und zum anderen zur Leseförderung beitragen, sodass Kinder bereits in jungen Jahren die Möglichkeit haben mit Zweitsprachen in Berührung zu kommen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 34f).

2.4 Live-Untertitelung

Live-Untertitel, auch Simultan- oder Online-Untertitel genannt, werden etwa bei Live-Interviews, Diskussionssendungen, Sportübertragungen oder Nachrichten gesendet. Diese Art der Untertitelung ist meist intralingual und v. a. für Gehörlose und Hörgeschädigte gedacht. Eine der größten Herausforderungen bei dieser Art der Untertitelung ist die Synchronität zwischen Originaltext und UT. Live-UT entstehen, nachdem der zu untertitelnde Teil des Dialogs gesprochen wurde, daher ist die Synchronität zwischen Dialog und UT geringer als bei Untertiteln, die im Voraus produziert werden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 19 f).

Es gibt zwei unterschiedliche Möglichkeiten intralinguale Live-Untertitel zu erstellen (Robson 2004: 119-148; 149-160):

1. Ein_e Stenograf_in oder Stenotypist_in erstellt die UT.
2. Via Spracherkennungssoftware: Der_die Untertitler_in diktiert die UT in ein Mikrofon, das an ein Computerprogramm angeschlossen ist; eine entsprechende Software wandelt das Gesagte in schriftlichen Text um.

Spracherkennungssoftware gibt es seit den 1990er-Jahren, doch weisen Díaz & Remael darauf hin, dass eine derartige Software nach wie vor Fehler bei der Erstellung von UT aufweist, so dass z. B. UT mit grammatikalischen oder orthografischen Fehlern entstehen oder Eigennamen nicht richtig angezeigt werden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 19 f).

2.4.1 Methoden der Live-Untertitelung

Live-Sendungen sind verständlicherweise am schwierigsten zu untertiteln. Einer der Gründe ist der, dass das Sendematerial oft erst kurz vor Sendebeginn fertig ist und somit entweder kurzfristig oder auch teilweise gar nicht an die Untertitler_innen geschickt wird. Außerdem haben Live-Sendungen kein durchgehendes und fertiges Drehbuch. Im Idealfall bekommen die Untertitler_innen die Texte der Beiträge und Moderationen im Vorhinein und erstellen daraus Untertitel, die sie dann im Laufe der Ausstrahlung senden, sodass die UT zum richtigen Zeitpunkt im Fernsehbild zu sehen sind (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 133).

Dabei existiert nicht bloß eine Art von „live“, sondern es werden drei Versionen von Live-Sendungen bzw. Programmtypen unterschieden (vgl. Romero-Fresco 2011: 11 f):

- Live – die Sendung wird in Echtzeit ausgestrahlt – z. B. Nachrichten, Sportveranstaltungen;

- beinahe live (engl. as-live¹⁵) – die Sendung wird mit einer kurzen Verzögerung übertragen, z. B. die Oscar-Verleihung in der USA;
- Voraufzeichnung (engl. pre-recorded) – die Mehrzahl der Sendungen wird vor der Übertragung aufgezeichnet und bearbeitet.

Auch bei der Produktion der Untertitel gibt es Unterschiede (vgl. Romero-Fresco 2011: 12):

- Live – Live-Untertitelung gibt es beispielsweise bei Nachrichtensendungen, Sportveranstaltungen, Live-Diskussionen und Parlamentsübertragungen.
- Semi-live oder beinahe-live-UT – die Untertitel werden teilweise vor Übertragung der Sendung vorbereitet, teilweise werden die Untertitel live erstellt, z. B. bei Nachrichtensendungen mit Beiträgen, deren Text die Untertitler_innen (im Idealfall, aber nicht immer) vor Sendungsbeginn zum Bearbeiten erhalten.
- Im Voraus produzierte Untertitel (engl. pre-recorded, offline oder pre-prepared subtitles) – auf diese Weise werden die meisten Untertitel produziert, die im Fernsehen zu sehen sind; sie werden vor Sendungsbeginn produziert und mit Timecodes versehen.

Untertitel können auf unterschiedliche Weise erstellt werden, und zwar mittels (vgl. Romero-Fresco 2011: 13 ff)

- QWERTZ-Tastatur

Diese Methode ist allerdings in der Praxis zu langsam. Sehr gute Schnellschreiber_innen können um die 120 Wörter pro Minute (wpm) tippen. Üblicherweise liegt die durchschnittliche Anzahl eines_einer Schnellschreibers_schreiberin bei 50 bis 70 wpm und eines_einer avancierten Tipper_in zwischen 80 und 100 wpm. Die Anzahl der getippten wpm bleibt allerdings weit entfernt von der eigentlichen durchschnittlichen Sprechgeschwindigkeit von TV-Moderatoren_innen, die etwa 180 wpm beträgt.

- Velotype-Tastatur oder Veyboard

¹⁵ as-live-Programme werden nicht live gesendet, sondern werden im Vorhinein produziert. Sie werden aber untertitelt, als wären sie live, d. h. die Untertitler_innen senden die UT live. Die Begriffe live und real-time-UT beziehen sich somit im weiteren Verlauf auf den Sendezeitpunkt der UT, nicht jedoch auf die Sendung selbst.

Hier handelt es sich um eine Silbentastatur, bei der mehrere Tasten gleichzeitig gedrückt werden können, um nicht einzelne Buchstaben, sondern in erster Linie Silben und Wörter zu erzeugen. Die Beherrschung dieser Tastatur verlangt jedoch viel Übung, sonst entspricht die Anzahl der wpm in etwa einer QWERTZ-Tastatur.

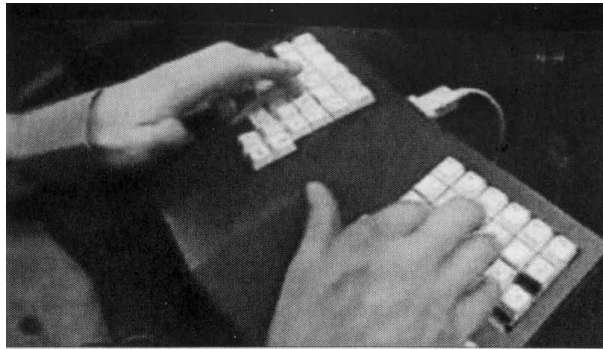


Abbildung 1: Velotype (Romero-Fresco 2011: 14)

- Tandem oder Dual-Keyboard-System

Bei dieser Methode tippen zwei Schnellschreiber_innen abwechselnd, so entstehen bis zu 150 wpm nach etwa einem halben Jahr Training.

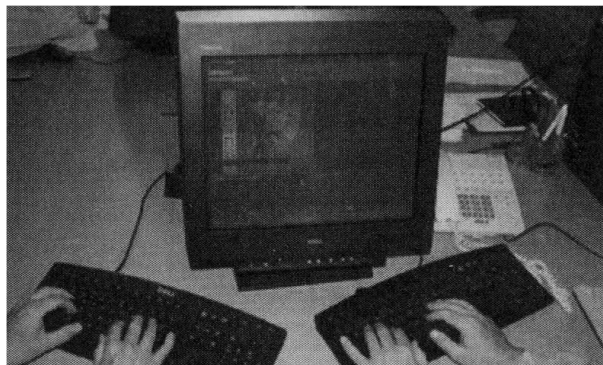


Abbildung 2: Dual-Keyboard (Romero-Fresco 2011: 14)

- Stenotype-Tastatur

Diese Methode wäre an sich eine gute Möglichkeit zur Erstellung von Untertiteln, jedoch dauert die Ausbildung etwa zwei bis vier Jahre; eine relativ lange Einschulzeit, bis ein_e Schnellschreiber_in das Handwerk wie ein Profi beherrscht. Wie bei der Velotype-Tastatur kann bei der Stenotype-Tastatur der_die Schnellschreiber_in mehrere Tasten gleichzeitig drücken, um so ganze Silben oder Wörter und sogar Satzteile zu erzeugen.

- Spracherkennungssoftware oder Respeaking

Diese Methode hat sich bei der Live-Untertitelung als effizienteste erwiesen, sodass sie mittlerweile bei (Semi-)Live-Sendungen hauptsächlich eingesetzt wird und die Untertitelung via Tastatur größtenteils abgelöst hat.

Da das Respeaking eine derart große Rolle bei der Live-Untertitelung eingenommen hat, wird es im Folgenden genauer erläutert.

2.4.2 Respeaking

Laut Romero-Fresco ist Respeaking bzw. die Live-Untertitelung nicht lediglich das Wiederholen des Originaltons, d. h. des Ausgangstextes, sondern (Romero-Fresco 2011: 45):

Likewise, although the end product of respeaking are subtitles, the process is closer to interpreting, in this case simultaneous intralingual (and sometimes interlingual) interpreting with punctuation marks and some SDH features. In many ways respeaking is to subtitling what interpreting is to translation, namely a leap from the written to the oral without the safety net of time.

Wie Romero-Fresco richtig feststellt, wird beim Respeaking meistens lediglich das Ergebnis zur Kenntnis genommen bzw. bewertet, d. h. die Untertitel auf dem TV-Bildschirm. Respeaker_innen leisten allerdings viel mehr: Sie hören sich den Ausgangstext an, formulieren den Text um und diktieren ihn, wobei auch die Interpunktion diktiert wird, und sie ergänzen zusätzliche Beschreibungen für Gehörlose und Schwerhörige, d. h. Hintergrundgeräusche, Klopfen an der Tür, Telefonklingeln, Applaus usw. (vgl. Romero-Fresco 2011: 45).

Ähnlich wie bei der audiovisuellen Translation existiert innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses keine einheitliche Terminologie, wenn es sich um das Thema Respeaking handelt. Romero-Fresco zählt beispielsweise einige längere Termini auf, wie

[...] speech-based live subtitling (Lambourne et al. 2004), (real time) speech recognition-based subtitling and real-time subtitling via speech recognition (Eugeni 2008). (Romero-Fresco 2011: 2; Hervorh. im Orig.)

oder einige kürzere Alternativen, wie

[...] **speech captioning** [...] **or shadow speaking** (Boulianne et al. 2009), **revoicing** (Muzii 2006), **voice-writing** (Vincent 2007) and **realtime voice writing** (Keyes 2007) [...]. (Romero-Fresco 2011: 2; Hervorh. im Orig.)

Trotz der Vielzahl an Termini hat sich im wissenschaftlichen Diskurs der Begriff „respeaking“ durchgesetzt. Ebenso wie beim Terminus „audio visual translation“ haben beide Begriffe mit der Zeit ihren Bindestrich verloren: Aus dem Terminus audio-visual translation wurde audiovisual translation und aus re-speaking wurde respeaking (vgl. Romero-Fresco 2011: 2).

Romero-Fresco (2011: 1) definiert Respeaking als das Erstellen von Untertiteln mittels Spracherkennung:

A technique in which a respeaker listens to the original sound of a live programme or event and respeaks it, including punctuation marks and some specific features for the deaf and hard of hearing audience, to a speech recognition software, which turns the recognized utterances into subtitles displayed on the screen with the shortest possible delay. (Hervorh. im Orig.)

In Abbildung 3 wird der Respeaking-Prozess visuell veranschaulicht:



Abbildung 3: Komponenten der Live-Untertitelung; A: audio, T: text, S: subtitle (Obach, Michael/Lehr, Maider/Arruti, Andoni 2007: 287)

Die untere Abbildung zeigt die temporale Darstellung des Live-Untertitelungsprozesses (via Spracherkennungssoftware):

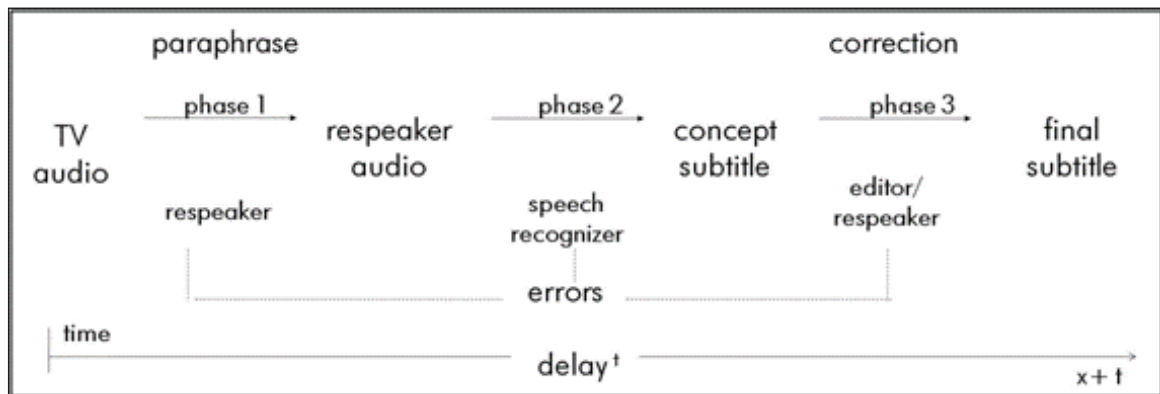


Abbildung 4: Temporale Darstellung des Live-Untertitelungsprozesses (Van Waes, Luuk/Leijten, Mariëlle/Remael 2013: 18)

In der Abbildung wird in vereinfachter Weise der Respeaking-Prozess dargestellt. Phase 1 beschreibt, wie die der Respeaker_in den O-Ton via Kopfhörer hört. In Phase 2 spricht die der Respeaker_in den Text für die Untertitel ins Mikrophon und die Spracherkennungssoftware reproduziert das Gesagte als Schrift auf dem PC-Bildschirm. In Phase 3 kann der die Respeaker_in eventuelle Fehler korrigieren. Nach dem Redigieren ist der Untertitel fertig. Die Korrektur erfolgt von dem der Respeaker_in selbst oder von einem einer Lektor_in, der die Untertitel nach dem Redigieren auf Sendung schickt. (Remael et al. 2010: 5) In Flandern werden bei temporeichen Nachrichtensendungen oder Sportübertragungen zwei Mitarbeiter_innen eingesetzt, d. h. ein_e Respeaker_in und ein_e Lektor_in, während bei ruhigeren Live-Sendungen, wie etwa einem Tennismatch, für gewöhnlich ein_e Respeaker_in alleine arbeitet (vgl. Remael et al. 2010: 5).

Unabhängig von der Produktionsweise der Live-UT ist eine zeitliche Verzögerung zwischen O-Ton und Einblendzeit des dazugehörigen Untertitels unvermeidbar. Da müsste die Sprechgeschwindigkeit des der Respeaker_in schneller sein als die im O-Ton, was bei Live-Sendun-

gen eher unrealistisch wäre. Die Verzögerung im TV beträgt etwa zwischen drei und zehn Sekunden, sie kann aber unter Umständen (Softwareprobleme usw.) auch länger dauern. Je nachdem, wie groß der Timelag ist, werden manchmal ganze Sätze bzw. Informationen ausgelassen und ev. zu einem späteren Zeitpunkt zusammengefasst wiedergegeben (vgl. Rander/Looms 2010: 156).

Eine mögliche Lösung für das Problem der Zeitverzögerung wäre ein verzögertes Senden des TV-Signals um etwa zehn Sekunden, damit die Respeaker_innen mehr Zeit hätten die Live-Untertitel zu erstellen. Diese könnten dann sogar synchron mit dem Live-Programm gesendet werden. Einige TV-Stationen, wie etwa in den Niederlanden und Belgien oder Rai in Italien, haben diese Option bereits angewandt, jedoch spielen unterschiedliche Faktoren wie Konkurrenz unter den TV-Sendern eine große Rolle. Da TV-Sender grundsätzlich die ersten sein möchten, die Aktuelles senden, wäre der Konkurrenzdruck daher zu hoch, ebenso wie die Angst vor Zensur. Vielleicht wäre die Situation eine andere, könnten die Zuseher_innen darüber entscheiden (vgl. Romero-Fresco 2009: 128)

2.4.3 Mensch vs. Maschine

Obach, Lehr und Arruti (2007) haben mit einer Studie herausfinden wollen, inwieweit vollautomatisches Respeaking funktioniert und haben mit einer Spracherkennungssoftware für Spanisch vollautomatische Untertitel ohne Respeaker_in erzeugt. Sie sind zu dem Ergebnis gekommen, dass es zum jetzigen Zeitpunkt nicht ohne menschliche Hilfe, d. h. vollautomatisch, funktioniert und daher jedenfalls ein_e Respeaker_in notwendig ist, um UT zu erstellen. Nur unter optimalen Bedingungen (in einer leisen Umgebung ohne Hintergrundgeräusche) könnten wörtliche intralinguale Untertitel bereits heute vollautomatisch erzeugt werden.¹⁶ Ersetzt werden können menschliche Mitarbeiter dadurch noch lange nicht, allein schon deshalb, weil Respeaker_innen Geräusche erkennen und filtern können sowie unterschiedliche Stimmen im O-Ton voneinander unterscheiden können (was eine Spracherkennungssoftware nicht, oder noch nicht,

¹⁶ Siehe die ITU-Homepage unter <http://www.itu.int/en/ITU-T/focusgroups/ava/Pages/default.aspx>

leisten kann). Außerdem sprechen sie die Interpunktion mit und kontrollieren das Ein- und Ausblenden der UT (vgl. Lambourne et al. 2004: 178) fassen in einem metaphorischen (und sehr schönem) Satz zusammen, wie wichtig die Arbeit der Untertitler_innen ist:

Thus, for the foreseeable future, it looks like respeak-ers will still be sked to write with their voices so that deaf and hard of hearing viewers can listen with their eyes.

2.4.4 Wörtlich vs. redigiert

Eine bestehende Kontroverse (Streit)frage ist die, ob wörtliche oder gekürzte bzw. redigierte Untertitel besser seien. Unter Expert_innen, Forscher_innen und Anwender_innen herrscht keine Einigkeit darüber, welche Live-Untertitelungstechnik die beste sei, weshalb mehr Studien über die unterschiedlichen Techniken gefordert werden. Die Gründe sind sowohl politischer Art (Gehörlosenverbände fordern einen barrierefreien Zugang zur Information und betrachten dabei wörtliche Untertitel als beste Lösung) als auch ökonomischer Art (TV-Anstalten bevorzugen die günstigere Lösung, d. h. ebenfalls wörtliche Untertitel, da diese weniger Aufwand bedürfen als redigierte UT). Dabei spielen die Vorlieben und Gewohnheiten des Publikums, und somit einer Gesellschaft, eine wesentliche Rolle. (Remael et al. 2010: 6)

Unter den Wissenschaftler_innen herrscht jedoch allgemein der Konsens, dass wörtliche Untertitel zu schnell sind und so gerade auf diese Weise Informationen verlorengehen, und der Zugang zu Informationen nicht erleichtert, sondern gar erschwert wird. Belegt werden diese Annahmen durch Studien wie etwa der von Sancho-Aldridge und IFF Research (vgl. 1996: 24, zit. nach Neves 2005: 143). So forderten etwa am Beginn der Studie 54 Prozent der Teilnehmenden wörtliche Untertitel und 33 Prozent redigierte; 13 Prozent hatten keine Präferenzen. Nachdem die Befragten aufgefordert worden sind, über die Schwierigkeiten und Herausforderungen bei wörtlichen Untertiteln nachzudenken, schwenkten einige um, sodass am Ende nur mehr 45 Prozent (d. h. 10 Prozent weniger) wörtliche UT bevorzugten, aber 43 Prozent (d. h. im Umkehrschluss 10 Prozent mehr) redigierte UT.

Gehörlosen-Verbände fordern möglichst wörtliche Untertitel, da sie sonst eine Art Zensur befürchten. Während die einen editierte Untertitel bevorzugen, möchten die anderen genauso viele Informationen wie die Hörenden erhalten und daher wörtliche Untertitel (vgl. Ofcom 2005: 17). Auch wenn dies bedeutet mehr Text in weniger Zeit zu lesen. Das wiederum schreckt viele andere ab, die eine Erhöhung der Geschwindigkeit als Zumutung ansehen würden. Die richtige Balance zu finden bleibt eine der Herausforderungen bei der Untertitelung (vgl. Ofcom 2005: 12). Möglicherweise könnte die Forderung nach wörtlichen UT aber auch daran liegen, dass

Zuseher_innen zu wenig über UT wissen. Aufklärung und mehr Informationen könnten dem Publikum einen besseren Einblick bieten und sie könnten anhand mehrerer Kriterien entscheiden, was sie wirklich möchten.

Die Lesegeschwindigkeit unterscheidet sich beim Menschen und hängt von vielen Faktoren ab wie Alter, Tageszeit, Müdigkeit usw., und variiert daher bei einem heterogenen Publikum wie TV_Zuseher_innen sehr stark – unter Hörenden genauso wie bei Gehörlosen und Hörgbeeinträchtigten. Wort-für-Wort-UT erfordern eine hohe Lesegeschwindigkeit und würden wohl die meiste Aufmerksamkeit beanspruchen, sodass die Zuseher_innen wenig Zeit hätten, sich auf das Bild zu konzentrieren. Jensema, Danthurti und Burch fanden in einer im Jahr 2000 durchgeführten Studie heraus, dass gehörlose Zuseher_innen mehr als 80 Prozent der Zeit damit verbringen, Untertitel zu lesen. Das heißt also, dass bei wörtlichen Untertiteln, die textreicher wären als redigierte, daher noch weniger Zeit für die visuelle Komponente beim Fernsehen bliebe. 2007 verglichen Ward, Wang, Paul & Loeterman in ihrer Studie, wie verständlich der Inhalt bei nahezu wörtlichen und redigierten Untertiteln sei. Es konnte jedoch kein signifikanter Unterschied festgestellt werden, wobei die Studienautor_innen einräumten, dass es eventuell an der niedrigen Zahl der Teilnehmer_innen (15 Personen) liegen könnte und weitere Studien notwendig wären¹⁷. (Remael et al. 2010: 6) Eine weitere Studie wurde in Dänemark durchgeführt, mit Intra- und interlingualen Untertiteln für Gehörlose und Schwerhörige mit vorproduzierten UT und Live-Untertiteln. Bei dieser Studie gaben die Befragten mit einer hohen Lesegeschwindigkeit an, dass sie sich auf die Untertitel konzentrierten, während Personen, die nicht so gut bzw. schnell lesen konnten, versuchten sich auf das Gesprochene zu konzentrieren und betrachteten die Untertitel lediglich als Notlösung (vgl. Rander/Looms: 158) Um die erforderliche Lesegeschwindigkeit für Untertitel zu senken, ist eine Textreduktion erforderlich, die am besten von kompetenten Untertitler_innen vorgenommen werden. In Dänemark wird seit 2006 mit Respeaking live untitled. Sendungen wie die Hauptnachrichten um 18.30 Uhr werden intra- und interlingual untitled. Ungeachtet dessen, wie Live-Untertitel produziert werden, entsteht

¹⁷ Um effiziente und preiswerte Optionen zu entwickeln, entstanden einige EU-geförderte Projekte, wie etwa SUMAT, die im Bereich der interlingualen Untertitelung eine maschinelle Translation anbietet (http://cordis.europa.eu/project/rcn/191741_en.html) oder SAVAS, das Applikationen für intralinguale Untertitelung entwickelt (http://www.fp7-savas.eu/savas_project).

eine Verzögerung bei der UT-Einblendung von etwa drei bis zehn Sekunden (vgl. Rander/Looms 2010: 155 f).

Eine weitere relevante Studie im Untertitelungsbereich ist wohl eine etwas frühere Studie von Jensema (1998), bei der unterschiedliche UT-Geschwindigkeiten (96 bis 200 wpm) mit 205 Gehörlosen, 110 Schwerhörigen und 262 Hörenden getestet wurden. Die meisten Teilnehmenden bevorzugten eine Geschwindigkeit von 145 wpm und beurteilten eine Geschwindigkeit über 170 wpm als zu schnell. Die Independent Television Commission (ITC) (URL: ITC 1999: 11) empfahl eine maximale Anzahl von 140 wpm und nur ausnahmsweise (etwaige Ergänzungen) eine Geschwindigkeit von 180 wpm. Diese Empfehlung stimmt mit den Ergebnissen der Jensema-Studie überein. 2004 bestätigte die European Broadcasting Union (EBU) die bisherigen Erkenntnisse und befürwortete eine Geschwindigkeit von 140 wpm, bei Live-Untertiteln 200 wpm, und zwar mit der Begründung: Untersuchungen hätten gezeigt, dass Text auf einem Computerbildschirm um 20 bis 30 Prozent langsamer gelesen werden als gedruckter Text. Auf einem TV-Bildschirm könnte die Lesegeschwindigkeit weiter sinken, da zusätzlich zu den Untertiteln weitere Eindrücke verarbeitet werden (Bild und Ton); daher solle das Publikum genügend Zeit haben, um die Untertitel lesen und verarbeiten zu können (vgl. URL: EBU 2004: 21). Daraufhin veröffentlichte die britische Medienaufsichtsbehörde Ofcom (Office of Communications) im Jahr 2005 den Bericht *Subtitling – An issue of speed?* samt Ankündigung einer Überarbeitung der Untertitelungsstandards, die von der ITC (1999) festgelegt worden sind. Auf diese Weise sind die neuen und aktuellsten Richtlinien entstanden (vgl. Ofcom 2016). Dabei muss der finanzielle Aspekt genauso berücksichtigt werden wie der Umstand, dass eine heterogene Zielgruppe bestmöglich zufriedengestellt werden soll, und das bei Einhaltung aller rechtlichen Vorschriften. Letztendlich schlägt die Ofcom eine reguläre Geschwindigkeit von maximal 180 wpm bzw. drei UT-Zeilen vor (vgl. Ofcom 2005: 5). Einige britische gemeinnützige Organisationen wie Sense (URL: Sense), das Royal National Institute for the Blind (URL: RNIB) und Action on Hearing Loss (URL: AHL) (bis 2011 bekannt als Royal National Institute for the Deaf) beurteilten die vorgeschlagene maximale Geschwindigkeit als zu schnell und daher problematisch für einen Teil des Publikums. Romero-Fresco kritisiert zudem zurecht, dass weder in den Richtlinien der ITC noch in den neueren der Ofcom eine Regelung für Live-Untertitel festgelegt worden ist, und das bei der wachsenden Quote an untertitelten Sendungen via

Respeaking¹⁸ (vgl. Romero-Fresco 2009: 117). Wörtliche Untertitel sind laut Romero-Fresco somit keine Option, da die Respeaker_innen je nach Sprechtempo etwa 20 bis 40 wpm hinter dem Originalton liegen. Außerdem sprechen Respeaker_innen die Interpunktion stets mit und müssen die UT dementsprechend kürzen, damit sie den Anschluss an den O-Ton nicht verlieren, weshalb praktisch alle UT redigiert sind und somit per se nicht wörtlich dem O-Ton entsprechen können. Die Fehlerquote sei laut Romero-Fresco zwar niedrig, eine Verbesserung aber durchaus möglich (vgl. Romero-Fresco 2009: 128).

Er stellt nun die Frage, wieviel Information durch das Redigieren verloren geht anhand einer Studie, bei der unterschiedliche BBC-Programme analysiert worden sind, und zwar wurde dabei (nach einem Kriterienkatalog von Chafe) Text in sogenannte Sinneinheiten eingeteilt und danach analysiert. In folgender Tabelle werden die UT-Geschwindigkeit, der Prozentsatz des gekürzten Textes (TxtRed), der Informationsverlust (Loss) und die Fehlerquote der UT (Errs) miteinander verglichen (Romero-Fresco 2009: 126):

Tabelle 2: Textreduktion und Informationsverlust (Romero-Fresco 2009: 126)

	Spt1	Spt2	Spt3	Spt4	Nws1	Nws2	Nws3	Int1	Int2	Wea1
Sp's	1	1	1	2	1	1	1	3	2	1
ST	124	147	176	182	161	178	198	211	245	232
TT	106	120	160	140	146	143	161	190	188	173
Diff.	- 18	-27	-16	- 42	-15	- 16	-37	-22	-57	-59
Txt Red	14.5%	18.4%	23%	9%	8.9%	9.3%	18.7%	10.4%	23.3%	25.3%
Loss	3.5%	6.6%	14.7%	11.5%	5%	12.5%	0%	7.7%	13.6%	10.7%
Errs	0%	2.5%	2.5%	1.4%	1.5%	2%	0%	0.5%	2.1%	1.7%

Wie aus der Tabelle ersichtlich, ist bis auf zwei Ausnahmen der Prozentsatz des Informationsverlustes beim Redigieren niedriger als derjenige des gekürzten Textes. Die Ergebnisse dieser Studie sprechen daher für verkürzte bzw. redigierte UT, und nicht für wörtliche.

Die Tatsache, dass beim Respeaking nicht auf den Zeilenumbruch geachtet werden kann, wie es bei vorproduzierten Untertiteln der Fall ist, kann das Lesen der UT maßgeblich erschweren. Perego (2008: 35) weist darauf hin, dass “only in this way can the cognitive process of reading

¹⁸ In Großbritannien unterscheiden sich die Live-UT u. a. dahingehend, dass sie nicht blockartig, sondern Wort-für-Wort und kontinuierlich eingeblendet werden.

the subtitles and watching the action proceed with the least effort". Eye-Tracking-Studien, wie die von d'Ydewalle et al. (1989: 42), haben ergeben, dass willkürliche Zeilenumbrüche die Zeitdauer maßgeblich erhöhen, die zum Lesen der UT verwendet wird. Eine optimierte Software könnte in diesem Bereich Abhilfe schaffen, indem sie z. B. bestimmte zusammenhängende Wörter nicht trennt, wie etwa Artikel und Nomen oder Vor- und Zuname. Vermieden werden sollte auch das Einblenden einzelner oder abgeteilter Wörter, die oft nicht mehr in einen Untertitel passen und überbleiben. Romero-Fresco zieht nach den Studienergebnissen den Schluss, dass die 10 Prozent Informationsverlust bei einer UT-Geschwindigkeit von 160 wpm geringer wären als der Prozentsatz bei einer Geschwindigkeit von 180 wpm, bei der das Verfolgen des Inhalts viel schwieriger sei (vgl. Romero-Fresco 2009: 128).

Das Spracherkennungsprogramm sollte mit geringster Verzögerung ein möglichst fehlerfreies Transkript liefern. Die Methode solle die Untertitelung via Schnellschreiben ersetzen, da mit einer kürzeren Einschulungszeit (etwa zwei Monate anstatt durchschnittlich zwei Jahre) diese Methode vorteilhafter wäre. Anfänglich wurde angenommen, dass für die Untertitelung jedenfalls zwei Mitarbeiter_innen notwendig wären: ein_e Respeaker_in und ein Lektor. Es stellte sich jedoch heraus, dass grundsätzlich ein_e Respeaker_in ausreicht, außer etwa bei Parlamentsübertragungen, da in dem Fall eine höhere Genauigkeit erwartet wird und somit ein_e zusätzliche_r Lektor_in mitarbeitet (vgl. Lambourne et al. 2004: 270 f).

3 AVT und Barrierefreiheit

Eine multikulturelle Gesellschaft ist Teil der EU-Grundrechtecharta. Die Europäischen Institutionen haben sich dazu verpflichtet, für diese Charta und ihre Idee zu werben, etwa durch audiovisuelle Produkte und die Verbreitung europäischer Filme und Sendungen. Auf diese Weise unterstützt die Europäische Kommission mit ihren Publikationen die kulturelle und sprachliche Vielfalt (vgl. URL: ^aEU-Parlament). Dadurch sollen alle EU-Bürger_innen u. a. Zugang zu Informationen in ihrer Erstsprache erhalten. Außerdem sollen beispielsweise in Schulen und auch in den Medien mehr Untertitel Verwendung finden, da diese u. a. den Spracherwerb positiv beeinflussen. Ein weiteres Ziel ist es, allen Menschen in der EU einen barrierefreien Zugang zu Medien zu ermöglichen. Der Österreichische Schwerhörigenbund (vgl. URL: ÖSB) definiert auf seiner Homepage Barrierefreiheit folgendermaßen:

Barrierefreiheit bedeutet, dass Gegenstände, Medien und Einrichtungen so gestaltet werden, dass sie von jedem Menschen unabhängig von einer eventuell vorhandenen Behinderung uneingeschränkt benutzt werden können.

Gemäß dieser Definition existieren verschiedene gesetzliche Regelungen, um den Zustand der Barrierefreiheit zu gewährleisten, wie etwa die Erklärung des Europäischen Parlaments zur Untertitelung aller öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramme in der EU (vgl. URL: ^bEU-Parlament) aus dem Jahr 2008, laut der alle Mitgliedsstaaten diese Forderung umsetzen sollen. Seit diesem Zeitpunkt untertitelt die BBC (als einzige) 100 Prozent ihrer Sendungen, während die UT-Quote in anderen Ländern wesentlich niedriger ist (siehe Kapitel 3.4). Viele Fernsehanstalten, darunter auch in Österreich und Polen, haben Etappenpläne erarbeitet, um jährlich die Untertitelungsquote zu erhöhen. Das ist im Sinne der Grundrechte-Charta der Europäischen Union (vgl. URL: ^cEU-Parlament), da laut Artikel 11 der Charta die Freiheit der Meinungsäußerung und Informationsfreiheit ein Grundrecht aller EU-Bürger_innen ist. Seitdem stieg die Forderung nach Untertiteln, auch mit Einführung der Richtlinie 2010/13/EU über audiovisuelle Mediendienste (vgl. URL: Eur-Lex) des Europäischen Parlaments und des Rates vom 10. März 2010 (zur Koordinierung bestimmter Rechts- und Verwaltungsvorschriften der Mitgliedstaaten über die Bereitstellung audiovisueller Mediendienste). Um die Untertitelungsquote zu erfüllen, arbeiten internationale TV-Sender seit Jahren zusammen mit Softwareentwicklungsfirmen daran, die Respeaking-Methode zu optimieren, um dem Fernsehpublikum, das auf Untertitel angewiesen ist, auch bestmögliche UT anzubieten. Was für das gesamte Publikum zutrifft, gilt auch für Gehörlose und schwerhörige Personen: Sie gehören keiner homogenen Gruppe an. Es gibt Gehörlose, die sich der Gemeinschaft der Hörenden zugehörig fühlen und die Lautsprache

als ihre Muttersprache ansehen sowie Gehörlose, die sich zur Gehörlosengemeinschaft (z. B. in Österreich) zählen und bevorzugt in ihrer Gebärdensprache kommunizieren¹⁹. Ein großer Erfolg für den Österreichischen Gehörlosenbund (vgl. URL: ÖGLB) war die Anerkennung der Gebärdensprache als eigenständige Sprache in der Bundesverfassung im Jahr 2005.

3.1 Digital-TV und Hybrid-Fernsehen

Mit dem Voranschreiten der Digitalisierung könnten geschlossene Untertitel und UT via Teletext bald obsolet sein (vgl. Neves 2005: 91). DTV4ALL²⁰ etwa ist ein EU-Projekt²¹, das Methoden für einen barrierefreien Zugang zum Digital-TV untersucht, um Schwerhörigen, Gehörlosen, Blinden und Menschen mit geistiger Behinderung in ganz Europa den Zugang zum Fernsehen zu ermöglichen bzw. zu erleichtern (vgl. Rander/Looms 2010: 156).

Die technologischen Errungenschaften bringen viele Veränderungen mit sich. Im Bereich der Untertitelung bieten sich neue Optionen, die in Zeiten der analogen Technologie durchaus vorstellbar, jedoch nicht umsetzbar waren. Eine dieser Visionen ist beispielsweise das interaktive Fernsehen (iTV), bei dem das Publikum selbst interagiert und mitentscheidet, wie es fernsieht. (Gambier/Caimi/Mariotti 2015: 32). Eine mögliche Zukunftsprognose könnte etwa so aussehen: TV-Zuseher_innen können ihre Untertitel oder Audiodeskription selbst wählen und individuell einstellen, je nach persönlichen Vorlieben und Bedürfnissen. Untertitel können auch für Hörende hilfreich sein, nämlich als technologisches Hilfsmittel zum Spracherwerb oder auch zum besseren Verständnis bei starken Dialekten oder regionalen Akzenten. Gambier/Caimi/Mariotti 2015: 23. Eine zusätzliche Ausweitung der AVT-Dienste könnte so aussehen, dass das Publikum die Sprache der UT/AD aber auch der Synchronisation wählen könnte. Dies wäre ein weiterer möglicher Schritt in Richtung Multilingualismus und Barrierefreiheit (vgl. Media Consulting Group: 17).

¹⁹ Da der Fokus dieser Arbeit auf der Untertitelung liegt, ist mit der Bezeichnung Gehörlose und Schwerhörige die gesamte Rezipient_innengruppe gemeint.

²⁰ Mehr Informationen über DTV4ALL siehe unter: <http://dea.brunel.ac.uk/d> und <http://www.psp-dtv4all.org/>

²¹ Ein weiteres EU-Projekt war das von 2006 bis 2008 durchgeführte „Learning Via Subtitling“ (<http://le-vis.cti.gr>), im Zuge dessen die EU mehrere Studien in Auftrag gegeben hat, um die Vorteile der Untertitel beim Spracherwerb aufzuzeigen.

Eine weitere Entwicklung, die in Deutschland (vgl. URL: ^aHBBTV) bereits seit 2010 oder in der Schweiz (vgl. URL: ^bHBBTV) seit 2013 angeboten wird, ist HbbTV, d. h. die Verbindung von TV und Internet, also eine Art personalisiertes Fernsehen, die u. a. personalisierte Untertitel ermöglichen. HbbTV steht dabei für „Hybrid broadcast broadband Television“ und ist eine Art Teletext, der aus speziell für den Fernsehschirm aufbereiteten Internetseiten besteht, die per Fernbedienung bedient werden können. Voraussetzung dafür ist ein digitaler TV-Empfang per Kabel (DVB-C), Satellit (DVB-S) oder Antenne (DVB-T) sowie ein externer Empfänger oder ein Fernseher mit HbbTV und ein Breitband-Anschluss:

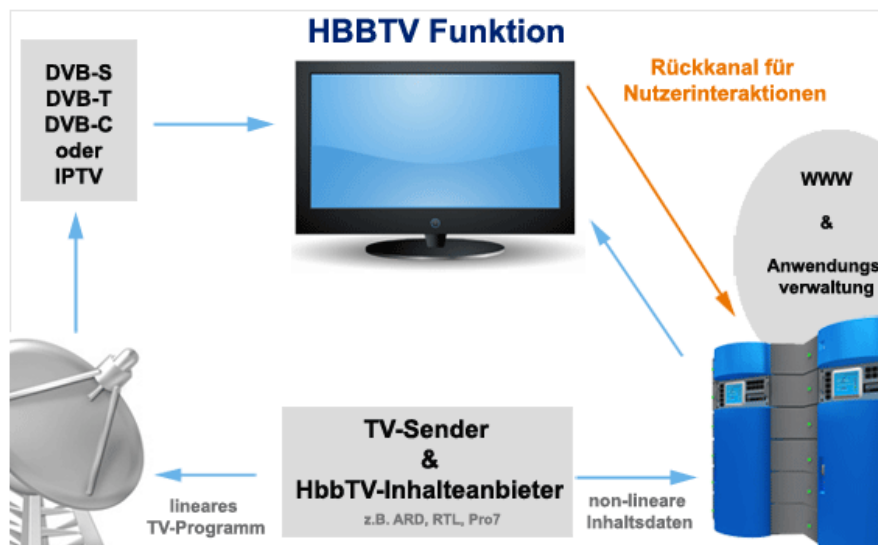


Abbildung 5: Funktionsweise von HBBTV (URL: ^aHBBTV)

3.2 Wohin gehört die Live-Untertitelung?

Da Untertitel schriftlich sind, wurde die Untertitelung in der Translationswissenschaft ursprünglich zum Bereich Übersetzen gezählt. Durch die Live-Untertitelung sowie das veränderte Anforderungsprofil, scheint die Einteilung nicht mehr eindeutig, da wegen der Respeaking-Methode auch Dolmetsch-Kompetenzen bei den Untertitler_innen gefragt sind. Romero-Fresco vergleicht Respeaking mit dem Simultandolmetschen und der Untertitelung. Mit dieser Gegenüberstellung ermittelt er, welche Kompetenzen für das Respeaking erforderlich sind und wie diese vermittelt werden können (vgl. Romero-Fresco 2011: 45). Da es in der vorliegenden Arbeit darum geht, die Live-Untertitelung entweder in den Bereich Untertitelung und/oder in den Bereich Dolmetschen einzuordnen, wird dieser Vergleich Beachtung finden.

3.2.1 Respeaking und Dolmetschen

Beim Dolmetschen handelt es sich um einen interlingualen Vorgang, während die Untertitelung sowohl inter- als auch intralingual sein kann. Die Dolmetscher_innen hören den Ausgangstext, sprechen den Zieltext und hören sich selbst, d. h. den selbst produzierten Zieltext, und zwar gleichzeitig. Respeaker_innen hören ebenfalls den Ausgangstext, sprechen den Zieltext und hören ihre eigene Stimme. Das Gesprochene wird an die Software weitergeleitet und diese wandelt den Text in Schrift um. Der UT-Text erscheint auf einem Monitor, wo ihn die Respeaker_innen vor dem Senden gegebenenfalls korrigieren können (vgl. Romero-Fresco 2011: 45f).

Das Respeaking und das Dolmetschen haben einige Gemeinsamkeiten:

- zeitliche Beschränkung und Zeitdruck, es bleibt kaum Zeit für Korrekturen
- hören und sprechen gleichzeitig und währenddessen auf die eigene Stimme achten
- auf Einsatz vorbereiten mit Recherche und Vokabelliste
- Bei längerer Arbeitsdauer arbeiten mindestens zwei Personen, die abwechselnd für jeweils etwa 30 Minuten im Einsatz sind.

Es gibt allerdings auch einige Unterschiede zwischen den beiden Tätigkeiten:

- Die Art zu sprechen unterscheidet sich, da sich Dolmetscher_innen direkt an ein Publikum richten und zu ihm sprechen, sodass ihre Stimme hörbar ist. Respeaker_innen sprechen in ein Mikrofon zu einer Software, die das Gesprochene verarbeiten und in Untertitel umwandeln soll – ihre Stimme klingt daher eher monoton.
- Respeaker_innen diktieren auch die Interpunktion
- Respeaker_innen sehen nach dem Sprechen den Text auf einem Monitor und können ihn bei Bedarf korrigieren.
- Respeaker_innen müssen darauf achten, wer gerade spricht, um den Untertiteln die richtige Farbe zuzuordnen (vgl. Romero-Fresco 2011: 46).

3.2.2 Respeaking und Untertitelung

Das Respeaking und die Untertitelung haben ebenfalls einige Gemeinsamkeiten (vgl. Romero-Fresco 2011: 47):

- Wechsel von mündlicher in schriftliche Form

- Ähnliche Schwierigkeiten und Herausforderungen für Untertitler_innen und Respeaker_innen: Durcheinanderreden von mehreren Personen, überlappender Dialog, Verwendung von Eigennamen (Personennamen, Institutionen, geografische Namen) usw.
- Beide Berufsgruppen müssen darauf achten, auch die außersprachlichen Informationen wie Geräusche usw. für ihr Publikum zur Verfügung zu stellen.

3.3 Erforderliche Kompetenzen

Romero-Fresco fordert von Respeaker_innen sowohl Dolmetsch- als auch Untertitelungskompetenzen, speziell in Hinblick auf UT für Gehörlose und Hörbeeinträchtigte, und das erforderliche Know-how im Umgang mit der notwendigen Technologie (Spracherkennungssoftware).

Ivarsson und Carroll sind der Meinung, dass die besten Live-Untertitler_innen Personen wären, die bereits als Simultandolmetscher_innen, Journalist_innen oder Untertitler_innen gearbeitet hätten. Jedenfalls sind bestimmte Kompetenzen notwendig, um die Tätigkeit des Respeaking professionell auszuüben (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 134). So sollten sich Respeaker_innen jedenfalls mit der Spracherkennungssoftware auskennen und sie anwenden können, da sie ein unabdingbarer Partner im Arbeitsprozess der Respeaker_innen ist. Beide sind voneinander abhängig und notwendiger Drehpunkt im Arbeitsprozess. Respeaker_innen erkennen daher im Idealfall im Voraus, welche Probleme und Herausforderungen während des Einsatzes auf sie zukommen könnten (vgl. Romero-Fresco 2011: 48 f).

Laut Romero-Fresco (2009: 118) lassen sich Respeaking und Untertitelung gut miteinander vergleichen, da sie sich größtenteils zueinander verhalten wie Dolmetschen zu Translation, d. h. es handelt sich um einen Wechsel vom Schriftlichen ins Mündliche, und zwar ohne den Puffer in Form von Zeit. Er macht jedoch einen Unterschied zwischen dem Prozess und dem Produkt: Als Prozess ist Respeaking eine Art intralinguale Simultandolmetschung, mit dem Unterschied, dass die Interpunktion mitgesprochen werden muss. Als Produkt bietet es asynchrone Untertitel (mit einer Verzögerung von mindestens drei bis vier Sekunden bei Lauftext und üblicherweise etwa vier bis sechs Sekunden bei blockartigen UT, wobei letztere einfacher zu lesen sind) mit einer transkribierten bzw. umformulierten Version des O-Tons. Respeaker_innen und Untertitler_innen sollten ähnliche Kompetenzen aufweisen: Sie sollten über sehr gute Sprachkenntnisse (Grammatik, Orthografie, Interpunktion) verfügen, multitaskingfähig sein, gut zuhören, sprechen, lesen, tippen können und bestenfalls sogar im Voraus erraten, welche Begriffe beim Einsatz vorkommen könnten (diese werden vor der Sendung in das System eingesprochen; auch

um Missverständnissen vorzubeugen). Es sollten daher auch Begriffe eingesprochen werden, die das Programm eventuell nicht erkennen könnte, z. B. zweideutige, schwer oder nur im Kontext erkennbare Begriffe, Eigennamen usw. (vgl. Romero-Fresco 2011: 47f). Es sind somit zweifelsohne besondere Kompetenzen beim Live-Untertiteln und Simultandolmetschen erforderlich, die sich sehr wohl überschneiden bzw. gleichen. So findet etwa die Untertitelung u. a. beim Dolmetschunterricht Anwendung und vice versa verwenden Untertitler_innen Kompetenzen, die sie sich während ihrer Dolmetschausbildung angeeignet haben. Mihaela Viskya (2015: 2644) beschreibt es treffend folgendermaßen:

Subtitling is the point where translation and interpretation meet.

Sowohl die Live-Untertitelung oder das Respeaking und Simultandolmetschen erfordern bereits vor dem eigentlichen Einsatz bestimmte Kompetenzen, wie etwa Recherchierfähigkeit und Terminologieverwaltung. Beim Simultandolmetschen fallen jedoch die unbedingt notwendigen Kenntnisse über Spracherkennungssoftware weg. Während des Translationsprozesses gleichen sich die erfordernten Kompetenzen wiederum sehr: ein hohes Maß an Konzentration, optimales Hörverständnis, Fähigkeit einen Text in kürzester Zeit zu redigieren (umformulieren, kürzen, Fehler korrigieren), Relevantes erkennen und herausfiltern, mit überlappenden Dialogen und abgehackten Sätzen sowie mit Situationen, in denen der AT nicht verstanden wurde umgehen können und dabei stets das Zielpublikum im Hinterkopf behalten, d. h. speziell beim Untertiteln über Verständnis für Bedürfnisse Gehörloser und Schwerhöriger verfügen (z. B. das Vermitteln außersprachlicher Informationen, wie Geräusche oder ein besonderer Ausdruck von Emotion) (vgl. Romero-Fresco 2011: 51-54). Bei allen drei Tätigkeiten ist eine deutliche, klare und entsprechende Art zu sprechen von entscheidender Bedeutung. Ein Vorbild im Hinblick auf die Aussprache könnten beispielsweise Nachrichtensprecher_innen sein, die ebenfalls über eine deutliche Aussprache verfügen und auf eine eher monotone Art sprechen. Dank dieser Sprechweise kann die Spracherkennungssoftware das Gesprochene besser erkennen, sodass die Untertitelungssoftware in der Lage ist, die Untertitel korrekt zu erstellen und einzublenden. Laut Hanna Risku bedeutet der EDV-Einsatz und computerunterstützte Arbeit nicht,

[...] dass sich Menschen an Maschinen angleichen müssen und emotionslos und berechenbar arbeiten sollen. Maschinen müssen die für Kognition und Kooperation nötige Emotionalität und Unberechenbarkeit unterstützen, sie dürfen sie nicht unterbinden. (2009²: 98)

Bei der Respeaking-Technik scheint sich diese Behauptung jedoch nicht zu bestätigen, da die Respeaker_innen eher versuchen müssen monoton und (so) emotionslos (wie möglich) zu sprechen, damit das Gesagte erkannt und in schriftlichen Text umgewandelt werden kann.

In dem bereits erwähnten Werk von Jürgen Stähle (2009: 55-58) (siehe Kapitel 0) verwendet er selbst die Begriffe Übersetzer_in und Dolmetscher_in zwar nicht unbedingt synonym, jedoch „nicht mit der absoluten Trennschärfe, die dort sicher geboten ist, wo es ausschließlich um das Simultandolmetschen geht.“ In den anderen Fällen sei der Übergang beider Tätigkeiten durchaus fließend. Außerdem sollten seiner Meinung nach Dolmetscher_innen ebenso gute Übersetzer_innen sein und Übersetzer_innen sollten auch gewisse Fertigkeiten im Bereich Dolmetschen aufweisen. Schließlich hätten beide Tätigkeiten die gleichen Wurzeln und sowohl Dolmetscher_innen als auch Übersetzer_innen arbeiten mit lebendigen Sprachen – und Sprache sei laut Stähle im Gegensatz zu einem Code oder zu einem System von Zeichen, ein unbegrenztes Universum (und eben nicht System), das sich immer wieder verändert und erneuert. (Stähle 2009: 108) Verglichen mit den anderen Formen der Translation ist das Dolmetschen diejenige, die den direktesten Kontakt zum Zielpublikum hat.

3.4 Untertitelung im TV

Der erste Film, der mit Untertiteln im Fernsehen gesendet wurde, war wohl die deutsche Version von Arthur Robinsons „Der Student von Prag“, und zwar von der BBC in Großbritannien, am 14. August 1938 (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 20). Belgien mit dem VRT (Vlaamse Radio- en Televisieomroep; deutsch: Flämischer Rundfunk) und die BBC (British Broadcasting Corporation; die öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt des Vereinigten Königreichs) waren die ersten, die Respeaking zur Erstellung von Live-Untertiteln verwendet haben, d. h. UT für Gehörlose und Schwerhörige (vgl. Romero-Fresco 2011: 6).

Die schriftliche Version des gesprochenen Dialogs, d. h. die Untertitel, können fast immer als redigierte bzw. verkürzte Fassung des Ausgangstextes angesehen werden, was aber nicht heißt, dass ihre Qualität geringer ist als bei wörtlichen Untertiteln; ganz im Gegenteil. (vgl. Romero-Fresco 2011: 5) Obwohl keine offiziell bzw. allgemein gültigen Regeln für die Untertitelung festgelegt worden sind, gibt es doch einige Standards²², betreffend Zeilenlänge und -umbrüche, Zeichenanzahl pro Zeile, Lesegeschwindigkeit (d. h. wpm), Typografie, Farben usw. sowie be-

²² Siehe Diaz Cintas & Remael, 2007: 79-99; Ivarsson/Carroll 1998: 157 ff

stimmte Regelungen, wie etwa, dass den Untertitler_innen das Bildmaterial rechtzeitig zur Verfügung stehen soll, das sie zur Erstellung der UT benötigen, (was allerdings in der Arbeitsrealität nicht immer der Fall ist). Somit gelten jegliche Standards und Richtlinien als Ideal, sie sind jedoch längst nicht selbstverständlich. Es gibt allerdings auch die Ansicht, dass diese Regelungen unnötig bzw. an der Realität vorbeigehen, da kulturelle Unterschiede und bestimmte Konventionen existieren und eine allgemeine Richtlinie einer Nivellierung gleichkäme. Bestimmt bedürfen Richtlinien jedenfalls einer kontinuierlichen Überarbeitung, da sich die Realität der AVT, beispielsweise durch die Digitalisierung, in einem fortwährenden Wandel befindet (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 79 f).

Wie in der Abbildung (siehe unten) ersichtlich, ist in Europa die Nummerierung der Teletext-Seite mit den Untertiteln für Gehörlose und Schwerhörige nicht einheitlich, was verwirrend sein und den Zugang zu den UT erschweren könnte. Auch dieses Problem dürfte mit dem digitalen Fernsehen gelöst sein.



Abbildung 6: Nummerierung der Teletextseiten in Europa (URL: *State of Subtitling Access in EU*: 2011: 10)

3.4.1 Die Situation in Österreich

Der Österreichische Rundfunk ORF²³ ist ein öffentlich-rechtliches Medienunternehmen. Im Jänner 1980 wurde der Teletext beim ORF eingeführt und in demselben Jahr wurden die ersten UT im ORF als öffentlich-rechtliche Serviceleistung via Teletext ausgestrahlt, und zwar am 15. Dezember 1980. Seit damals steht gehörlosen und hörbeeinträchtigten Menschen im ORF-Teletext auch das Magazin "Lesen statt hören" zur Verfügung. Ein weiterer Meilenstein in der Entwicklung der Barrierefreiheit war die Untertitelung der ersten Live-Sendung, nämlich *Zeit im Bild* am 21. Jänner 1985 (damals noch via Tastatur bzw. Schnellschreiber_innen und noch nicht via Respeaking) (vgl. URL: LID).

Seit 2009 erfolgt die Untertitelung via Spracherkennung, was die Live-Untertitelung auf ein anderes, besseres Level gehoben hat. Die moderne Spracherkennung kommt etwa bei der Übertragung von Debatten aus dem österreichischen Parlament zum Einsatz oder auch bei zahlreichen Sportübertragungen wie etwa der Champions League, Ski-WM und Formel 1 (vgl. <http://lichtinsdunkel.orf.at>). Rund 20.000 Sendungen pro Jahr werden inzwischen vom ORF mit UT ausgestrahlt. Das entspricht mehr als 40 Stunden pro Tag auf ORF eins, ORF 2, ORF III und ORF SPORT+²⁴. Rund 40 UT-Redakteur_innen arbeiten beim ORF. Ein Teil der UT, u. a. für US-Filme und -Serien, werden extern produziert und nicht im Haus.

²³ Die Informationen in diesem und folgendem Unterkapitel stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von den Untertitler_innen des ORF persönlich bzw. aus Informationsblättern, die mir die UT-Abteilung des ORF zur Verfügung gestellt hat.

²⁴ Eine Auswahl des derzeitigen Untertitel-Kontingents: Aktueller Dienst: Daheim in Österreich, heute mittag, heute österreich, im Zentrum, Wetter, Zeit im Bild; Bildung, Wissenschaft und Zeitgeschehen: Bewusst gesund, Menschen und Mächte, Universum; Sport: Formel 1, Fußball, Olympische Spiele, Ski, Sport aktuell, Sport am Sonntag; Kultur: DOKeins, kultur.Montag; Familie, Unterhaltung: 1, 2 oder 3, Barbara Karlich Show, Dancing Stars, Eurovision Song Contest, Frisch gekocht, Licht ins Dunkel, Natur im Garten, Seitenblicke, Was gibt es Neues?, Willkommen Österreich, Zurück zur Natur; Fernsehfilm: SOKO Donau, Tatort; Film und Serien: Columbo, Der Bergdoktor, Der Bulle von Tölz, Die Millionenshow, Die Rosenheim Cops, Die Simpsons, How I Met Your Mother, Wege zum Glück, Sturm der Liebe, The Big Bang Theory; Religion: Gottesdienst, Kreuz und quer, Orientierung; Magazine und Servicesendungen: Am Schauplatz, Bürgeranwalt, Bürgerforum, ECO, Heimat Fremde Heimat, konkret, Report, Thema, WELTjournal, WELTjournal +; Landesstudios: Erlebnis Österreich, Österreich Bild; ORF III: KulturWerk, Der Österreichische Film, erLesen, euro.film, kult.film, Im Brennpunkt, Wilde Reise mit Erich Pröll, science.talk, Unterwegs in Österreich, Zeit.geschichte; ORF SPORT +: Ohne Grenzen

Nach Inkrafttreten des neuen ORF-Gesetzes am 1. Oktober 2010 war der Sender zum Ausbau des barrierefreien Zugangs zu den ORF-Fernsehprogrammen²⁵ und zum ORF-Online-Angebot verpflichtet und erarbeitete daher Etappenpläne zur Erreichung dieses Ziels (vgl. URL 2012: Bizeps):



Abbildung 7: Etappenplan für Untertitelung 2012-2014: UT-Quote in % des Gesamtprogramms von ORF eins und ORF 2 (vgl. URL 2012: Bizeps)

Gemäß dem Auftrag, einen barrierefreien Zugang zu den ORF-Angeboten zu gewährleisten, steigt jährlich der Prozentsatz an untertitelten Programmen im ORF. Bereits davor hat der Sender versucht, die Gehörlosenuntertitelung, die Audiodeskription (= akustische Bildbeschreibung) und die Audiokommentierung sowie den barrierefreien Zugang zum Onlineangebot (ORF-TVthek) auszubauen:

²⁵ Unter <http://tv.orf.at/untertitel> findet das Publikum alle Sendungen mit Untertitelung auf ORF1 und ORF2 sowie weitere Informationen zu Veranstaltungen, Beratung und Hilfe.



Abbildung 8: Entwicklung der Untertitelung 1980 bis 2015 in %

2011 erhöhte der ORF seine Untertitelquote auf 57 Prozent und 2012 betrug die UT-Quote bereits mehr als 60 Prozent. Als barrierefrei definiert der ORF alle jene Sendungen, die auf seinen Fernsehkanälen ORF eins, ORF 2 und ORF III sowie auf den online abrufbaren Videoplattformen wie z. B. auf der ORF-TVthek, entweder Untertitelt, mit Einblendung der Österreichischen Gebärdensprache ausgestrahlt werden oder wofür Transkripte zur Verfügung stehen und außerdem all jene Sendungen, die für blinde Menschen audiodeskribiert oder audiokommentiert werden. ORF III strahlte ab dem ersten Sendetag, dem 26. Oktober 2011, Teile seines Programmes mit Untertiteln aus und hält derzeit bei mehr als 26 Prozent. Eine Besonderheit von ORF III ist die wöchentliche Ausstrahlung von Opern-Aufzeichnungen, die mit offenen Untertiteln gesendet werden. ORF III überträgt in voller Länge und live die Sitzungen des Österreichischen Nationalrates („Live aus dem Parlament“) mit Dolmetschung in Gebärdensprache. Zeitgleich erfolgt auf ORF 2 und auf ORF III die Ausstrahlung mit Live-Untertiteln (vgl. URL: Bizeps 2012).

3.4.1.1 Respeaking beim ORF

Seit 2009 wird die Spracherkennungssoftware Dragon – Naturally Speaking verwendet, und zwar mittlerweile in Version 13. Am 31. Dezember 2009 wurde die erste Live-Sendung mithilfe von Spracherkennung Untertitelt, nämlich der „Silvesterstadl“. Die Ausweitung der UT und zu wenige verfügbare Schnellschreiber_innen waren der Hauptgrund für den Umstieg auf Respeaking. Ab diesem Zeitpunkt begannen zahlreiche Sendungen bzw. Untertitelungseinsätze für Respeaker_innen mit den Worten „Guten Abend Komma meine Damen und Herren Rufzeichen“.

Ursprünglich wurde die Spracherkennungssoftware Dragon zum Diktieren entwickelt, wobei es nicht wichtig war, wann die diktierten Wörter am Bildschirm erscheinen, sondern, dass sie überhaupt auf dem Bildschirm angezeigt werden. Für Respeaker_innen ist es jedoch sehr wohl

wichtig, dass sie den diktierten Text so bald wie möglich auf dem Bildschirm sehen, um die UT gegebenenfalls redigieren und danach senden zu können. Untertitler_innen haben es bis zu einem gewissen Grad selbst in der Hand, die Leistung der Software zu optimieren, indem sie immer wieder Begriffe einsprechen, sodass sich die Software an Stimme und Aussprache der Respeaker_innen „gewöhnt“. Die Spracherkennungssoftware kann jedoch keine Stimmen voneinander unterscheiden, d: h., sie kann erkennen *was* jemand spricht, aber nicht *wer* gerade spricht.

Zusätzlich zur Spracherkennungssoftware ist für die Erstellung der Untertitel im TV eine Untertitelungssoftware notwendig, damit der diktierte Text als UT auf einem PC-Bildschirm eingeblendet werden kann. Diese Untertitelungsprogramme ermöglichen es, Farbe, Position und Anzeigemodus der UT zu bestimmen bzw. zu ändern. Der ORF verwendet das Untertitelungsprogramm FAB Subtitler.

3.4.1.2 Der Untertitelungsprozess beim ORF

Die Untertitler_innen diktieren den Text für die Untertitel über ein Headset in ein Mikrofon. Die Spracherkennungssoftware Dragon wandelt den mündlichen Text in schriftlichen um, der daraufhin am PC-Bildschirm in einer Box erscheint. Die Untertitler_innen können die Untertitel nun redigieren und danach auf Sendung schicken. Bis April dieses Jahres waren Schnellschreiber_innen beim ORF tätig, die den Text für die Untertitel via Tastatur erstellt haben. Den gesprochenen Text haben sie entweder selbst über Kopfhörer gehört oder er wurde ihnen von Respeaker_innen diktiert. So haben sich die Anforderungen an Untertitler_innen den technischen Veränderungen angepasst: Während früher schnelles Tippen gefragt war, ist es heute eher deutliches Sprechen. Die Kenntnisse der Live-Untertitler_innen entsprechen durchaus jenen, die beim Übersetzen und v. a. beim Simultandolmetschen erforderlich sind: ausgezeichnete Sprachkenntnisse (in der Erstsprache), wesentliche Informationen aus einem Text herausfiltern können, gutes Gedächtnis, breites Allgemeinwissen oder auch Kenntnis über ein bestimmtes Spezialgebiet. Sie müssen allerdings mit einigen Herausforderungen zurechtkommen: Die größte ist wohl der Zeitdruck – während des Einsatzes, aber auch davor, da manchmal die Zeit für eine vorbereitende Recherche nicht ausreicht.

Die Respeaking-Software unterscheidet zwar grundsätzlich zwischen diktiertem Text und Kommandos, da etwa eine kurze Pause vor und nach einem Kommando üblich ist, jedoch kann es passieren, dass das Programm statt eines gewollten Satzzeichens das Wort hinschreibt, d. h. statt „.“ erscheint „Punkt“. Während des Respeaking-Prozesses kann das Spracherkennungsprogramm keine mündlichen Extrabefehle ausführen, die nicht im System vorab gespeichert

worden sind, da es den Untertiteltext nicht von den Kommandos unterscheiden könnte. Um dieses Problem zu lösen, wurden jedoch bestimmte Techniken erarbeitet, die das Umsetzen derartiger Alternativbefehle ermöglichen und zudem noch Zeit sparen. Eine dieser Lösungen sind sogenannte macros. Auf diese Weise können bestimmte Phrasen, lange, komplizierte Namen usw. vorab ins System eingegeben bzw. eingesprochen werden. Beim Respeaking wird dann durch das entsprechende Kommando der gewünschte UT getriggert. Wenn also ein_e Respeaker_in z. B. sagt: „macro Tele“, erscheint z. B. „Telekommunikation“, da er_sie es genauso zuvor im System eingegeben hat; oder wenn ein_e Respeaker_in nicht bei jedem UT auf „enter“ klicken möchte, kann er_sie für das Kommando „macro Punkt“ festlegen, dass das Programm einen Punkt („.“) macht und den UT danach automatisch auf Sendung schickt. Makros können auch für andere Satzzeichen verwendet werden, z. B. „macro Ruf“ für Rufzeichen („!“). Um statt via Tastatur die UT-Farbe mit einem Kommando mündlich zu wechseln, kann der_die Repseaker_in z. B. das Kommando „macro blau“ geben und der UT erscheint in blauer Farbe. (s 49) Worauf bei dieser Anwendung geachtet werden sollte ist, dass sich die Respeaker_innen die verschiedenen macros auch merken müssen; daher sollten sie sich überlegen, wie viele solcher Alternativkommandos sie verwenden möchten oder können, ohne dabei durcheinanderzukommen. Eine weitere Lösung Extrabefehle einzugeben ist via Tastatur bzw. Interface: beispielsweise wieder bei der Farbbestimmung der UT, die übrigens geregelt ist. So ist die Farbe der_des Moderator_in blau (F8), des_der Redakteur_in beim Aufsager oder Interview gelb (F6) usw. Angaben werden zwischen zwei Sternchen geschrieben, z. B. *Das Kind schluchzt herzzerreißend.* Diese und andere Richtlinien sind in einem internen Stylebook zusammengefasst, an das sich die Untertitler_innen halten sollten. Manchmal ist es erforderlich, bestimmte Einträge im Vokabeeditor durch ihre phonetische Schreibweise zu erweitern, damit das Programm das Wort oder die Phrase besser erkennt und richtig wiedergibt.

In Österreich wird am Anfang der Sendung eingeblendet, wer untertitelt, außer es sind mehr als drei Personen beteiligt. Im polnischen Fernsehen werden die Namen der Untertitler_innen nicht eingeblendet.

3.4.2 Die Situation in Polen

Die Mehrzahl ausländischer Produktionen im polnischen Fernsehen werden mit Voice-over ausgestrahlt, während anderssprachige Filme in den polnischen Kinos untertitelt werden. Eine Ausnahme bilden Sendungen und Filme für Kinder, die synchronisiert werden. Inländische

Filmproduktionen werden in der Regel nicht Untertitelt, was Gehörlose und schwerhörige Personen ausschließt²⁶. In Polen und z. B. auch in Spanien werden bei Weitem nicht alle Sendungen im Fernsehen Untertitelt. Die meisten Untertitel werden vorproduziert und können als geschlossene Untertitel über Teletext abgerufen werden. Nur einige wenige Live-Sendungen werden Untertitelt, da den TV-Sendern bzw. den UT-Abteilungen nicht genügend finanzielle Mittel zur Verfügung stehen (vgl. Obach/Lehr/Arruti 2007: 287).

Das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Polen ist Telewizja Polska TVP²⁷, das seit 1. Jänner 1994 Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige anbietet. Bis 2009 hat es keinen Privatsender in Polen gegeben, der derartige Untertitel anbot. Am 1. Jänner 2010 war Canal Plus der erste. Mit der Reform des Polnischen Mediengesetzes im Jahr 2011 änderte sich die Situation im Land, da die TV-Sender nun aufgefordert waren, 10 Prozent ihrer Programme (inkl. Wiederholungen) mit Untertiteln, Audiodeskription und Gebärdensprache auszustrahlen. Das Angebot der Untertitelten Sendungen²⁸ umfasst Filme, Serien, Informationssendungen, Dokumentationen und Nachrichtensendungen²⁹. Dabei handelt es sich um inländische Produktionen mit intralingualen Untertiteln, da bei fremdsprachigen Sendungen, wie bereits erwähnt, die Voice-over-Methode angewandt wird (vgl. Szarkowska et al. In: Romero-Fresco 46f).

3.4.2.1 Respeaking bei TVP

Spracherkennungssoftware, die offiziell am Markt erhältlich ist, funktioniert beispielsweise für Englisch oder Deutsch bereits sehr gut, bei anderen Sprachen wie etwa Polnisch funktioniert sie weniger gut. TVP³⁰ hat daher in Kooperation mit einer Softwareentwicklungsfirma eine eigene Software getestet, die sich bewährt hat. Dieses Programm ist auf dem offiziellen Markt

²⁶ Der Polnische Gehörlosenverband (Polski Związek Głuchych) engagiert sich seit 1946 für die Rechte Gehörloser und Schwerhöriger (vgl. URL: PZG).

²⁷ In Polen trat am 8. Jänner 2016 die umstrittene Reform der öffentlich-rechtlichen Medien in Kraft, die der Regierung (PiS-Partei unter Ministerpräsidentin Beata Szydło) de facto direkte Kontrolle über die öffentlich-rechtlichen Medien im Land ermöglicht, was sowohl die Medienfreiheit als auch die demokratische Rechtsstaatlichkeit gefährdet.

²⁸ Auf folgender Internetseite kann das Publikum nachsehen, welche TVP-Sendungen Untertitelt werden: <http://www.tvp.pl/dostepnosc/napisy-dla-nieslyszacych>

²⁹ Seit 2002 werden in Polen auf TVP1 täglich die Nachrichtensendungen Teleexpress um 17 Uhr sowie seit 2007 die Hauptnachrichten (Wiadomości) um 19.30 Uhr live Untertitelt. Auf TVP Info werden die Sendungen Teleexpress Extra um 17.15 Uhr, Serwis Info um 17.32 Uhr und die Diskussionsendung Gość Wiadomości, die direkt nach den Nachrichten gesendet wird, Untertitelt.

³⁰ Die Informationen in diesem Unterkapitel stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von der TVP-UT-Abteilung bzw. von deren Abteilungsleiter.

nicht erhältlich und daher gibt es in der vorliegenden Arbeit auch keine näheren Angaben oder technischen Details zur Software. Was die Untertitelungssoftware betrifft, verwendet TVP (ebenfalls wie der ORF) den FAB Subtitler.

Im Bericht *State of Subtitling Access in EU* (2011) der EFHOH (European Federation of Hard of Hearing People) sind u. a. EU-Länder mit ihrer Untertitelungsquote im Fernsehen aufgelistet, und zwar im Vergleich 2009 und 2010:

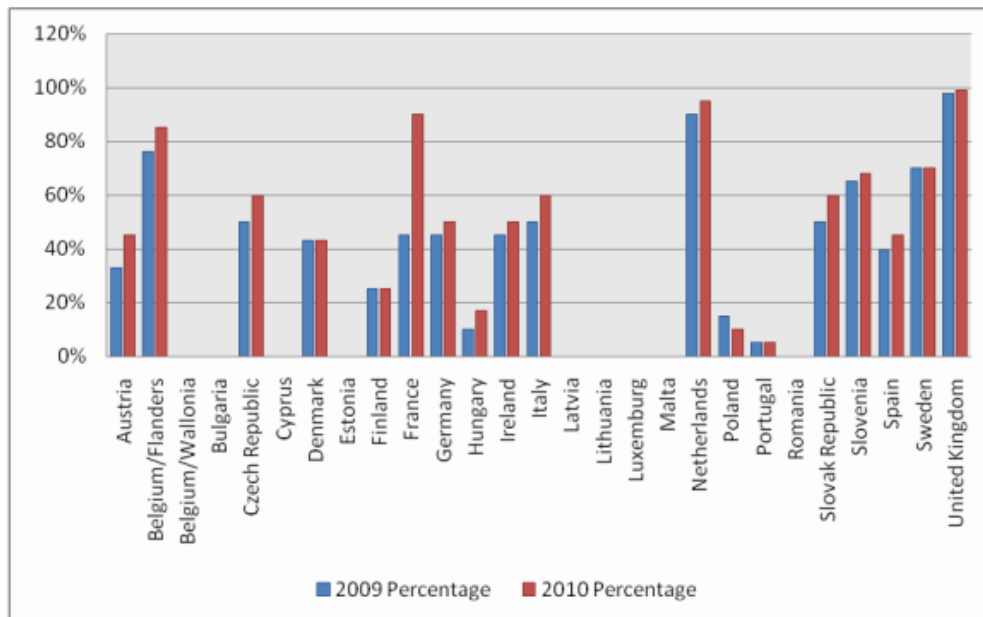


Abbildung 9: Prozentsatz der UT in den einzelnen EU-Ländern (URL: EFHOH 2011: 11)

Laut dieser Abbildung ist Polen das einzige Land, dessen Untertitelungsquote nicht gestiegen, sondern gesunken ist. Die derzeitige UT-Quote liegt bei etwa 10 Prozent. Seit 2011 ist TVP laut Gesetz dazu verpflichtet, 10 Prozent des Programms barrierefrei zu gestalten. Seit 2011 gibt es AD im TV, aber bereits seit 2007 im Internet. Sendungen mit Gebärdendolmetschen werden seit Ende der 1970er-Jahren im TV ausgestrahlt. Nach Angaben des Abteilungsleiters der TVP hat der polnische Senat ein neues Projekt beschlossen, laut dem bis 2018 15 Prozent und bis 2023 50 Prozent zu untertiteln. Zwar ist die Untertitelungsabteilung bei TVP stets bemüht, gute Arbeit zu leisten und so gut es geht die Quote zu erfüllen, doch wie so oft scheitert es an der Finanzierung – und so wird versucht, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln auszukommen. Die UT-Abteilung in Polen besteht aus etwa 16 Untertitler_innen, von denen 12 als Respeaker_innen arbeiten. Sie sind jedoch nicht angestellt (wie in Österreich), sondern als freie Dienstnehmer_innen tätig und daher nur stundenweise beim Sender anwesend. Die Produktion der meisten Untertitel fürs Fernsehen (für Filme, Serien usw.) wurde ausgelagert und daher werden derartige UT nicht mehr direkt in der Sendeanstalt erstellt.

2012 erstellten die professionellen Untertitlerinnen Izabela Künstler und Urszula Butkiewicz (u. a. auch für TVP tätig) Richtlinien zur Erstellung von UT für Gehörlose und Schwerhörige, die von der Fundacja Kultury bez Barrier in Warschau³¹ in Auftrag gegeben wurden. Auch TVP hat interne Richtlinien, die allerdings nur für die dort arbeitenden Untertitler_innen zugänglich sind. Darin ist etwa auch die Farbgebung enthalten: Bei der Live-Untertitelung hat der_die Moderator_in die Farbe Weiß, der_die Reporter_in bzw. Studiogast die Farbe Türkis/Hellblau und weitere Gäste die Farben Gelb, Grün und Rosa. Der UT-Text steht auf einem leicht transparenten Balken, damit das Fernsehbild dahinter zu sehen ist. Außerdem stehen die UT bei TVP Info höher als bei den anderen Sendern, da am unteren Bildrand fortlaufend Inserts eingeblendet werden. Während die Zeilenanzahl im österreichischen Fernsehen auf zwei beschränkt ist, kommt es im polnischen Fernsehen vor, dass drei Zeilen eingeblendet werden, etwa in Nachrichtensendungen mit hoher Sprechgeschwindigkeit.

Eine Studie in Polen ergab, dass die Befragten wörtliche Untertitel gegenüber redigierten bevorzugten, wobei manche Teilnehmer_innen am Ende der Studie ihre Meinung änderten; das spricht dafür, dass es von Vorteil ist, das Publikum über beide Varianten aufzuklären. Außerdem zeige eine ebenfalls durchgeführte Eye-Tracking-Studie, dass das Publikum etwa zehn bis 15 Prozent länger benötigt, um wörtliche Untertitel zu lesen (vgl. 2015: 344). Bei der Frage, ob Filme mit Untertiteln oder Gebärdendolmetscher_in bevorzugt werden, wählten 85 Prozent (364 Personen) die Untertitel und lediglich 1,5 Prozent (6 Personen) die Gebärdensprache³², wobei einige auch beide AVT-Möglichkeiten gleichzeitig wählen würden (vgl. Szarkowska 2015: 187 ff).

Die optimale Lösung scheinen *beinahe wörtliche* Untertitel zu sein, d. h. sehr nahe am Original, ohne Zensur, aber formal so gestaltet, dass das Publikum genügend Zeit hat sie mühelos zu lesen. Bezüglich Zeilenanzahl bevorzugten knapp die Hälfte der Gehörlosen und genau 50 Prozent der Schwerhörigen dreizeilige UT, wobei jeweils 25 Prozent dagegen waren. Vier Zeilen

³¹ Richtlinien für Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige (poln.: Napisy dla osób niesłyszących i słabosłyszących – zasady tworzenia) (vgl. URL: KBB; Dzieciom)

³² Keine einzige gehörlose Person und lediglich drei Prozent der Schwerhörigen bevorzugten Gebärdensprache, und zwar waren diese entweder unter 20 oder über 55 Jahre alt. Szarkowska (2005: 187) erklärt das Ergebnis damit, dass die Polnische Gebärdensprache unter Jüngeren populärer geworden ist, bei den Älteren sieht sie die Ursache darin, dass sie wohl aufgrund fehlender Unterstützung im Bildungssystem Defizite in der Polnischen Sprache aufweisen und daher die Gebärdensprache bevorzugen.

seien aber für mehr als 80 Prozent der Befragten jedenfalls zu viel (vgl. ebd. Szarkowska 2015: 193).

3.4.2.2 Der Untertitelungsprozess bei TVP

Das Untertitelungsteam bei TVP hat eine striktere Aufteilung der Aufgabenbereiche als beim ORF: Ein_e Respeaker_in diktiert den gehörten Text in ein Mikrofon, der als Lauftext auf dem Bildschirm erscheint (nicht blockartig). Ein_e zweite_r Untertitler_in korrigiert auf einem eigenen Monitor die Untertitel via Tastatur und schickt diese dann auf Sendung. Begriffe, die unterschiedlich ausgesprochen und geschrieben werden, sollten zusätzlich lautsprachlich ins Spracherkennungsprogramm eingegeben werden. In der folgenden Skizze sind die Komponenten eines Respeaking-Arbeitsplatzes dargestellt, die der Arbeitssituation in Polen entsprechen:

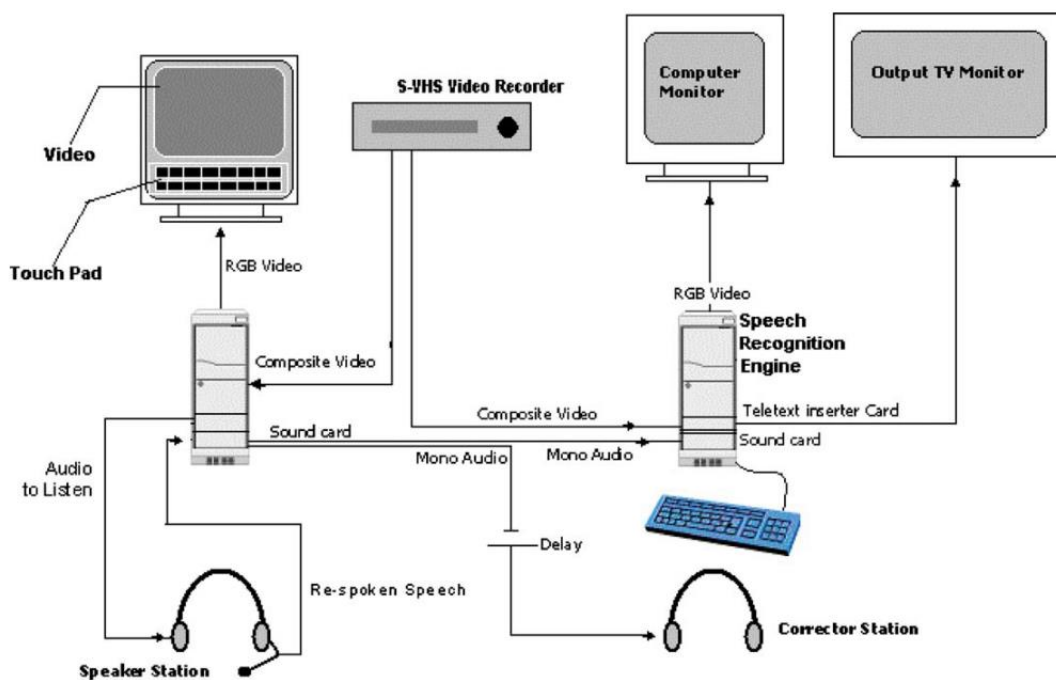


Abbildung 10: Komponenten eines Respeaking-Arbeitsplatzes (Lambourne et al. 2004: 272)

In der Abbildung ist der Unterschied zum österreichischen Modell deutlich erkennbar, da es zwei unterschiedliche Arbeitsbereiche gibt: eine_n Respeaker_in, der_die über ein Headset die TV-Sendung hört und simultan den Text in ein Mikrofon spricht, und eine_n Lektor_in, der_die auf einem Monitor die UT gegebenenfalls mit einer QWERT-Tastatur korrigiert und danach den fertigen Untertitel auf Sendung schickt. Der_die Lektor_in kann sich aussuchen, ob er_sie über seine_ihre Kopfhörer den TV-Ton und/oder den_die Respeaker_in hören möchte.

Die Respeakingsoftware, die jetzt verwendet wird, ist seit Mai 2017 in ständigem Gebrauch. Seit 2011 hat TVP mit einer Softwareentwicklungsfirma an der Software getüftelt, sodass die

ersten Untertitel via Respeaking im Jahr 2016 auf Sendung gingen. Seitdem musste technologisch allerdings nachgerüstet werden. Besonders wichtig für den Untertitler_innen, dass neue Vokabel schnell und einfach ausgesprochen werden konnten, und nicht erst auf ein neues Update des Produzenten gewartet werden muss. Bei neuen Vokabeln werden Kommandos nicht mit „macro“ ausgesprochen, d. h., diktiert der_die Respeaker_in z. B. „gazeta polska“, erscheint im UT „Gazeta Polska“, die polnische Tageszeitung, und zwar großgeschrieben und in Anführungszeichen, genau wie es zuvor im Programm eingegeben worden ist. Der Time lag beträgt bei einem geübten Respeaker_innen etwa zwei bis fünf Sekunden, dabei kommt es aber sowohl auf die Textmenge als auch auf die Art der Sendung an, und wie viele Personen wie schnell sprechen. Da die polnische Sprache bzw. Texte üblicherweise länger sind als z. B. englische, werden bei der Untertitelung, v. a. bei textreichen Sendungen, dreizeilige Untertitel erstellt, damit der Timelag so gering wie möglich ist und die Lesegeschwindigkeit mit 12 Zeichen pro Sekunde eingehalten wird, wobei eine UT-Zeile aus maximal 36 Zeichen besteht. Die UT werden bei TVP 1 und TVP 2 sowohl via Teletext als auch digital gesendet, auf TVP Info können die UT nur digital empfangen werden – die können mitgestaltet und verändert werden, während sich die UT via Teletext in allen Ländern sehr ähneln.

4 Methodik

Der empirische Teil der vorliegenden Arbeit basiert auf einer qualitativen, unstrukturierten teilnehmenden Beobachtung³³: Der Live-Untertitelungs-Prozess wird als authentische Situation im Arbeitsalltag beobachtet und qualitativ analysiert (vgl. Lamnek 2010⁵: 574). Als ergänzende Methode zur Beobachtung werden Fragebögen rekurriert.

Eine qualitative, unstrukturierte teilnehmende Beobachtung definiert sich folgendermaßen (Lamnek 2010⁵: 574):

- Die Beobachtung ist offen.
- Die Beobachtungsfelder sind meist relativ komplex und offen.
- Die Personalunion von Forscher und Beobachter ist zwingend.
- Es ist kein ausgearbeitetes Beobachtungsschema nötig, folglich sind auch keine Beobachtungseinheiten fixiert.
- Die Teilnehmerrollen im sozialen Feld sind flexibel und können sich in den einzelnen Forschungsphasen ändern.
- Ein Vorverständnis der Abläufe im sozialen Feld ist nicht notwendig, vielleicht sogar störend.
- Die Beobachtung dient zugleich der Theorieentwicklung und -prüfung.
- Identifikation mit den Beobachteten ist notwendige Voraussetzung für das Verstehen, sie liefert erst Objektivität – allerdings in einem anderen Sinne als im quantitativen Paradigma.
- Obgleich schon während der Beobachtung und der Teilnahme eine Interpretation der sozialen Realität vorgenommen wird, erfolgt deren Aufzeichnung erst nach der Beobachtung.
- Für die Interpretation werden nicht nur die Beobachtungsdaten herangezogen; ergänzende Informationen und Erkenntnisse werden berücksichtigt.

³³ Der empirische Teil der vorliegenden Arbeit basiert auf der Feldforschung Hanna Riskus (2009²).

4.1 Ziel und Forschungsfragen

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, das Verständnis für Untertitelung im Allgemeinen und für Live-Untertitelung im Speziellen zu erweitern, indem der Untertitelungsprozess beobachtet und analysiert wird, die erforderlichen Kompetenzen der Untertitler_innen bestimmt werden und die Tätigkeit in einen oder mehrere Teilbereiche der Translationswissenschaft eingeordnet wird.

Forschungsfrage 1: Welche Kompetenzen sind für die Erstellung von Live-UT erforderlich?

Forschungsfrage 2: Fällt die Live-Untertitelung in den Bereich Übersetzen und/oder Dolmetschen?

4.1.1 Material

Zum einen werden Protokolle von Untertitelungsprozessen erstellt, und zum anderen erhalten die Untertitler_innen Fragebögen zum Ausfüllen (elektronisch oder handschriftlich). Die qualitativen teilstandardisierten Fragebögen (siehe Anhang) wurden anonym beantwortet.

4.1.2 Rolle der Beobachtenden

In der Feldforschung nehme ich als Forschende und Beobachterin eine periphere Rolle ein, damit der Arbeitsvorgang so beobachtet werden kann, wie er üblicherweise abläuft. Ich werde somit nicht ignoriert, aber auch nicht in den Arbeitsprozess miteinbezogen. Zwischendurch darf ich Fragen stellen und die Beobachtenden antworten, sofern sie nicht gerade arbeiten und im Einsatz sind.

4.1.3 Kontaktaufnahme

Die Kontaktaufnahme mit dem ORF erfolgte zuerst über ein Kontaktformular auf der ORF-Internetseite mit der Teletext- bzw. UT-Abteilung und verlief danach per E-Mail. Der Termin für einen ersten Besuch beim TV-Sender war schnell vereinbart sowie Termine für weitere Besuche. Die Kontaktaufnahme mit TVP in Polen gestaltete sich etwas schwieriger. Der Erstkontakt erfolgte ebenfalls über ein Kontaktformular auf der TVP-Internetseite, jedoch dauerte es ziemlich lange, bis sich jemand für mein Anliegen zuständig erklärte. Der Erstkontakt erfolgte im Jänner 2017 und im Juli 2017 stand der Termin (endlich) fest.

4.1.4 Feldeinstieg

Bevor die Beobachtung beginnt, informiere ich als Forschungsleiterin und Beobachtende die Beobachteten (in diesem Fall die Untertitler_innen) über mein Forschungsprojekt, den Anlass, Ziele, Methode und versichere, dass die Angaben anonym bleiben. Ich kläre über die voraussichtliche Dauer des Projektes auf und erzähle auch etwas über mich sowie meine persönliche Motivation, um Vertrauen und eine angenehme Atmosphäre aufzubauen.

4.1.5 Forschungsphase

Die Forschungsphase setzt sich aus mehreren Aktivitäten zusammen:

- Beobachten im Feld
- Protokollieren der Untertitelungsprozesse
- Erstellen von Skizzen (Arbeitsräume)
- Überarbeiten der Protokolle
- Beobachtungs- und Artefaktanalyse³⁴
- Ergebnisse zusammenfassen

Bei dieser empirischen Studie kommt kein spezielles Analysewerkzeug zum Einsatz. Bei jedem Besuch bei den TV-Sendern wird ein Protokoll erstellt.

³⁴ Artefakte werden im Kontext dieser Arbeit und im Sinne der Situated Cognition als Hilfsmittel bzw. Instrumente definiert, oder mit Riskus Worten: „Es sind Gestaltungsleistungen des Menschen, von der Brille und dem Kalender bis zu kulturell tradierten Verhaltenskonventionen. Auch natürliche Sprachen und Kunstgegenstände sind Artefakte in diesem Sinne.“ (2009²: 20) Wie bei Risku werden Artefakte auch im Rahmen dieser Arbeit „nicht in ihrem kulturgeschichtlichen Gesamtzusammenhang interpretiert, sondern als Teil des gegenständlichen professionellen Umfelds“ (2009²: 114), d. h. es sind materielle bzw. informationstechnologische Artefakte gemeint. In der Translation haben diese Artefakte (z. B. elektronische Hilfsmittel, Informations- und Kommunikationstechnologien, EDV-Software) in Kooperation und Koordination eine große Relevanz (vgl. Risku 2009²: 97).

4.2 Forschungsdokumentation

Die Beobachtungsprotokolle³⁵ sind deskriptive Beschreibungen selektiver Ausschnitte der Wirklichkeit. Die Tätigkeiten und Handlungen der Beobachteten geben Auskunft über die vorherrschende Arbeitssituation und deren Strukturen. Die Angaben in den Fragebögen sind Beobachtungen zweiter Ordnung, da sie die subjektive Ansicht der Beobachteten wiedergeben. Die Beobachtungsprotokolle werden nach Themen in Bezug auf die Forschungsfragen zusammengefasst. Gemeinsamkeiten, Unterschiede und typische Muster werden dokumentiert.

4.3 Empirisches Setting:

In einem Zeitraum von Juni bis August wurden bei mehreren Terminen zu je einer unterschiedlichen Stundenanzahl Beobachtungen der Untertitelungsprozesse durchgeführt. Die Orte waren jeweils die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten ORF in Österreich (Wien) und TVP in Polen (Warschau). Die Untersuchung (Beobachtung) fand an insgesamt drei Tagen statt, zu je drei bis sechs Stunden. Die Beobachtungsprotokolle wurden auf DIN A4-Seiten erstellt.

4.3.1 Arbeitsaufteilung und Rollenverteilung

Das UT-Team des ORF besteht aus insgesamt etwa 40 Mitarbeiter_innen – einer Chefredakteurin bzw. Abteilungsleiterin, den UT-Redakteur_innen, UT-Administrator_innen, Office-Management-Mitarbeiter_innen sowie Programmassistent_innen. Das polnische UT-Team besteht im Wesentlichen aus einem Abteilungsleiter und etwa 16 Untertitler_innen und Lektor_innen. Die Untertitler_innen beim ORF sind angestellt und arbeiten etwa 8,5 Stunden täglich. Die Untertitler_innen in Polen sind freiberuflich tätig und arbeiten abwechselnd etwa 4,5 Stunden täglich. Das Arbeitsklima ist (v. a. in Wien, da die Mitarbeiter_innen bedingt durch das Arbeitsverhältnis wesentlich mehr Zeit miteinander verbringen) angenehm und freundlich, was eine enge und kommunikative Zusammenarbeit ermöglicht. Bei Fragen und Problemen stehen

³⁵ Die deskriptiven Beobachtungsprotokolle enthalten Zeit- und Ortsangaben, räumliche Skizzen und Kontextdaten (wer, was, warum). Aussagen der Beobachteten sind als solche gekennzeichnet und Kommentare der Beobachtenden (mir, der Autorin) stehen in eckigen Klammern. Etwaige Übersetzungen stehen in runden Klammern.

sich die Mitarbeiter_innen zur Seite und helfen sich gegenseitig. Der Werdegang und Background der ORF-Mitarbeiter_innen ist durchaus unterschiedlich, so sind einige mit Hochschulabschluss (z. B. Dolmetschen, Übersetzen, Germanistik, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft) im Team, aber auch nach abgebrochenem Studium und aus verschiedenen Branchen (Kunst, Fotografie, Sozialarbeit, Lehrberuf). Die Untertitler_innen in Polen sind, bedingt durch das Arbeitsverhältnis, zu einem großen Teil Studierende oder (junge) Absolvent_innen, die diese Arbeit als Nebenjob ausüben.

4.3.2 Arbeitsbereich

Die Untertitler_innen beim ORF und bei TVP erstellen jeweils hauptsächlich via Respeaking intralinguale Live-Untertitel. In Österreich stehen den Mitarbeiter_innen für ihre Arbeit mehrere Räume (siehe Abb. 8-10) zur Verfügung, da es eine eigene UT-Abteilung gibt. Bis auf die Abteilungsleiterin sitzen in den einzelnen Büroräumen mehrere Mitarbeiter_innen zusammen – etwa zwei bis vier. Im Gangbereich befindet sich eine Art offene Küche mit einem Tisch und Stühlen, wo sich die Mitarbeiter_innen treffen und zusammensetzen können. Die einzelnen Bürotüren sind, außer beim Respeaking-Prozess, meistens offen. Auf einem kleinen Tisch in der Nähe befinden sich tagesaktuelle Zeitungen sowie Kleinigkeiten zum Naschen für alle. Im Gebäude gibt es eine große Kantine, wo die Mitarbeiter_innen ihre Pause(n) verbringen können. Bei TVP in Polen steht den Mitarbeiter_innen, die gerade Dienst haben, ein Raum mit vier Arbeitsplätzen (siehe Abb. 11) zur Verfügung. Auf dem Gelände gibt es mehrere kleine Kantinen und ein Café/Restaurant im Erdgeschoß, jedoch befindet sich dieses in einem anderen Teil des Gebäudekomplexes. Die Türe des Büros, in dem die UT entstehen, ist immer zu, da es eine schwere und große Türe ist. Der Einlass in eine TV-Anstalt ist generell nur befugten Personen erlaubt. Die Büroräume und Arbeitsplätze sind mit Computern, Fernsehgeräten, Telefonen, Kästen und Kommoden ausgestattet. Drucker stehen nur in bestimmten Büros. Eine Klimaanlage und Pflanzen sind auch vorhanden.

Die Untertitler_innen (beider Sender) haben das Ziel, ihrem Zielpublikum, das hauptsächlich aus gehörlosen und hörbeeinträchtigten Personen besteht, sowie jenen, die UT zum Spracherwerb oder als zusätzliche Information nützen möchten, bestmögliche Untertitel anzubieten. Diese UT haben daher einen hohen Qualitätsanspruch, in der Hinsicht, dass sie verständlich sein und all die wesentliche Information enthalten und vermitteln sollen, die ein_e hörende_r und sprachkundiger Zuseher_in erhält. Die UT-Teams erstellen hauptsächlich Live bzw. semi-live Untertitel, da die Erstellung vorproduzierter UT ausgelagert worden ist, sowohl in Wien

als auch in Warschau. Die Untertitler_innen in Wien haben im Prinzip ihre Spezialgebiete und bestimmte (Lieblings-)Themenbereiche, die sie untertiteln, während die Untertitler_innen in Polen den aktuellen Tagesdienst übernehmen und damit täglich die gleichen Sendungen untertiteln, nämlich Nachrichten- und Diskussionssendungen (siehe Kap. 4.2.1.2).

4.3.3 Arbeitsprozess

Der Untertitelungsprozess während folgender ORF-Sendungen wurde beobachtet:

- *Frauenfußball-EM-Spiel: Österreich – Schweiz, inkl. Studiodiskussion, am 18. Juli 2017 um 17.20 Uhr auf ORF eins*
- *heute konkret*³⁶, am 20. Juli 2017 um 18.30 Uhr auf ORF 2
- *ZIB 1*, am 20. Juli 2017 um 19.30 Uhr auf ORF 2
- *ZIB 2*, am 20. Juli 2017 um 22 Uhr auf ORF 2

Geplant war eigentlich auch, am 20. Juli die Untertitelung der Sendung *heute leben*³⁷ zu beobachten; da eine der Untertitler_in jedoch meinte, sie fühle sich durch die Anwesenheit einer außenstehenden und beobachtenden Person gestört, habe ich mich entschlossen, diese Sendung aus Rücksichtnahme auszulassen.

Der Untertitelungsprozess während folgender TVP-Sendungen wurde beobachtet:

- *Teleexpress (Nachrichtensendung)*, am 27. Juli um 17 Uhr auf TVP 1
- *Teleexpress extra (Nachrichtensendung)*, am 27. Juli um 17.15 Uhr auf TVP 1
- *Serwis Info (Informationssendung)*, am 27. Juli um 17.32 Uhr auf TVP Info
- *Wiadomości (Hauptnachrichten)*, am 27. Juli 19.30 Uhr auf TVP 1
- *Gość Wiadomości (Diskussionssendung)*, am 27. Juli um 19.57 Uhr auf TVP Info

Während die Untertitler_innen beim ORF eigene Büroräume haben und damit eine eigene UT-Abteilung, steht den Untertitler_innen bei TVP lediglich ein Raum zur Verfügung. Einerseits

³⁶ *Heute konkret* wurde im September 2017 in *konkret* umbenannt.

³⁷ Ende August 2017 wurde die Sendung *heute leben* auf ORF 2 eingestellt und durch die Sendung *Daheim in Österreich* ersetzt.

werden im polnischen TV weniger (Live-)UT erstellt, weshalb im Prinzip der eine Raum ausreichen würde, jedoch wäre es wünschenswert (vonseiten des Publikums sowie der Mitarbeiter_innen), dass die UT-Quote steigt und infolgedessen auch die Zahl der Untertitler_innen – und damit auch die Anzahl der Arbeitsräume. Die Fehleranalyse oder Qualitätsbeurteilung der UT sind nicht Gegenstand dieser Arbeit. Dokumentiert wird der Untertitelungsprozess und im Besonderen der Arbeitsprozess der Respeaker_innen, d. h. all das, was ich als Beobachtende subjektiv wahrnehmen kann.

Wie ein Arbeitsablauf aussieht, hängt von der Sendung ab und unterscheidet sich dementsprechend. Das gilt auch für den Untertitelungsprozess. Im Allgemeinen sieht ein üblicher Ablauf wie folgt aus:

Tabelle 3: Arbeitsablauf

VORBEREITUNG	
Beiträge anhand der Sendeliste der zuständigen Redaktion erstellen und sortieren (jeweils Moderation und Beitrag); vorhandene Texte sinngemäß kürzen und in zweizeilige Untertitel formen	Archiv/externe Anlieferung: nicht als Text vorhandene Beiträge mittels Video-Files erstellen; bei bereits geschriebenen Beiträgen Original-Zitate einfügen bzw. diese auf Richtigkeit prüfen

SENDUNG: SEMI-LIVE		SENDUNG: LIVE	
Senden vorbereiteter Texte/Untertitel	Nicht vorbereitete Beiträge (Live-Gespräche, kein Text oder Video vorab verfügbar): Live-Untertitelung mittels Spracherkennung (früher auch mittels Schnellschreiber_in; in Polen wird teilweise auch heute noch via Schnellschreiber_in untertitelt)	Senden etwaiger vorbereiteter Segmente	Live-Untertitelung mittels Spracherkennung

NACHBEARBEITUNG	
Fehler-Korrektur	Aufbereitung der Files für Wiederholungen

4.4 Analyse der Untertitelungsprozesse

In diesem Teil der Untersuchung werden unterschiedliche Untertitelungsprozesse protokolliert und anschließend analysiert. Die Protokollierung erfolgt chronologisch, jedoch nicht lückenlos, da es für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist, ein Gesamtbild des Prozesses aus mehreren Einzelsituationen zu erstellen, die zeigen sollen, wie die jeweiligen Mitarbeiter_innen arbeiten und (re-)agieren. Die Transkripte der Untertitelungsprozesse befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

4.4.1 Untertitelungsprozess 1

Untertitelt wurde: *Frauenfußball-EM-Spiel: Österreich – Schweiz, inkl. Studiodiskussion, am 18. Juli 2017 um 18 Uhr, Ort: Sendeanstalt ORF in Wien*

Für das Live-Fußballspiel sind zwei Untertitlerinnen (beide weiblich) eingeteilt. Spielbeginn ist gegen 18 Uhr. Vor dem Spiel und in der Pause findet eine Studiodiskussion mit Fußballlexpert_innen statt. Die Diskussion mit Spielanalyse wird auf Sport+ übertragen und daher nicht mehr von den beiden Mitarbeiterinnen untertitelt. Die Respeakerinnen sitzen etwa eine Stunde vor Arbeitsbeginn in dem Raum (jeweils links und rechts; ich sitze als Beobachterin in der Mitte), in dem sie untertiteln werden und bereiten sich auf ihren Einsatz vor:

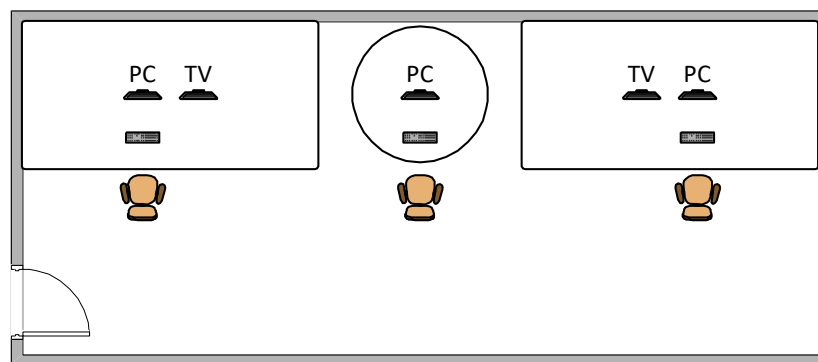


Abbildung 11: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 1)

Alle Computer, Monitore und TV-Geräte im Raum sind bereits eingeschaltet, auch das Respeaking-Programm. Die Untertitlerinnen lesen Artikel im Internet sowie Informationen zu den einzelnen Spielerinnen. Eine der beiden Kolleginnen hat die Kader der beiden Fußballteams ausgedruckt. Namen, die noch nicht im System gespeichert sind, werden eingesprochen, wie etwa Ana Maria Crnogorčević oder Caroline Abbé aus dem Schweizer Team oder auch der Name des Stadions in den Niederlanden, in dem gespielt wird: De Adelaarshorst. Die Mitarbeiterinnen stärken sich noch vor ihrem Einsatz (essen, trinken usw.), tauschen sich über soeben gelesene

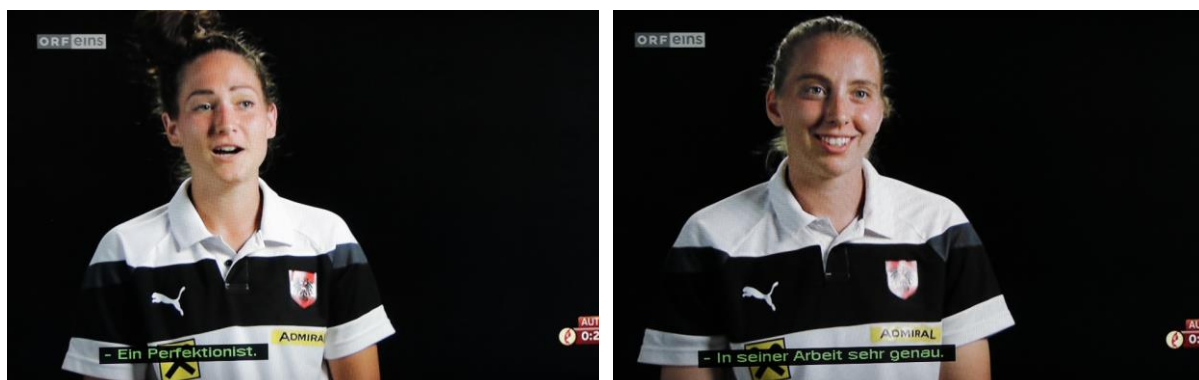
Informationen (hauptsächlich über die Spielerinnen) aus und besprechen den (möglichen) Ablauf der Sendung. Die Kolleginnen diskutieren über die Aufteilung und Reihenfolge – und warten auf den Beginn der Übertragung. Die Kolleginnen haben eine vorbereitete Sequenz, in der Julian Baumgartlinger, Kapitän der österreichischen Männer-Fußballnationalmannschaft, dem Frauenteam „Alles Gute für die EM!“ wünscht (siehe Foto unten). Kollegin A meint noch, dass der Ausschnitt wohl nicht gleich zu Beginn eingeblendet wird:

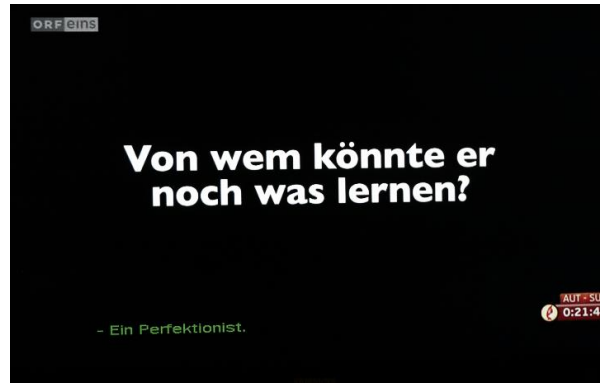
Der wird schon nicht gleich kommen, oder? [als plötzlich Baumgartlinger am Bildschirm erscheint und die Kollegin sofort beginnt die vorbereiteten Untertitel zu senden]:



[Es ist sich alles aus- bzw. gutgegangen.]

Danach sind Bilder von der Ankunft des Frauenteam im Stadion De Adelaarshorst in den Niederlanden zu sehen und es wird sogleich ins Studio in Wien geschaltet, wo die ORF-Moderatorin und Sportjournalistin Kristina Inhof mit einer weiblichen Expertin (Elisabeth Tieber) und einem männlichen Experten (Peter Hackmair) diskutiert. Währenddessen wird ein kurzer Beitrag eingeblendet, in dem die Fußballspielerinnen Fragen zu ihrem Trainer (Dominik Thalhammer) beantworten. Der Beitrag ist schnell geschnitten und die Sprecherinnen wechseln sehr schnell, was dazu führt, dass die Untertitel nicht unter der Person stehen, die das auch gesagt hat – aber das ist in diesem Fall nicht von großer Bedeutung und wäre bei einer Live-Untertitelung auch kaum anders zu lösen, im Gegensatz zu einem vorbereiteten Beitrag, in dem die UT mit der dazugehörigen Person synchronisiert werden können:





Dieses Segment war jedoch nicht angekündigt und daher nicht vorbereitet – doch damit müssen Live-Untertitler_innen stets rechnen und auch auf Unvorbereitetes vorbereitet sein.

Die erste Diskussionsrunde ist vorbei. Es folgt Werbung und danach wird ins Fußballstadion in den Niederlanden geschaltet, wo der Kommentator (Michael Roscher) die Fernsehzuschauer_innen begrüßt. Die zweite Respeakerin setzt ein und diktiert. Dann wird zuerst die Nationalhymne der Niederlande und danach die österreichische Bundeshymne gespielt:



Die österreichische Bundeshymne wird zwischen zwei Sternchen („*“) geschrieben (Foto li.). Der Text der Bundeshymne wurde bereits vorbereitet und wird jetzt manuell gesendet (Foto re.).

Die gleiche Kollegin (B) diktiert weiter:

Konzentrierte und motivierte Gesichter Punkt.

Die Spracherkennungssoftware will nicht so recht anzeigen, was die Mitarbeiterin gesagt hat und daher muss sie tippen. Sie spricht weiter:

Die 22 Komma die sich da gegenüberstehen Komma, [doch es funktioniert nicht und die Software hält die Kollegin zu sehr auf. Sie tippt hastig das zuletzt Gesagte mit der Tastatur ein und sendet den UT; dann klatscht sie laut in die Hände, winkt heftig mit beiden Armen und sieht dabei ihre Kollegin an.]

Daraufhin übernimmt Kollegin A und setzt ein:

[...] kennen sich gegenseitig sehr gut Punkt.

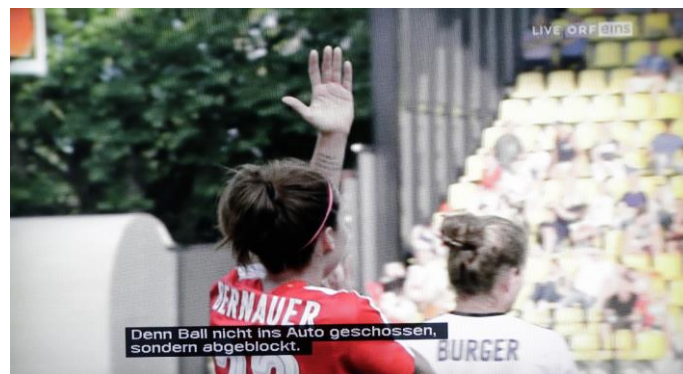
Die Respeaking-Software der Kollegin B streikt. Sie notiert sich das Problem auf einem Notizzettel, dreht sich zu mir und sagt:

Mir ist die Spracherkennung abgestürzt.

Die Mitarbeiterin B startet das Programm erneut. Nach etwa einer Minute deutet sie ihrer Kollegin A, dass es wieder geht und sie setzt wieder ein:

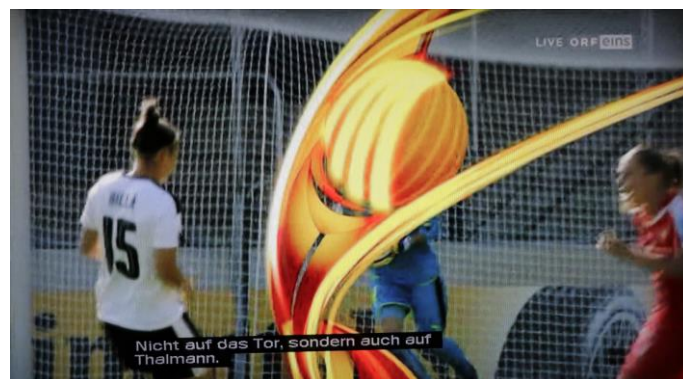
Es schaut aus Komma als ob die Schweiz Anstoß hätte Punkt.

Es scheint wieder zu funktionieren und die Kollegin kann weiterarbeiten. Manche Fehler, die sich einschleichen, sind vielleicht ganz lustig, aber sollten dennoch vor dem Senden korrigiert werden:

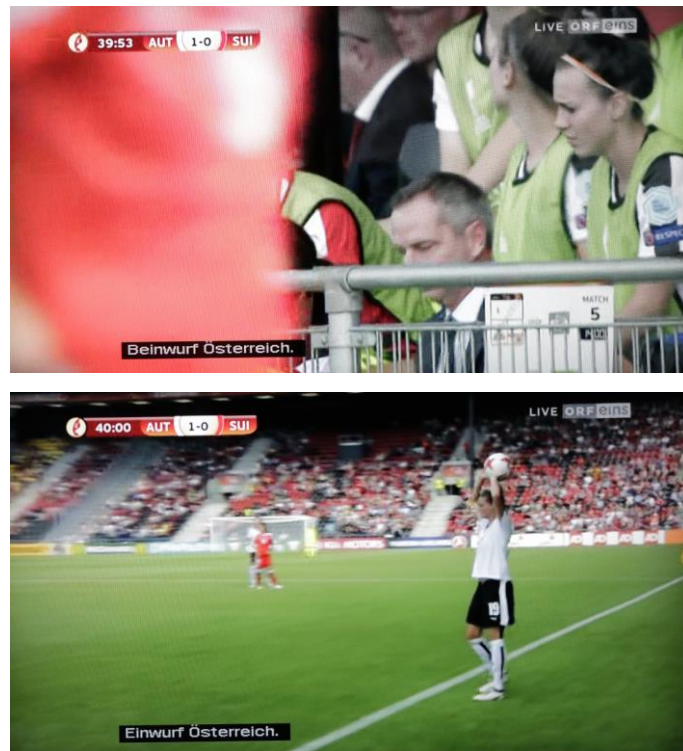


[In diesem Fall klingen die Wörter „Out“ und „Auto“ einfach zu ähnlich für die Software und wurden beim Korrekturlesen wahrscheinlich übersehen. Außerdem schreibt das Programm „Denn“ statt „den“.]

Beim UT „Nicht auf das Tor, sondern auch auf Gaelle Thalmann Punkt“ hat die Kollegin den Fehlerteufel rechtzeitig entdeckt, da Dragon Folgendes geschrieben hat: „Nicht auf das Tor, sondern auch auf geile Thalmann.“ Schnell wurde das unpassende Adjektiv gelöscht:



Beim unteren Beispiel wurde der UT schnell zurückgeholt, korrigiert und danach erneut gesendet:



Das kommt jedoch verhältnismäßig selten vor: Sowohl, dass ein Fehler übersehen wird als auch, dass ein UT zurückgeholt werden muss. Öfter geschieht es, dass Dragon das Gesagte nicht versteht und nichts oder etwas komplett anderes hinschreibt. In dem Fall müssen die Kolleginnen kreativ sein und umformulieren oder das Richtige eintippen, z. B., als Kollegin B sagt:

Groß sie hat schon für Houston Dash gespielt Punkt,

schreibt das Programm nichts hin, da es die texanische Frauenfußballmannschaft nicht kennt. Die Respeakerin sagt stattdessen:

in den USA gespielt Punkt.

Um 18.23 Uhr macht Kollegin B ein Handzeichen und es erfolgt der nächste Wechsel. Kollegin A hat dann selbst ihre liebe Not mit dem „Drachen“, als dieser ihr partout den Nachnamen der österreichischen Spielerin Nina Burger nicht hinschreiben will, sondern den Namen entweder falsch oder gar nicht schreibt, und sie ihn daher ständig selbst eintippen muss, was natürlich Zeit kostet. In der zweiten Spielhälfte dachte sich die Kollegin, sie trickst das Programm einfach einmal aus, und prompt hat es geklappt: Sie hat den Nachnamen einfach englisch ausgesprochen, und daraufhin hat Dragon dann richtigerweise „Burger“ geschrieben. Vielleicht lag ihm das näher, da er selbst auch einen englischen Namen hat – nämlich Dragon. Hauptsache, es hat funktioniert. Ich zähle mit: Der Timelag beträgt bei den UT, bei denen ich mitzähle, fünf bis acht Sekunden. In der Spielpause unterhalten sich die Kolleginnen über die Arbeit und die Performance des Drachen:

Kollegin B:

Er (Dragon, Anm. Autorin) ist ur arg. Ich hab im Hintergrund dauernd die Fehlermeldungen. Einmal schreibt er mir ‚Ga‘. Ich hab einen ganzen Satz gesagt und er hat ur lang gebraucht und plötzlich schreibt er mir ‚Ga‘. Manchmal schreibt er mir gar nichts hin.

Kollegin A:

Bei mir schreibt er bei Nina Burger, wurst, ob ichs am Anfang, einzeln oder mitten im Satz sag, nur Nina. Er ignoriert das Burger komplett.

Kollegin B:

Er macht mir jetzt auch die ganze Zeit die Leerzeichen total willkürlich. Was ist denn da los?

Mitarbeiterin B sagt, dass sie in der Abteilung bis vor einigen Monaten das Problem öfter gehabt hätten, es nach einem Softwareupdate allerdings wieder besser funktioniert hätte. In dieser Zeit sei ihr das Programm zweimal innerhalb von zwei Minuten abgestürzt, sodass sie deswegen gar nicht mehr konzentriert arbeiten konnte. Dass es jetzt wieder passiert, sei komisch, aber andere Kolleg_innen hätte zurzeit auch wieder Probleme mit dem Programm. Gegen Ende der Partie müssen beide Kolleginnen wieder grinsen, als der Kommentator sagt: „Das ist ein spannendes Spiel“ und die Respeakerin monoton und emotionslos ins Mikrofon den Satz nachspricht, obwohl beide das Spiel tatsächlich interessant finden (und eigentlich selbst mit den Emotionen dabei sind) – aber so sieht nun einmal die Arbeit der Respeakerinnen aus bzw. so hört sie sich an: relativ monoton.

Kollegin B:

[direkt nach dem Spiel]:
Nina Burger [Sie spricht es englisch aus.] – einfach großartig!
[lacht]

Kollegin A:

[lacht]
Man muss ihn nur austricksen.

4.4.2 Untertitelungsprozess 2

Untertitelt wurde: *heute konkret*, am 20. Juli 2017 um 18.30 Uhr auf ORF 2; Ort: Sendeanstalt ORF in Wien

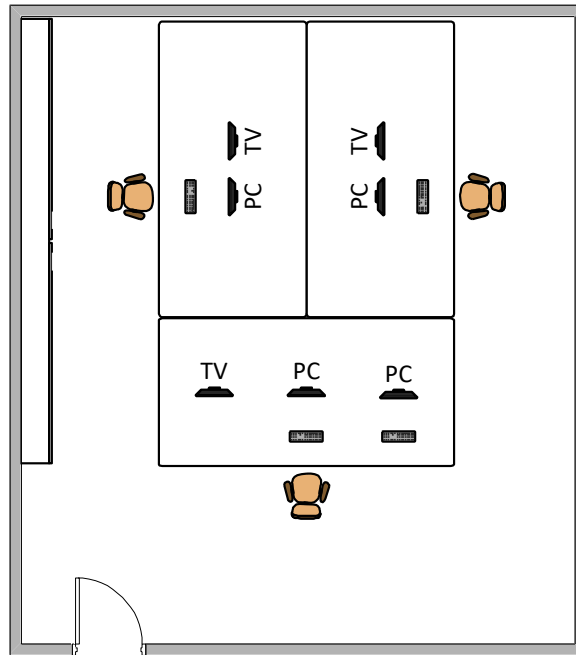


Abbildung 12: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 2)

Bei dieser Sendung handelt es sich um eine Semi-Live-Sendung, während der ein Teil der gesendeten Untertitel vorbereitet wurde, aber das Live-Gespräch mit dem Studiogast mittels Spracherkennungssoftware untertitelt wird. Die Arbeitsaufteilung sieht so aus, dass ein Kollege C die vorbereiteten Untertitel live auf Sendung schickt und Kollege D den Respeaking-Anteil übernimmt. Der Dienstbeginn beider Kollegen ist zwischen 12 und 13 Uhr. Sie bereiten sich auf diese, aber auch auf andere Sendungen vor. Dabei sei es nicht ratsam, zu früh mit der Erstellung der Untertitel zu beginnen, da sich bei den Beiträgen im Laufe des Tages bis zum Sendungsbeginn durchaus etwas ändern könnte. In so einem Fall müssten bereits fertige Untertitel überarbeitet oder ganz neu gemacht werden. Um 18.30 Uhr beginnt die Sendung heute konkret. Kollege D sendet die fertigen UT manuell. Er richtet sich dabei nach dem Farbbalken der Untertitelungssoftware auf seinem Bildschirm, der die Lesbarkeit der UT anzeigt und in drei Farberreiche aufgeteilt ist: rot, hellgrün und dunkelgrün. Die Farben beziehen sich auf die Stehzeit: rot: zu kurz, hellgrün: okay, dunkelgrün: optimal. Sobald der UT auf Sendung geschickt wird, läuft die Anzeige entlang des Farbbalken bis in den (dunkel-)grünen Bereich – dann sendet der Mitarbeiter den nächsten UT. Nach dem ersten Beitrag wird zurück ins Studio geschaltet und Kollege C diktiert die Studiodiskussion:



Dann kommt der zweite Beitrag und Kollege C übernimmt wieder.

Kollege D:

Wunderschön ausgelassen.
[lacht]

Kollege C:

Die [Moderatorin] wird so schnell immer bei den Mods [Moderationen]. Manchmal hat sie so ein Tempo drauf und dann wieder gar nicht.

Beim Studiogespräch sind die Fragen der Moderatorin im Prinzip als UT vorbereitet worden, jedoch kann es vorkommen, v. a. in einer Live-Situation, dass die Fragen abweichen – in so einem Fall untertitelt dann Kollege B via Spracherkennung. Die Kollegen sprechen sich darüber ab und informieren einander, indem sie sich zurufen:

Kollege C:

Hab ich nicht mehr!

Kollege D [erstaunt]:

Was?! In der nächsten Mod.

Kollege C:

Ach, 'tschuldige.

Der Kollege sieht, dass er die entsprechenden UT vorbereitet hat und sendet diese.

In einem der Beiträge geht es um Medikamentenunverträglichkeit und um eine Möglichkeit, diese Unverträglichkeit zu testen. Es ist eine Frau zu sehen, die gerade diesen Test macht. Im Beitrag heißt es, dass Speichel mit einem „Wattebausch“ aufgenommen wird.

Kollege C:

Das ist ein Wattestäbchen.

Kollege D:

Stimmt.

Kollege C:

Was?

Kollege D:

Stimmt.

Kollege C [lacht]:

Das wäre ein bisschen Mund trocken machend, wenn es ein Bausch wäre.

Das Studiogespräch geht weiter.

Kollege D [diktiert]:

Der Patient ist oft ...

Kollege C:

Passt schon. Das hab ich.

Kollege D will erneut auch die Frage der Moderatorin diktieren:

Was kann hier getestet ...

Kollege C:

Halt, halt. Das hab ich [und sendet die Untertitel]:



Dann sagt die Moderatorin aber doch etwas, das nicht in den vorbereiteten Untertiteln steht und Kollege D muss diktieren:

Das klingt fast zu schön um wahr zu sein Punkt. [Das Komma im UT setzt der Untertitler manuell]:



Der Test sagt für mein ganzes Leben Komma



welche Medikamentengruppe ich vermeiden muss Fragezeichen.



Dann ist die Sendung aus:

Kollege D [zu Kollege C]:

Dankeschön.

Kollege C:

Ja, nichts zu danken. Ein paar Sachen hat sie [die Moderatorin] so halb angerissen, da hat sie manchmal die Hälfte gehabt, und das mit den Neugeborenen hat sie dann g'habt, das war dann aber auch die Frage mit der Zukunft, mit diesen 20 Jahren, da wollt ich nicht nochmal die Neugeborenen schicken. Und einmal hab ich eine geschickt, die waren relativ gleich, da hab ich eine geschickt, die sie dann nochmal gestellt hat ...

Kollege D:

Ja...

Kollege C:

[...] deswegen liest es sich unterschiedlich. Würd ich gar nicht nachbearbeiten. Das passt eh halbwegs.

Danach fangen die Kollegen mit der Nachbearbeitung der Untertitel für die ORF-TVthek an. Die Software unterteilt die Untertitel nach Satzzeichen und Länge, während die Untertitler_innen (nach einem Einsatz) die UT nach Sinnzusammenhängen in ein- bis zweizeilige UT formen. Danach wird das Dokument in einem Ordner den Kolleg_innen von der ORF-TVthek zur Verfügung gestellt, sodass diese die Untertitel online stellen können.

4.4.3 Untertitelungsprozess 3

Untertitelt wurde: *ZIB 1*, am 20. Juli 2017 um 19.30 Uhr auf ORF 2; Ort: Sendeanstalt ORF in Wien

Es wurde der Untertitelungsprozess der ganzen Sendung beobachtet und der gesamte Teil der diktierten UT (d. h. via Spracherkennungssoftware erstellte UT) mit dazugehörigem Bild protokolliert.

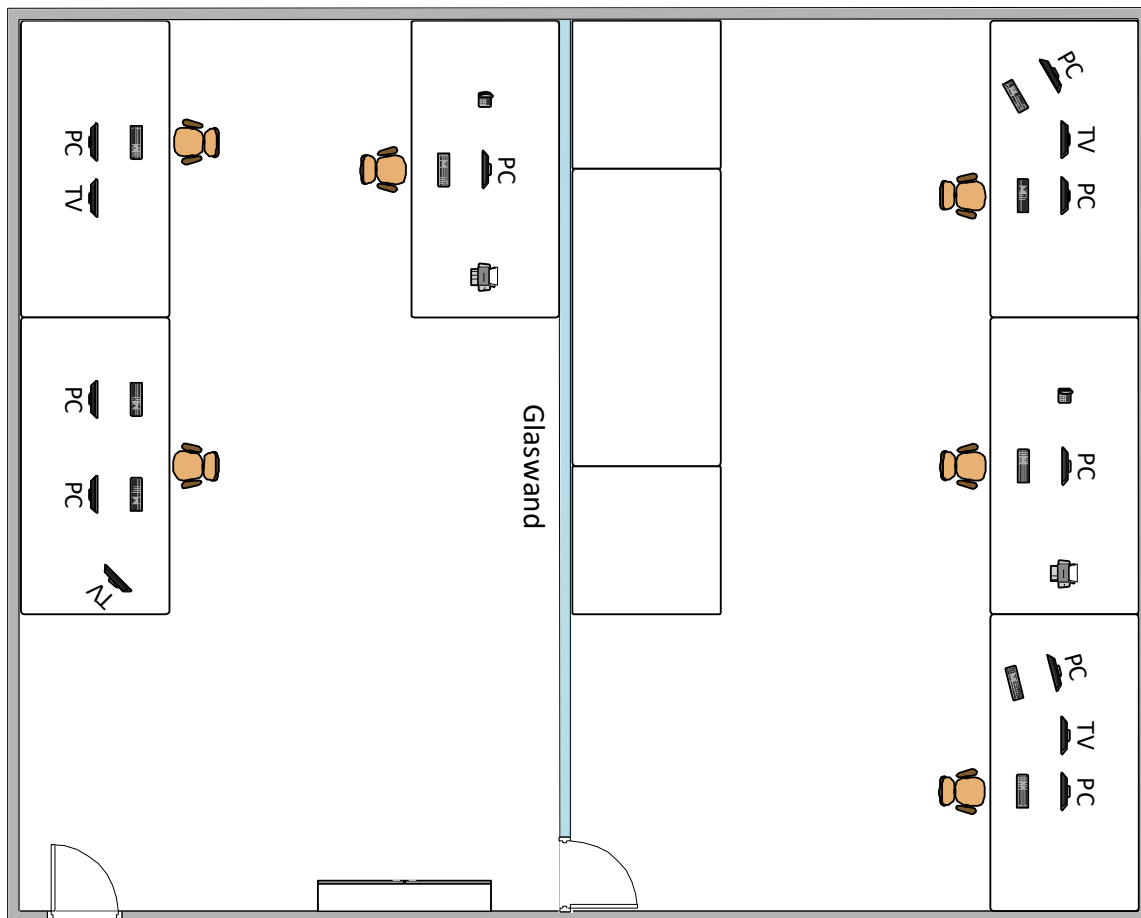


Abbildung 13: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 3 und 4)

Um etwa 17.30 Uhr sind die ersten Beiträge im Redaktionssystem (RedSys) eingespeist. Ist ein grünes Häkchen neben dem Beitrag zu sehen, bedeutet das, dass der Beitrag fertig ist. Auch die Videos zu den Beiträgen sind (idealerweise) abrufbar, sodass sie bei der UT-Vorbereitung mitangesehen werden können (und sollten, wenn es die Zeit erlaubt). Kollegin E, die bei der ZIB 1 die Live-Schaltung übernehmen wird, spricht die Untertitel der fertigen Beiträge via Respeaking ein:

Alfano hat sich dazu nicht in der Presse geäußert Oberpunkt. Groß aber wie man die Problematik in Italien und in der EU sieht Komma darum geht es in der makro ZIB 2 Oberpunkt. Groß um 22 Uhr in ORF 2 Oberpunkt.

Mitarbeiterin E verwendet beim Erstellen vorbereiteter Untertitel den Begriff „Oberpunkt“, um das Satzzeichen „.“ zu diktieren. Beim Respeaking in der Live-Situation verwendet sie das Wort „Punkt“, um das Satzzeichen zu erstellen und damit gleichzeitig den UT auf Sendung zu schicken.

Um 19.30 Uhr beginnt die ZIB 1. Kollege F sendet die vorbereiteten Untertitel. Kollegin E wartet auf die Live-Schaltung, bei der ihr Einsatz beginnt.

Kollege F sendet den Text des Moderators. Kollegin E diktiert die Antworten des Korrespondenten aus Istanbul und der Korrespondentin aus Berlin:

Kollegin E:

Man rudert verbal nicht zurück Punkt.



Das Außenministerium spricht von deutschen Erpressungen Punkt.



Der Sprecher Erdogans von Wahlkampfgetöse Punkt.



Das zeigt den tiefen Frust und die Wut darüber Komma



makro dass man türkische Politiker in Europa nicht auftreten lässt Punkt.



Und die Deutungshoheit von türkischen Politikern nicht akzeptiert [Sie löscht den UT]
Es ist immer wieder dasselbe Spiel [macht den Punkt manuell und sendet diesen UT]:



Europa kritisiert Erdogan der reagiert mit Aggression Punkt.



Er kann sich so als starker Mann gegenüber seinem Volk präsentieren Punkt.



Jetzt ist Kollege F wieder dran, der die vorbereiteten UT sendet:





Dann übernimmt die Kollegin und diktiert weiter:

Das hat der deutsche Außenminister in Berlin klargemacht Punkt.



Er hat gesagt nach einer langen Zeit der Geduld mit der Türkei Komma



nach unterschiedlichen Eskalationen Komma ist jetzt in der Türkei



ein deutscher Staatsbürger verhaftet worden Komma



der keinen Türkeibezug hat Punkt.



Er hat an einem Seminar von Amnesty International teilgenommen ... [Sie löscht einen Teil des Untertitels und diktiert erneut:] teilgenommen Komma von Amnesty



International Punkt.



Deshalb die Reisewarnung Punkt.



Kollege F sendet erneut vorbereitete Untertitel:



Als wieder die Korrespondentin am Wort ist, macht Kollegin E mit dem Respeaking weiter:

Auch dazu hat sich der Minister klar geäußert Punkt.



Er hat von mehreren Maßnahmen gesprochen Punkt.



Der deutsche Staat unterstützt Investitionen [Sie sendet den UT mit Klick auf „enter“]



mit Bürgschaften in der Türkei Punkt.



Es wird laut darüber nachgedacht Komma das einzustellen Punkt.



Gabriel hat angekündigt Komma gemeinsam mit den anderen EU Bindestrich Partnern [Sie senden diesen UT manuell.]:



die Wirtschaftshilfen für die Türkei zu beleuchten Punkt.



Die Türkei bekommt Vorbeitritthilfen von der EU ... [Sie löscht das zuletzt diktierter, da Dragon es nicht korrekt hingeschrieben hat.] Hilfen Komma



die die Türkei fit machen soll für den EU Bindestrich Beitritt Punkt.



Die Türkei wünscht sich sehr Komma



makro dass die Zollunion der EU ausgeweitet wird Punkt.



Auch da wollen die Deutschen ein Stoppschild aufstellen Punkt.



[Der Moderator stellt seine nächste Frage an den Korrespondenten in Istanbul und Kollege F sendet die UT]:



Kollegin E:

Ja Komma schon Komma



vor allem die Drohungen Komma staatliche Garantien für deutsche Investoren nicht mehr



zu gewähren Punkt.



Die Türkei ist ein Schwellenland mit hohen Risiken Punkt.



Vor allem kleinere ... [Sie löscht das am Bildschirm.] Die Ökonomen sind sich einig Komma



diese Maßnahmen werden deutsche Unternehmer treffen Komma



aber viel mehr noch türkische Unternehmer Punkt.“



Das Gespräch ist beendet und somit auch der Respeaking-Einsatz. Gleich nach den Nachrichten kommt noch das Wetter, das die Kollegin auch diktieren wird. Die Kolleg_innen haben zwar den Moderationstext der Wettervorhersage im System, jedoch entspräche der oft nicht dem, was dann tatsächlich gesagt wird, sodass die Kollegin E sich irgendwann dazu entschlossen hat, das Wetter via Respeaking zu untertiteln – mit dem Vorteil, dass die Untertitel nicht vorbereitet werden müssen:



4.4.4 Untertitelungsprozess 4:

Untertitelt wurde: *ZIB 2, am 20. Juli 2017 um 22 Uhr auf ORF 2; Ort: Sendeanstalt ORF in Wien*

Es wurde der Untertitelungsprozess der ganzen Sendung beobachtet und der gesamte Teil der diktierten UT (d. h. via Spracherkennungssoftware erstellte UT) mit dazugehörigem Bild protokolliert. (Arbeitsraum siehe Abbildung 13)

Bei der ZIB 2 ist die Aufteilung bei den Kolleg_innen umgekehrt: Mitarbeiterin E sendet die vorbereiteten Untertitel live in der Sendung und Mitarbeiter F übernimmt das Live-Segment,

das bei der ZIB 2 üblicherweise länger ist als bei der ZIB 1. Der Kollege diktiert in der Vorbereitungsphase ein paar Namen, um zu sehen, ob Dragon sie erkennt:

Kollege F:

Angelino Alfano.
PIS-Partei.

Diesmal beginnt die Kollegin, die vorbereiteten Untertitel auf Sendung zu schicken. Nach dem ersten Beitrag wird die Doppelschaltung nach Brüssel und nach Rom gemacht. Diesmal spricht der Respeaker auch den Text der Moderatorin, da bei der ZIB 2 die Fragen des_der Moderatorin, im Gegensatz zur ZIB 1, den Untertitler_innen vorab nicht bekannt sind:

Kollege F:

Es liegt also eine frische Forderung des österreichischen



Außenministers auf dem Tisch Punkt.



[Dragon erkennt statt „dem“ „den“ und schreibt es auch so hin.]

Italien solle keine Flüchtlinge mehr von den Inseln auf dem



Festland aufnehmen Punkt.



Der italienische Außenminister war heute in Wien Punkt. Er hat zunächst



nicht reagiert Punkt.



Wird Italien der Forderung nachkommen Fragezeichen.



Nach seiner Rückkehr hat Angelino Alfano darauf Stellung bezogen Punkt.



Auch auf die Drohung Komma



die Brenner Bindestrich Grenze zu schließen Punkt.



Er sagt Komma



Die Aussagen von Außenminister Kurz seien auf den österreichischen



Wahlkampf bezogen Punkt.



Flüchtlinge nicht aufs Festland weiterreisen zu lassen Komma



da kam eine weitere Reaktion Punkt.



Der Bürgermeister von Lampedusa hat gesagt Komma



dass man sich solche Vorschläge eher von einem Neonazi erwarten könnte



als vom Außenminister eines europäischen Landes Punkt.



Sebastian Kurz habe keine Ahnung Komma



Wie diese Schiffe auf Lampedusa eintreffen Punkt.



In welcher Verfassung die Menschen sind Komma



die auf Lampedusa ankommen Punkt.



Und wie viel Kraft es den Bewohnern von Lampedusa kostet Komma



diese Menschen mit so viel Menschlichkeit wie möglich in



Empfang zu nehmen Punkt.



Italien fühlt sich von der EU im Stich gelassen Punkt.



Präsident Van der Bellen hat gesagt Komma



Dass man nicht auf Dauer zuschauen kann Punkt.



Die EU ist ein Staatenbund Punkt.



Asyl ist Sache der einzelnen Mitgliedstaaten Punkt.



[Der Computer hört nicht alles und der Mensch sieht nicht alles.]

Jeder Staat entscheidet Komma



wer Asyl bekommt und wer nicht Punkt.



Es gibt auch noch den Dublin Bindestrich Vertrag Punkt.



Jeder Asylwerber muss dort sein Verfahren haben Komma



Wo er zuerst den Boden der EU betreten hat Punkt.



Das ist meistens Italien Punkt.



Italien fühlt sich überlastet Punkt.



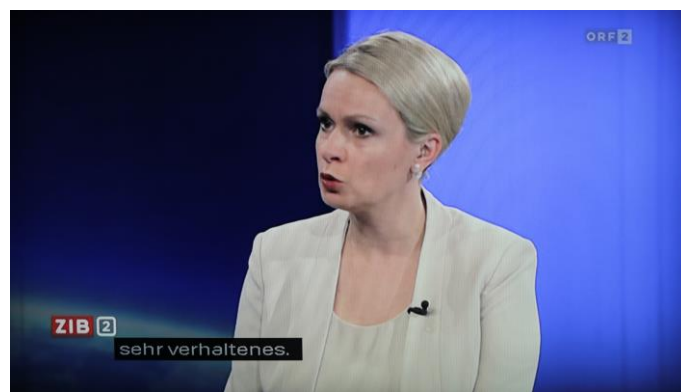
Es soll andere Staaten um Hilfe bitten können Punkt.



Bisher ist das Echo aus den anderen Staaten auf diesen Vorschlag ein



sehr verhaltenes Punkt.



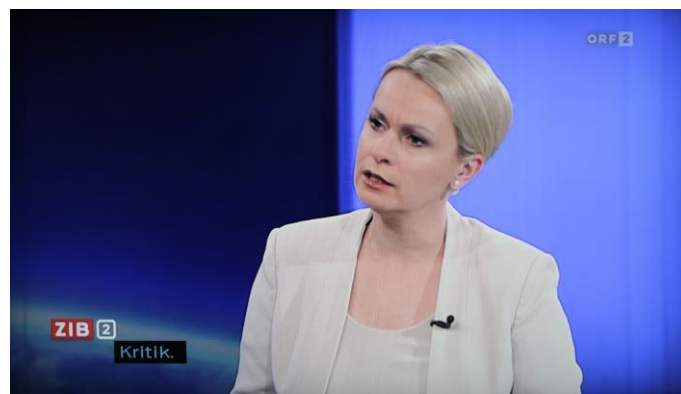
In Österreich gab es eine Debatte über die Rolle der NGOs Punkt.



Innenminister Sobotka und Außenminister groß Kurz üben heftige



Kritik Punkt.



NGOs seien Schlepper Punkt. Es sei unverantwortlich Punkt.



Ist das dieselbe Linie wie die Regierung Italiens hat Fragezeichen.



Auch der italienische Innenminister hat die NGOs ins Visier genommen Punkt.



Beim EU Bindestrich Innenministertreffen hat er ein Verhaltenskodex vorgestellt Punkt.



NGOs Komma die Menschen aus dem Mittelmeer retten Komma



Sollen ihre Finanzen offenlegen



Und nicht in libysche Gewässer fahren Punkt.



Sie sollen auch Polizei und Küstenwache auf die Schiffe lassen Punkt.



Der italienische Innenminister wird sich am Dienstag mit NGOs treffen Komma



um diese Dinge zu besprechen Punkt.



Ein Dauerthema in der Flüchtlingsdebatte ist die Frage



der EU Bindestrich weiten Verteilung Punkt.



Die Visegrád-Staaten, Ungarn, Polen, Tschechien und die Slowakei Komma



haben gesagt Komma



dass man keine Flüchtlinge aufnehmen will Punkt.



Wie lange geht das weiter Fragezeichen.



Es laufen Vertragsverletzungsverfahren gegen



Ungarn Komma Polen und Tschechien Punkt.



Diese Länder haben vor dem Europäischen Gerichtshof geklagt Punkt.



Diese Prozeduren werden einige Zeit in Anspruch nehmen Punkt.



Es wurde auch schon ein Alternativplan ausgearbeitet Punkt.



Vielleicht kann man sich in Zukunft von der Verpflichtung Flüchtlinge



Aufzunehmen freikaufen Punkt.



Die Rede war von 250.000 Euro pro nicht genommenen Flüchtling Punkt.



Das Echo war aber zögerlich Punkt.



Die Mitgliedstaaten haben wenig Bereitschaft gezeigt Punkt.



Die Kollegin sendet danach weiterhin die vorbereiteten UT.

Kollegin E:

‘Tschuldige, ich hab etwas falsch gesendet, sorry. Ich habs falsch benannt, beziehungsweise falsch verschoben, glaub ich. Ich habs dann eh richtig gesendet, aber der erste ist falsch gesendet, sorry.

Kollege F:

Mhm.

Am Ende der Sendung wird noch kurz zu einem ORF-Kollegen ins ECO-Studio geschaltet, aber die Informationen zur Sendung scheinen nicht im System zu stehen:

Kollege F:

Der wird das ja nicht live machen, warum stellt er das nicht rein?

Der Kollege untertitelt die Schaltung via Respeaking. Da am nächsten Tag (Freitag) die Oper „Carmen“ statt der ZIB 2 übertragen wird, wünscht die Moderatorin bereits am Donnerstag ein schönes Wochenende bei der Verabschiedung:



Kollegin E:

Jetzt hab ich den credit nicht mehr gesendet, vor lauter ‚schönes Wochenende‘. Ist sich nicht mehr ausgegangen. Und irgendwo hab ich „Sie“ kleingeschrieben. Aber ja, sind nur Kleinigkeiten.

Die Kolleg_innen gehen ihre Notizen durch, anhand derer sie die UT für die ORF-TVthek korrigieren und unterhalten sich noch über die Themen der Sendung.

4.4.5 Untertitelungsprozess 5

Für die Untertitler_innen in Polen ist der Dienstbeginn täglich um 16.30 Uhr. Diejenigen Untertitler_innen, die UT für Beiträge vorbereiten, fangen in der Regel früher an, während die diensthabende Respeakerin³⁸ eher knapp vor Sendungsbeginn im Sender eintrifft. Der Abteilungsleiter ist meistens ganztags anwesend. Die Sendungen werden am Stück untertitelt, d. h.

³⁸ Hier verwende ich bewusst nur die weibliche Form, da laut Angaben des Abteilungsleiters bei TVP nur Frauen als Respeakerinnen arbeiten. Männer hätten sich nicht bewährt, und so seien diese als Untertitler und Lektoren

von 17 bis etwa 20.30 Uhr. Hier noch einmal die Sendungen in der Reihenfolge, in der sie gesendet werden:

- *Teleexpress (Nachrichtensendung), am 27. Juli um 17 Uhr auf TVP 1*
- *Teleexpress extra (Nachrichtensendung), am 27. Juli um 17.15 Uhr auf TVP 1*
- *Serwis Info (Informationssendung), am 27. Juli um 17.32 Uhr auf TVP Info*
Serwis Info – Wydanie Specjane (Spezialausgabe), am 27 Juli um 17.57 Uhr auf TVP Info
- *Wiadomości (Hauptnachrichten), am 27. Juli 19.30 Uhr auf TVP 1*
- *Gość Wiadomości (Diskussionssendung), am 27. Juli um 19.57 Uhr auf TVP Info; Ort: Sendeanstalt TVP in Warschau*

Vor den Hauptnachrichten um 19.30 Uhr gibt es eine kleine Pause. An diesem Tag sind drei Mitarbeiter_innen (ein Untertitler, eine Respeakerin, eine Lektorin) anwesend sowie der Abteilungsleiter und eine weitere Mitarbeiterin, die an einem abseitsstehenden PC Untertitel bearbeitet:

tätig, aber nicht als Respeaker. Auf die Frage „Warum?“ antwortete der Abteilungsleiter, dass es mit der „Aussprache und dem Diktieren an sich gut funktioniert hätte, aber das simultane Hören und Sprechen sowie „das mit dem Multitasking“ ebenfalls nicht.

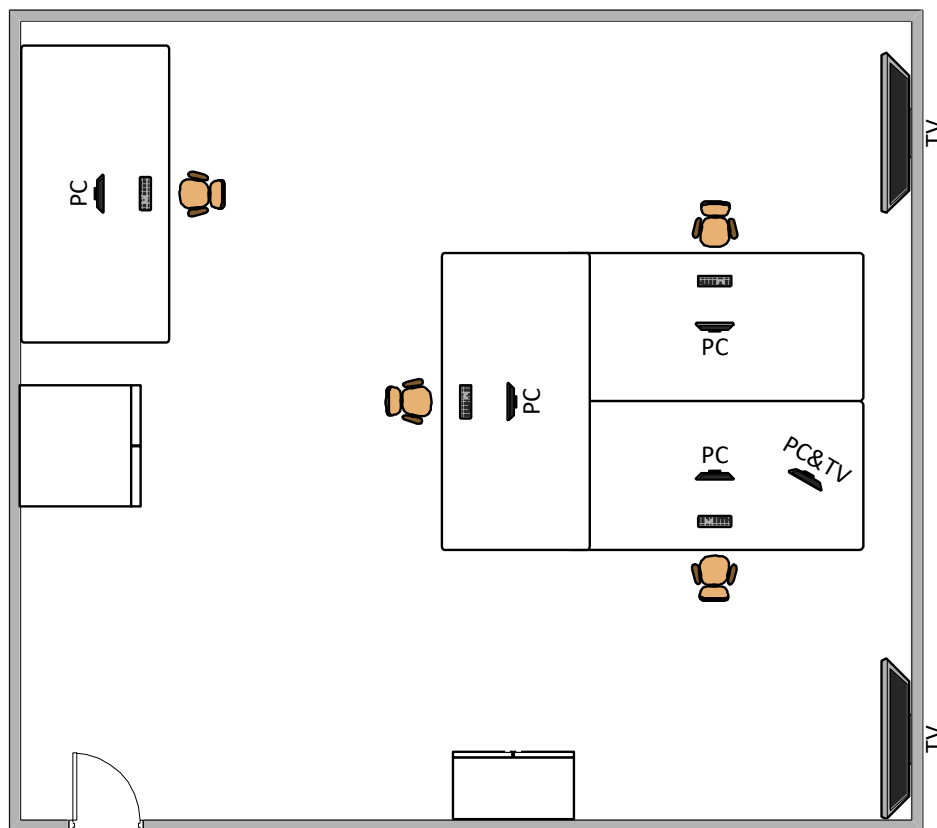


Abbildung 14: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 4)

Der erste Respeaking-Einsatz erfolgt in der vierten Sendung, Serwis Info – Wydanie Specjalne. Die UT für die Sendungen davor wurden im Vorhinein vorbereitet und manuell gesendet. Dabei orientiert sich der_die Untertitlerin (wie in Österreich) an dem Farbbalken des Untertitelungssystems (rot, hell-, dunkelgrün), wobei der diensthabende Untertitler die jeweils nächsten UT sendet, wenn der Anzeigepunkt noch im hellgrünen und kurz vor dem dunkelgrünen Bereich ist. Das liegt daran, dass (zumindest nach subjektiver Wahrnehmung) die Nachrichtensprecher_innen und Reporter_innen in Polen schneller sprechen als in Österreich. Daraus folgt, dass mehr Text zu untertiteln ist und es daher mehr, aber auch längere UT gibt: In Nachrichtensendungen in Polen ist es daher üblich, dass auch dreizeilige Untertitel gesendet werden. Die Lesegeschwindigkeit wird dadurch erhöht.

Das Studiogespräch beginnt: Die ersten beiden Untertitel wurden vorbereitet und werden von der Lektorin gesendet. Danach beginnt der Einsatz der Respeakerin:

Kollegin G:

Czy mamy kolejny przełom przecinek jeżeli chodzi o wyjaśnienie nieprawidłowości reprivatyzacji pytajnik.

(Gibt es einen weiteren Durchbruch bei der Aufklärung des Reprivatisierungsskandals Fragezeichen)



[Die UT der Moderatorin sind in weißer Farbe.]

Ta decyzja nie mogła być inna kropka.
 (Es musste zu diesem Beschluss kommen.)



[Die UT des Studiogastes sind in türkiser/hellblauer Farbe.]

Żeby uniemożliwić dalsze korzystanie z tych nieruchomości kropka.
 (Um eine weitere Inanspruchnahme dieser Immobilien zu verhindern.)



Jak Pani skomentuje słowa rzecznika ratusza pytajnik.
(Wie kommentieren Sie die Aussage des Rathausprechers Fragezeichen)



On mówi przecinek że miasto wykreśliło z księgi wieczystej spadkobierców kropka.
(Er sagt Komma dass die Stadt die Erben aus dem Grundbuch gestrichen hat.)



Odnoszę wrażenie przecinek
(Ich habe den Eindruck Komma)

że zależało urzędnikom miasta przecinek
(dass es den Beamten darum ging Komma)

żeby te działki wtrzyąć panu Maciejowi M kropka i panu Andrzejowi M kropka [es wurde auch noch der Name „Robertowi N.“ im O-Ton genannt, daher hat es die Lektorin wohl so gesendet: Andrzejowi N.]

(dem Herrn Maciej M Punkt und Herrn Andrzej M Punkt diese Grundstücke anzudrehen Punkt)



Dopiero te 160 milionów spowodowało że ludzie przejrżeli na oczy kropka.
(Erst die 160 Millionen haben den Menschen die Augen geöffnet Punkt)

[Obwohl die Respeakerin den Beistrich nicht mitgesprochen hat, ist der im UT zu sehen, da ihn die Lektorin (Kollegin H) vor dem Senden eingetippt hat. Zum Vergleich: Beim ORF hätte die Respeaker_in den Beistrich diktieren müssen oder selbst eintippen.]



Wtedy wybuchła afery kropka.
(Da ist die Affäre aufgefliegen Punkt)



Wróciła nadzieja pytajnik.
(Ist die Hoffnung zurückgekehrt Fragezeichen)



Mówimy o skali warszawskiej reprivatyzacji kropka.
(Unser Thema ist die Reprivatisierungswelle in Warschau Punkt)



Obecnie (...)
(Gegenwärtig ...)

Kollegin H/Lektorin:

To mam. [Die Kollegin ruft „Hab ich.“ Und sendet die vorbereiteten UT]:





[Die UT-Farbe einer dritten Person, mit der ein Interview eingespielt wird, ist grün.]

Dziękuję bardzo kropka.
(Vielen Dank Punkt)



Koniec nadawania napisów dla niesłyszących kropka.
(Ende der Untertiteung für Hörgeschädigte Punkt)

[zum Abteilungsleiter]: No, i ja nie wiem, czy to nie jest jakieś straszne opóźnienie, właśnie jak [Name der Lektorin] jeszcze wysła coś i ja już mam ten następny [UT] i to wypuszczam, a widzę, że jeszcze się pojawia ten napis, który właśnie ona wysłała i jest jakieś straszne opóźnienie. I ja wtedy nie wiem czy to leci i czy ...

(Ja, und ich weiß jetzt nicht, ist das nicht irgendwie eine schreckliche Verzögerung, wenn [Name der Lektorin] noch etwas sendet und ich schon den nächsten [UT] hab und das sende, und sehe, das noch der Untertitel erscheint, den sie gerade geschickt hat und das ist ja dann eine schreckliche Verzögerung. Und ich weiß dann nicht, ob das gesendet wird oder ...)

Abteilungsleiter:

No zawsze może być, że wyleci jeden napis. Na to już nie mamy wpływu.

(Na, es kann immer sein, dass ein Untertitel hinausfliegt. Darauf haben wir nunmal keinen Einfluss.)

Kollegin G:

No, i po prostu nie wiem, czy to jest opóźnienie, czy moje po prostu nie leci.

(Ja, und ich weiß dann einfach nicht, ob das an der Verzögerung liegt oder ob meins einfach nicht gesendet wird.)

Abteilungsleiter:

Nie, no to jest opóźnienie, tak, tak, tak.

(Nein, das ist die Verzögerung, ja, ja, ja.)

Kollegin G:

Muszę w takim razie nie patrzeć na to.

(Dann darf ich nicht darauf schauen.)

Abteilungsleiter:

Nie, nie ma sensu na to patrzeć, dokładnie. Jak mamy opracowany materiał, przygotowane napisy, i one są w buforze i program się kończy, to możemy te napisy wycofać. Program nie ma aż takiej inteligencji, że sam by wiedział, co ma zrobić.

(Nein, das hat keinen Sinn darauf zu schauen, stimmt. Wenn wir das bearbeitete Material haben, die vorbereiteten Untertitel, und sie im Puffer sind und die Sendung aus ist, dann können wir die Untertitel herausnehmen. Das Programm ist nicht intelligent genug, um von selbst zu wissen, was es machen soll.)

Nach einer kurzen Pause, in der sich die Untertitler_innen erholen und hinausgehen können, beginnen die Nachrichten. Hierfür sind die UT wieder vorbereitet, sodass der untertitelnde Kollege diese „nur noch“ live bzw. manuell auf Sendung schickt. Ein kurzer Einspieler (eine Straßenumfrage) ist dabei, der nicht vorbereitet werden konnte. Diesen Teil tippt die Lektorin bzw. Schnellschreiberin mit der Tastatur und sendet die Live-UT auf diese Weise. Den O-Ton hört sie über ihre Kopfhörer. Nach dieser Sendung folgt eine Diskussionssendung mit einem Studiogast. Die ersten beiden UT mit der Begrüßung und Vorstellung des Gastes sind vorbereitet und werden gesendet:



[die folgenden UT werden wieder via Respeaking erstellt]:

Kollegin G:

Prezes Kaczyński mówił przecinek że zatrzymanie przez prezydenta reformy było błędem kropka.
(PiS-Parteichef Kaczyński hat gesagt Komma dass der Reformstopp durch den Präsidenten ein Fehler war Punkt.)



Ta reforma jest konieczna kropka.
(Diese Reform ist dringend notwendig.)



Będziecie współpracować z
(Werden Sie mit dem Präsidenten)



prezydentem pytajnik.
(zusammenarbeiten Fragezeichen)



My intensywnie pracowaliśmy nad reformą kropka.
(Wir haben intensiv an dieser Gesetzesreform gearbeitet.)



To był duży wysiłek kropka.
(Es war sehr anstrengend.)



Słyszał Pan rozmowę byłego ministra Radosława Sikorskiego
(Haben Sie das Gespräch des ehemaligen Ministers Radosław Sikorski
w telewizji Ce-De-eF pytajnik ... Zet-De-eF pytajnik.
im ZDF gesehen Fragezeichen)



Dlaczego Komisja Europejska
nie zwraca tej telewizji uwagi na to kropka.”

Kollegin H:

Pytajnik.
(Fragezeichen.)

Kollegin G:

Minister Sikorski był wielkim szkodnikiem polskiej dyplomacji kropka.
Z tego przecinek że Polska jest bogatsza kropka ... (lauter und energischer:) kropka.
Mamy też nowe zjawisko astroturfing kropka [lacht].
(Wir haben auch ein neues Phänomen astroturfing Punkt.)



Opozycja była słaba i sama tego nie zrobiła kropka.
(Die Opposition war schwach und hat das nicht alleine gemacht Punkt)



Bardzo dziękuję za rozmowę kropka.
(Vielen Dank für das Gespräch Punkt) [Im Endeffekt sendet die Lektorin den UT ohne „bardzo“, also nur „Danke für das Gespräch. Fügt aber hinzu: „Do widzenia.“ („Auf Wiedersehen.“)]



Kollegin G:

[lacht] „Astrosurfing“ powiedział.
(Er hat „astrosurfing“ gesagt.

Abteilungsleiter:

To już się często powtarza, już kilka razy. Ale wymowę ZDF trzeba dopisać.
(Das wiederholt sich oft, schon einige Male. Aber die Aussprache von ZDF muss man dazu-
schreiben.)

Kollegin G:

No właśnie. On odczytuje jak się mówi Zet-De-eF, nie Ce-De-eF. Zz-Dd-Ff też odczytuje [lacht]
(Ja, genau. Er erkennt es, wenn man Zet-De-eF sagt, nicht Ce-De-ed. Zz-Dd-Ff erkennt er auch.)

Abteilungsleiter:

Trzeba było wymówić po polsku a nie tutaj po niemiecku [lacht]
(Man hätte es polnisch aussprechen sollen und nicht auf Deutsch.)

Kollegin G spricht noch ein paar Mal „ZDF“ und „astroturfing“ in die Vokabelliste ein – und zwar wiederholt sie die Begriffe mehrmals und spricht sie jedes Mal unterschiedlich aus, damit die Wahrscheinlichkeit höher ist, dass die Software das Wort bei den nächsten Malen erkennt. Sie sagt auch, dass die Software ein paar Mal das Satzzeichen Punkt (poln.: kropka) nicht erkannt hat. Dadurch, dass sie mit der Lektorin zusammenarbeitet, konnte diese die fehlenden Satzzeichen ergänzen, ohne, dass die Respeakerin Zeit verliert, um selbst fehlende Satzzeichen einzutippen.

4.5 Beobachtungs- und Artefaktanalyse

Für den Untertitelungsprozess sind EDV-Werkzeuge unbedingt notwendig – es handelt sich somit um eine computerunterstützte Arbeit. Im Folgenden werden Artefakte (siehe Fn 34) aufgezählt, die für die Arbeitsabwicklung wesentlich sind. Risku hebt die Bedeutung sowie die wissenschaftliche und praktische Notwendigkeit zweier wesentlicher Faktoren des translatorischen Handelns hervor: Kooperation und Artefakte. Der Situated-Cognition-Ansatz aus der Kognitionswissenschaft dient Risku als theoretisches Fundament, da sie so die Kooperation integrieren und die Bedeutung von Artefakten erklären kann. Meine Arbeit soll ein kleiner Beitrag zu den von Risku geforderten Studien über authentisches und kooperatives Translatorisches Handeln sein (vgl. 2009²: 22). Risku führt auch den Sammelbegriff Situated Translation (angelehnt an Vienne und die „translation in situation“) für diejenigen Theorien ein, die nach der „pragmatischen Wende“ die Translationswissenschaft dominierten (weg vom Text hin zur kooperativen, funktional orientierten und situationsabhängigen Expert_innenhandlung) (vgl. Risku 2009²: 38 f, siehe auch Kapitel 1.2, 1.3, 1.5 und 1.5.1).

4.5.1 Spracherkennungs- und Untertitelungssoftware

Für die Erstellung von Live-UT ist sowohl eine Spracherkennungs- als auch eine Untertitelungssoftware erforderlich – diese haben eine gemeinsame Schnittstelle, die es ermöglicht, das Diktierte in Untertitel umzuwandeln. Die Untertitler_innen beim ORF sehen auf ihrem PC-Bildschirm in einem Fenster den Untertiteltext, der blockartig eingeblendet wird und den sie Korrektur lesen – danach schicken sie ihn auf Sendung. Dieser UT erscheint dann auf dem TV-Bildschirm, einem weiteren Artefakt. Während des Untertitelungsprozesses werden etwaige Bemerkungen auf einem Notizzettel notiert (z. B. Fehler in den UT, um diese zu einem späteren Zeitpunkt zu korrigieren oder technische Pannen samt Uhrzeit usw., um diese weiterzuleiten). Bei TVP sieht die Respeakerin auf ihrem Bildschirm den diktierten Text in einem großen Fenster als Lauftext. Der_die Lektorin gegenüber sieht das Diktierte in einem Fenster, bearbeitet den UT flott und sendet ihn. Wenn der Untertitelungsprozess optimal abläuft, werden PC und Software nicht unbedingt thematisiert, da sich die Untertitler_innen eher über die zu untertitelnde TV-Sendung unterhalten und deren Inhalt. Die Software wird meist nur dann erwähnt, wenn sie nicht so funktioniert, wie es sich die Respeaker_innen vorstellen, d. h. bei technischen Fehlern. Beim Untertitelungsprozess 1 (siehe Kapitel 4.4.1) ist sogar der schlimmste Fall eingetreten, da einer Mitarbeiterin die Software abgestürzt ist und sie deswegen von ihrer Kollegin abgelöst werden musste. Danach kommentierte die Kollegin diese Panne so:

Kollegin B:

Er [Dragon] ist ur arg. Ich hab im Hintergrund dauernd die Fehlermeldungen. [...] Manchmal schreibt er mir gar nichts hin. [...] Er macht mir jetzt auch die ganze Zeit die Leerzeichen total willkürlich. Was ist denn da los?

Die Untertitler_innen können in ihrem benutzerspezifischen Profil individuelle Einstellungen der Spracherkennungssoftware vornehmen, d. h. beispielsweise, dass sie einstellen können, ob ein UT nach einem Punkt gesendet wird und der nächste Satz mit einem Großbuchstaben beginnt, aber sie können den UT auch manuell senden; die Minimal- und Maximal-Standzeiten der UT können eingestellt werden, sodass kein UT „ewig“ stehenbleibt, wenn der nächste UT auf sich warten lässt.

4.5.2 Redaktionssystem (RedSys)

Die Untertitler_innen benötigen für das Erstellen vorproduzierter UT den jeweiligen Beitrag und idealerweise das dazugehörige Bildmaterial. Die TV-Redakteur_innen stellen ihre Beiträge

ins Redaktionssystem (RedSys) hinein, sodass die Untertitler_innen mit deren Hilfe die UT verfassen können. Unterschiedliche Symbole neben den Beiträgen zeigen an, ob sie bereits fertig bearbeitet sind (grünes Häkchen) oder ob sich etwas am Beitrag verändert hat (rotes Rufzeichen), seitdem dieser eingespeist worden ist. Die Untertitel werden in der Untertitelungssoftware FAB gespeichert und werden dann bei der jeweiligen (Semi-)Live-Sendung manuell gesendet. In Abbildung 14 (siehe unten) ist der funktionale Aufbau der Untertitelungssoftware FAB-Subtitler zu sehen: Ganz rechts sind die timecodierten Untertitel platziert, von denen derjenige blau markiert ist (gelb markiert ist der Timecode), der gerade im Bild eingeblendet wird. In diesem Fall ist das der 13. UT. Das mittlere große Feld zeigt daher das aktuelle Bild mit dem aktuell eingeblendeten UT. Darüber wird der vorherige und bereits ausgeblendete UT angezeigt. Direkt unter dem großen Bild befindet sich der Farbbalken, der die Lesegeschwindigkeit bzw. Standzeit anzeigt (rot: zu kurz, dunkelgrün: optimal). An diesem Balken orientiert sich der_diejenige Untertitler_in, der_die UT manuell einblendet, damit er_sie den jeweils nächsten UT nicht zu schnell einblendet. Unter dem Farbbalken wird bereits der nächste UT (in diesem Fall UT 14) angezeigt.

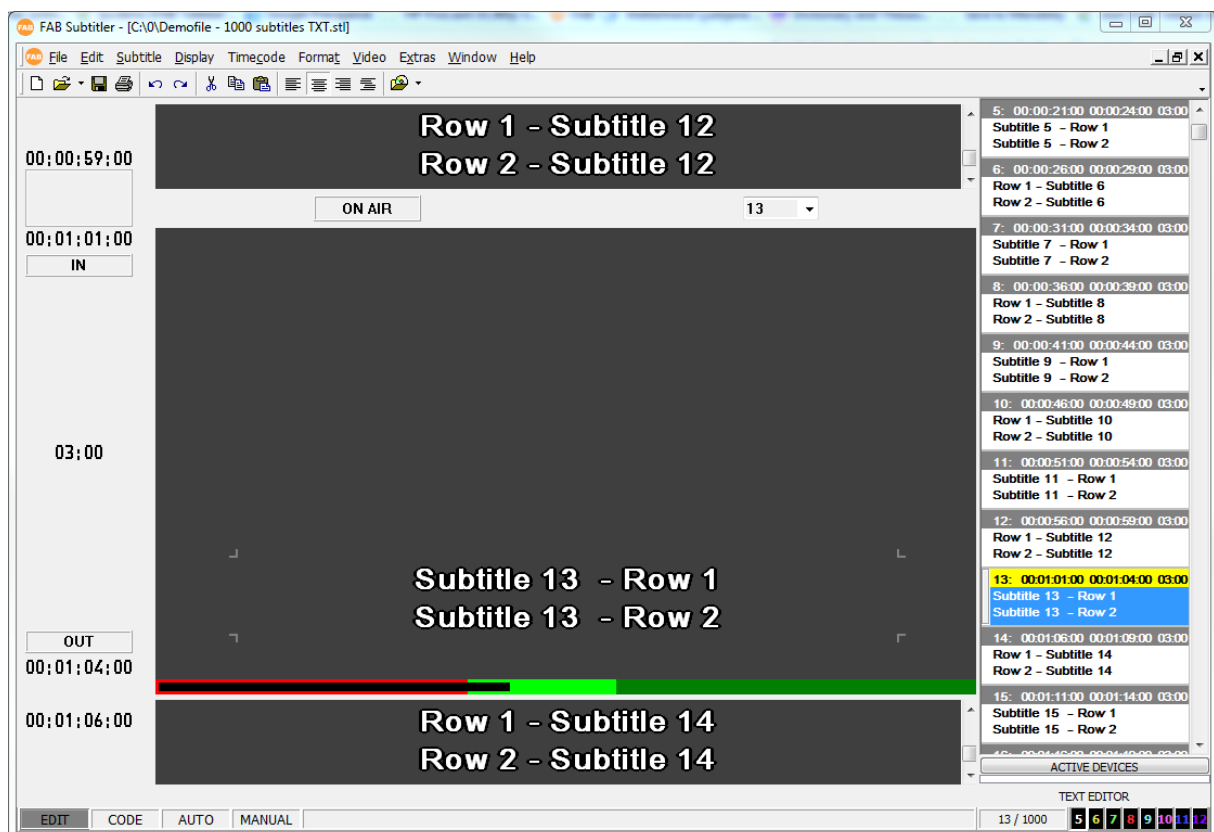


Abbildung 15: Funktionaler Aufbau der Untertitelungssoftware FAB-Subtitler (URL: FAB)

Der Status der einzelnen Beiträge wird im Redaktionsprogramm folgendermaßen gekennzeichnet: ein kleines Häkchen bedeutet, dass noch nicht alles fertig ist; ein großes Hakerl, dass alles erledigt ist. Diese Methode ist hilfreich und praktisch, damit die UT-Redakteur_innen gleich

erkennen, welche UT noch zu bearbeiten und welche fertig sind. So wird die Teamarbeit erleichtert bzw. Kooperation durch diese Art der Verständigung innerhalb der Mitarbeiter_innen erst möglich gemacht. Die Untertitler_innen können intern eine Sendeliste einsehen, die sie über die Reihenfolge der Beiträge informiert. Diese Abfolge kann sich jedoch kurzfristig, sogar noch während die Sendung ausgestrahlt wird, ändern, weshalb die Liste immer im Auge behalten werden muss, damit die richtigen UT zum passenden Bild gesendet werden. Dieses System kann als Verwaltungs-Artefakt bezeichnet werden, das die Arbeit strukturiert und eine gewisse Ordnung schafft. Die Untertitler_innen arbeiten schließlich im Team und daher kommt es vor, dass mehrere Personen an der gleichen Sendung, den gleichen Beiträgen usw. arbeiten – dieses System ermöglicht einen genauen Überblick und erleichtert die Arbeitsaufteilung, da alle den Status der Beiträge und somit der UT einsehen können.

4.5.3 Vokabellisten

Die Vokabellisten im Spracherkennungsprogramm erleichtern die Arbeit dahingehend, dass Wörter eingesprochen und auf diese Weise geübt werden können.

Kollegin G (Untertitelungsprozess 5) von TVP bearbeitet die Vokabelliste:

[Sie spricht den deutschen TV-Sender ZDF in das Programm ein:] Zet-De-eF [...] Ce-De-eF

Auf diese Weise trainieren die Respeaker_innen das Spracherkennungsprogramm und es steigt die Wahrscheinlichkeit, dass die Software das Gesagte erkennt und richtig hinschreibt. Aber trotzdem passiert es, dass die Software (trotz aller Übung) etwas nicht erkennt:

Kollegin B (Untertitelungsprozess 1):

Grüß Gott aus Deventer Punkt. [aber die Software schreibt: Prescott aus Deventer.]

Die Wörter können Themengebieten zugeordnet werden, sodass sich die Listen gut ordnen lassen. Diese werden entweder vor oder nach einem Einsatz ergänzt und überarbeitet. Zusätzlich kann zu einer Vokabel die phonetische Schreibweise notiert werden – eine weitere Möglichkeit, um die Spracherkennung zu optimieren. Das sieht dann in etwa so aus:

Kollegin B:

Boys and girls. [Gibt im Programm bei „Gesprochene Form“ Folgendes ein: bois änd göals.]

Recognize the danger. [Die gesprochene Form sieht wie folgt aus: rekognais de dändscha.]

4.5.4 Stylebook

Das Stylebook, -sheet oder der -guide sind verschiedene Bezeichnungen für einen Katalog, in dem die internen Richtlinien zur Vereinheitlichung der UT zusammengefasst sind. Die Mitarbeiter_innen sind dazu angehalten, diese Richtlinien zu befolgen, jedoch gibt es keine strenge Kontrolle o. Ä. Zudem haben manche Untertitler_innen ihren eigenen Stil und halten sich somit nicht strikt an diese Anordnungen. Außerdem gelten diese Richtlinien hauptsächlich für vorproduzierte UT, da es bei der Live-Untertitelung aufgrund des Zeitdrucks kaum möglich ist, diese Regelungen umzusetzen – bei der Nachbearbeitung der Untertitel für die Online-TVthek (für die ORF-TVthek, da TVP momentan an einer eigenen TVthek arbeitet, aber online noch keine angeboten wird) können die UT an die Vorgaben angepasst werden.

4.5.5 Internet

Die Untertitler_innen nutzen die Internetrecherche zur Vorbereitung für ihre Einsätze. Dabei werden Suchmaschinen verwendet, die Seiten des öffentlichen Rundfunks und andere Nachrichtenseiten oder Informationsquellen, wie Online-Lexika oder -Enzyklopädien. Die Quellen und Recherchen sind themenabhängig und je umfangreicher, desto mehr Zeit zur Verfügung steht. Bei der Live-Untertitelung findet die Recherche vor einem Einsatz statt, beim Erstellen vorproduzierter UT für gewöhnlich währenddessen.

4.5.6 Tageszeitungen

Auch Tageszeitungen dienen als Informationsquelle. Beim ORF befinden sie sich auf einem kleinen Beistelltisch am Gang und liegen dort täglich auf. Bei TVP findet aufgrund der kurzen Anwesenheitsdauer der Untertitler_innen im Büro die persönliche Informationsbeschaffung eher außerhalb der Arbeitszeiten oder auch in den Sendepausen statt.

4.5.7 Wörterbücher

In den Büros sind auch noch die guten alten Wörterbücher zu finden, die auch noch ab und zu durchgeblättert werden – sofern es die Zeit erlaubt. Da die Mitarbeiter_innen aber ohnehin am PC sitzen, ist es oft schneller und bequemer in Online-Wörterbüchern oder in einem Online-Lexikon „nachzuschlagen“. Gelegentlich wird eine Frage im Büro auch einfach laut gestellt, sodass sich die Kolleg_innen die Suche ersparen können – sofern jemand antwortet.

4.5.8 Checklisten

Checklisten dienen als Merkhilfe, damit nichts (Wichtiges) vergessen wird. Speziell Untertitler_innen, die neu im Team sind, orientieren sich anhand einer Checkliste zu Dienstbeginn und verwenden diese als Stütze. Sobald die nötige Routine vorhanden ist, wird die Checkliste eigentlich nicht mehr benötigt. Die Checkliste im DIN-A4-Format enthält neun Punkte. Bei Dienstbeginn werden diese der Reihe nach überprüft: PC, Spracherkennungs- und Untertitelungssoftware starten, bei Bedarf Diktiermodus starten, Vokabelliste öffnen, Headset, Ton, Bild, Verbindung überprüfen und checken, ob Wechsel zwischen Sprach-Interface und News-editor funktioniert.

4.6 Koordination

Im Folgenden geht es um die Situated Translation im sozialen Kontext. Da es sich bei der Live-Untertitelung um Teamarbeit handelt, sind mehrere Akteur_innen am Untertitelungsprozess beteiligt, die kooperieren und deren Arbeit dementsprechend koordiniert werden muss.

4.6.1 Die Beteiligten

Am eigentlichen Untertitelungsprozess sind, je nach Konstellation, ein_e Respeaker_in und ein_e Lektor_in sowie nach Bedarf ein_e zusätzliche_r Untertitler_in beteiligt. Bei einer Sendung ab vier Stunden werden beim ORF drei Untertitler_innen bzw. Respeaker_innen eingesetzt, die sich nach etwa 20 bis 30 Minuten abwechseln. Bei TVP gibt es pro Dienst und Tag eine fixe Konstellation von Mitarbeiter_innen (eine Respeakerin, ein_e Lektor, ein_e Untertitler_in), die den Dienst von Anfang bis Ende (ca. 16.30 bis 20.30 Uhr) übernehmen. Weitere Beteiligte sind die TV-Redakteur_innen/-Reporter_innen, die die Beiträge für die Sendungen produzieren, die untertitelt werden sollen.

4.6.2 Der Arbeitsprozess

Die Untertitler_innen sind auf die Beiträge (Text und Bild) der TV-Redakteur_innen/-Reporter_innen angewiesen, da sie sonst vorab keine UT erstellen können. Ist kein Material zur Bearbeitung vorhanden, müssen auch die fertigen Beiträge live untertitelt werden, was die Arbeit (unnötigerweise) erschwert, v. a. müssen die Respeaker_innen in diesen Fällen versuchen, sich

möglichst kurzzufassen, damit sich die UT innerhalb des Beitrags ausgehen. Je später ein Beitrag ins System eingespeist wird, desto weniger Zeit bleibt den Untertitler_innen die UT vorzubereiten. So kann es dann gelegentlich zu Äußerungen kommen, die in etwa so klingen:

Kollege F (Untertitelungsprozess 4):

Der wird das ja nicht live machen, warum stellt er das nicht rein?

Eine gelungene Kooperation, d. h. gutes Teamwork, optimiert das Ergebnis: die Untertitel. Im Idealfall sind die Texte der Beiträge samt Videomaterial im System, sodass die Untertitler_innen anhand dieses Materials die UT erstellen können. Zusätzliche Informationen, die für die Erstellung der UT notwendig sind, werden via Internet usw. eingeholt. Bei einer Live-Sendung (z. B. Sport) in der es üblicherweise keine oder nur kurze vorproduzierte Einspieler gibt, wird im Regelfall alles via Spracherkennung untertitelt. Für diese Sendungen besteht die Vorbereitung nicht aus der Erstellung von UT, sondern aus Recherche und Aktualisierung der Vokabellisten.

4.7 Analyse der Fragebögen

Die Fragebögen wurden entweder per E-Mail an die ORF-Mitarbeiter_innen verschickt oder ich habe sie persönlich bei einem der Besuche in der Redaktion ausgeteilt. In Polen wurde ein ausgedrucktes Exemplar dem Abteilungsleiter gegeben und er sagte zu, den Fragebogen per E-Mail an die Mitarbeiter_innen weiterzuleiten. Am Ende wurden insgesamt (auch nach mehreren Nachfragen per E-Mail, leider nur) zehn Fragebögen retourniert.

4.7.1 Kompetenzen der Untertitler_innen

Die Kompetenzen, die laut den Untertitler_innen für die Tätigkeit der Live-Untertitelung erforderlich wären, sind Stressresistenz, einwandfreie Sprachkenntnisse (sowohl was die Rechtschreibung betrifft als auch ein gewisses Sprachgefühl), schnelle Auffassungsgabe, schnelles Denken und Reagieren und ev. Fachwissen in einem bestimmten Bereich. Viele der Befragten gaben an: die gleichen kognitiven Fähigkeiten, die auch beim Simultandolmetsche gefordert sind, also gleichzeitig hören, umformulieren und sprechen können. Zudem sollten Respeaker_innen hochkonzentriert sein, vielseitig interessiert, sehr gut informiert, multitaskingfähig und sollten Texte gut bearbeiten können (kürzen, redigieren, umformulieren, zusammenfassen). „Ruhig bleiben“ als wichtige Eigenschaft wurde auch relativ häufig im Zusammenhang mit der Tätigkeit des Respeaking genannt, da es doch ein stressiger Job sei. Zudem bezeichneten sich

die Respeaker_innen selbst generell als eher ruhig und gelassen, und gaben an, sich nicht so leicht aus der Ruhe bringen zu lassen. Die Annahme eines_einer Befragten, es würde ausreichen, hören und sprechen zu können, war wohl nicht ganz ernst gemeint (nehme ich zumindest an). Aber: Spaß muss sein, und im Prinzip ist es richtig – aber weitere Kompetenzen schaden bestimmt auch nicht. Manche der Befragten gaben an, dass Teamfähigkeit eine wichtige Kompetenz sei. Üblicherweise arbeiten die Untertitler_innen schließlich in Teams, v. a. bei Live-Sendungen: Ist die Sendung komplett live, wechseln sich die Untertitler_innen nach 20 bis 30 Minuten ab. Ist die Sendung semi-live, wird die Arbeit aufgeteilt, sodass eine_r die vorbereiteten Untertitel auf Sendung schickt und eine_r das Respeaking übernimmt. Vorbereitet haben die UT in der Regel beide bzw. alle drei.

Die genannten und geforderten Kompetenzen hätten die meisten durch ihre Tätigkeit als Respeaker_in erlangt. Es gibt aber auch Mitarbeiter_innen im Team, die eine Dolmetschausbildung absolviert haben. Diese gaben an, viele der erforderlichen Kompetenzen im Verlauf ihres Studiums erworben zu haben. Die Arbeit als Untertitler_in bzw. Respeaker_in war dann auch in dem Sinne keine Überraschung mehr und nicht neu. Diese Mitarbeiter_innen gaben an, eine kürzere Einschulungszeit gebraucht zu haben, die hauptsächlich darauf abgezielt hat, die Software kennenzulernen, da die anderen kommunikativen Fähigkeiten bereits vorhanden waren. „Neueinsteiger_innen“ hätten sich erst an das gleichzeitige Hören und Sprechen gewöhnen müssen, was aber nach einer gewissen Zeit und mit viel Übung, laut eigenen Angaben, kein Problem mehr gewesen sei. Zu Beginn wären die Einsätze wohl aufregend gewesen, aber nach und nach kam Routine dazu und die Respeaker_innen wurden gelassener. Viele bräuchten auch diese Spannung im Job und gaben an, sie würden am liebsten Live-Sendungen untertiteln, da diese nicht langweilig und abwechslungsreicher seien. Mit der Zeit haben sich die Mitarbeiter_innen ihre eigenen Spezialgebiete erarbeitet, sodass manche am liebsten Sportsendungen, wie Fußballspiele untertiteln, manche Parlamentsübertragungen, da diese sehr anspruchsvoll seien, und andere untertiteln am liebsten Unterhaltungsshows, da diese am lustigsten und spannendsten seien. Ein_e Untertitler_in gab an, am liebsten die Sendungen zu untertiteln, bei denen alle Beiträge rechtzeitig fertig und im System abrufbar seien – zumindest, was das Formale betrifft. Schließlich ist der Zeitdruck höher, je später ein Beitrag ins System eingespeist wird. Wird ein Beitrag überhaupt nicht fertig, müssen die Respeaker_innen den Beitrag live via Spracherkennung untertiteln. Üblicherweise werden aber Untertitel für Beiträge im Vorhinein erstellt und während der Sendung manuell geschickt. Die Vorbereitungszeit unterscheidet sich je nach Sendung, beträgt aber durchschnittlich etwa zwei Stunden. In diese Vorbereitungsphase

fallen u. a. die Recherche zum Thema, die Aktualisierung der Vokabellisten und das Einsprechen neuer Begriffe, um das eigene Profil zu bearbeiten und die Spracherkennungssoftware somit zu optimieren.

4.7.2 Übersetzen und/oder Dolmetschen?

Als es darum ging, die Live-Untertitelung bzw. die Tätigkeit des Respeaking entweder in den Bereich Dolmetschen und/oder Übersetzen einzuordnen, waren sich die meisten einig, dass es eher zum Dolmetschen gehöre, da es eine ähnliche Tätigkeit sei – wegen des simultanen Hörens und Sprechens, des Umformulierens im Kopf und der schnellen Arbeitsweise (schnelle Auffassungsgabe, schnelles Formulieren, schnelles Denken, schnelle Reaktion). Es gäbe aber eben auch Unterschiede. Erstens, die Sprache ändert sich nicht, und zweitens, nachdem beim Dolmetschen der Text ausgesprochen worden ist, muss sich danach nicht weiter darum gekümmert werden, während beim Untertiteln das Gesagte auf dem Bildschirm erscheint und sofort und schnell korrekturgelesen werden muss. Die Mitarbeiter_innen seien daher über jede Verbesserung der Software und optimierte Updates dankbar, da diese die Arbeit wesentlich beeinflussen und demzufolge erleichtern können. Die Respeaker_innen gaben an, dass es v. a. in der Anfangsphase, als die Software in den Arbeitsalltag eingeführt wurde, große Schwierigkeiten mit der Respeakingsoftware gab, was den Mitarbeiter_innen einige Nerven gekostet habe. Mit der Zeit wurde es besser und mittlerweile arbeiten die Untertitler_innen gerne mit der Software, da diese die effizienteste Methode zur Live-Untertitelung sei und die Respeaker_innen mit ihr schneller arbeiten könnten, als beispielsweise nur mit einer Tastatur. Schnellschreiber_innen seien zudem kostenintensiver und die Software daher günstiger. Für eine der befragten Personen war die Einordnung nicht so eindeutig, denn sie antwortete: fifty-fifty. Eine der Begründungen war:

Manchmal muss man den deutschen Satz von jemandem übersetzen, damit er verständlich ist.
[Wie wahr.]

Früher wurden Filme und Serien auch noch im Haus untertitelt, sowohl beim ORF als auch bei TVP. Das hat besonders einer befragten Person gefallen, da es Spaß gemacht habe, mit Texten zu arbeiten, diese zu kürzen und v. a. Musik zu untertiteln – wenn beispielsweise ein Musikstück vorkam und der Songtext zuerst gesucht und danach eventuell übersetzt werden musste, und diese Passage somit erst dann untertitelt werden konnte, wäre das eine spannende Angele-

genheit gewesen und noch abwechslungsreicher als die jetzige Arbeit. Zumindest für diese befragte Person sei es jedes Mal ein Highlight, wenn heutzutage solche (mittlerweile) Sonderaufgaben zu erledigen sind.

Zusammenfassung und Fazit

Die Untertitler_innen sind stets darum bemüht, ihrem Publikum den Inhalt des Originaltons so gut und vollständig wie möglich in Form von Untertiteln bereitzustellen. Diese kreative und höchst anspruchsvolle Arbeit ist ein wertvoller Beitrag für eine barrierefreie Gesellschaft. Für diese Tätigkeit sind bestimmte Kompetenzen erforderlich, die im Verlauf des Forschungsteils der vorliegenden Arbeit ermittelt worden sind:

- Stressresistenz
- Gelassenheit
- einwandfreie Sprachkenntnisse (Rechtschreibung, Sprachgefühl)
- schnelle Auffassungsgabe
- schnelles Denken und Reagieren
- kognitive Fähigkeiten, die ebenfalls beim Simultandolmetschen benötigt werden: gleichzeitig hören, das Gehörte im Kopf umformulieren und sprechen
- hochkonzentriert sein
- gutes Allgemeinwissen
- vielseitig interessiert
- sehr gut informiert
- multitaskingfähig
- Textbearbeitung (Einkürzen, Redigieren, Zusammenfassungen)
- Teamfähigkeit
- Fachwissen bzw. Spezialgebiet

Die Aneignung dieser Kompetenzen kann auf unterschiedliche Weise erfolgen – nicht unbedingt im Zuge eines Universitätsstudiums, v. a. deshalb nicht, weil die Studierenden in den Hochschulen vieler Länder, darunter auch Österreich und Polen, im Rahmen des Studiums gar nicht mit Respeaking in Berührung kommen, da es nicht als Lehrfach angeboten wird. Eine vielseitige Ausbildung und zahlreiche Wahlmöglichkeiten, um ein vielfältiges, aber auch individuelles Berufsprofil zu erwerben, wären jedoch ein großer Vorteil im Vergleich zum Einheitsbrei, den Studierende teilweise vorgesetzt bekommen. Leider müssen viele Kompetenzen im Nachhinein und nebenbei erworben werden. Natürlich ist das ganze Leben ein permanentes Lernen, aber eine solide und umfangreiche Basis wäre ein guter Anfang. In Europa gibt es einige wenige Universitäten, etwa in Großbritannien (London), Belgien (Antwerpen), Spanien (Barcelona) (vgl. Romero Fresco 2011: 40 f) und der Schweiz (vgl. URL: ZHAW), an denen

Respeaking als Lehrveranstaltung angeboten wird. Eine Erweiterung des Lehrangebots an weiteren Universitäten (auch in Österreich und Polen) wäre wünschenswert und würde die Kompetenzen der Studierenden erweitern, damit es nicht bloß beim „Learning by doing“ in der Arbeitswelt bleibt, sondern diese wertvollen Skills in einem entsprechenden Rahmen erworben werden – mit dem Wissen und Bewusstsein, wofür, wie und für wen das Erlernte angewandt wird. Dabei sollen auch die sozio-politischen Aspekte eine Rolle spielen, damit sich die Translator_innen ihrer Aufgabe und Rolle in der Gesellschaft sowie auf dem Markt bewusst sind und sich auch dementsprechend selbstsicher präsentieren können. Die Zielgruppe ist angewiesen auf die Leistung der Untertitler_innen, die ihre professionelle Arbeit als Expert_innen im Sinne Holz-Mänttärís erfüllen – und ohne die eine erfolgreiche Kommunikationshandlung gar nicht möglich wäre. Somit bestätigt sich zur Gänze der funktionale Ansatz, da der Zieltext, in dem Fall die Untertitel, mit dem Gedanken an das Zielpublikum und daher einem klaren Ziel und einer bestimmten Funktion erstellt werden müssen. Keinesfalls kann hier das Original, in Form des Originaltons, als heilig betrachten werden und im Sinne einer Mustervorlage 1:1 übertragen werden – nicht nur, dass dadurch die Lesegeschwindigkeit extrem steigen würde und die UT weder gelesen, noch das dazugehörige Bild betrachtet werden könnte, wäre das eine Zielverfehlung. Texte sollen nicht bloß reproduziert werden. Das wäre auch kaum möglich, da jede_r über ein bestimmtes Wissensspektrum verfügt und jeweils eigene Erfahrungen gesammelt hat. Texte lösen daher bestimmte Gedanken, Emotionen, Reaktionen usw. aus, im Sinne der „scenes-and-frames“-Theorie.

Untertitel werden mit dem Ziel erstellt, dem hörbeeinträchtigten, die Sprache lernenden oder einfach nur interessierten Publikum das Erfassen und Verstehen des Inhalts zu ermöglichen. Das Zielpublikum hat bezüglich der UT zwar eine gewisse Erwartungshaltung, eine Streitfrage ist jedoch nach wie vor, wie normiert UT gestaltet werden sollen, da es hier auch um kulturelle Aspekte geht – und eine Vereinheitlichung zu einer Einschränkung der Kreativität anstatt zu einer Sicherung der Qualität führen könnte. Dank der Einführung entsprechender Gesetze und Richtlinien konnte eine quantitative Steigerung der UT umgesetzt, und dank technologischer Entwicklungen eine qualitative Verbesserung ermöglicht werden. Weitere Fortschritte sind aber durchaus in Planung bzw. bereits teilweise verwirklicht worden, und sollten nicht aufgrund mangelnder Finanzierung scheitern. Vielfältige Angebote mit individuellen Wahlmöglichkeiten in dieser komplexen und multimedialen Welt hätten einen absoluten Mehrwert für Menschen mit besonderen Bedürfnissen jeglicher Art, da viele in irgendeiner Art und Weise, auch wenn es nur temporär ist, beeinträchtigt sind oder einmal (im vorangeschrittenen Alter) sein werden.

Neue technologische Entwicklungen haben etwa das Respeaking möglich gemacht, sodass gesprochener Text via Software in schriftlichen Text umgewandelt werden kann. Dieser Text wird vor der „Publikation“, also bevor er auf Sendung geschickt wird, redigiert – das zählt beispielsweise zu den Aufgaben eines_einer Übersetzerin. Dolmetscher_innen haben während des Dolmetschvorgangs eher weniger mit schriftlichen Texten zu tun – sie können zwar mit Notizentechnik arbeiten, das Gedolmetschte ist jedoch mündlich: Der Text wird ausgesprochen und ist praktisch weg, sodass sich der_die Dolmetscher_in auf den nächsten Punkt in der Rede konzentrieren kann, ohne gleichzeitig noch etwas korrigieren zu müssen. Bei der Live-Untertitelung handelt es sich infolge der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit daher um eine Art intralinguale Simultandolmetschung. Außer Zweifel steht, dass es sich bei der Live-Untertitelung um Translation handelt und sie daher jedenfalls ein Teilbereich der Translationswissenschaft ist.

Aus den Beobachtungen der Untertitelungsprozesse im Zuge meiner empirischen Arbeit ging hervor, dass die Untertitler_innen die erforderlichen Kompetenzen nicht nur besitzen, sondern auch anwenden können – sogar in Situationen, in denen etwa die Software nicht das Gesagte hinschreibt, sodass die Untertitelungsexpert_innen ad hoc eine alternative Lösung parat haben müssen – auch im Extremfall: bei einem Softwareabsturz. In diesen Situationen ist dann v. a. Teamkompetenz gefragt und die Fähigkeit, in einem derartigen „Notfall“ schnell und beherrscht einzugreifen, aber auch zu akzeptieren, falls etwas nicht funktioniert – und dann werden daraus eben Konsequenzen für zukünftige Einsätze gezogen. Die Kommunikation im Team sowie mit den technischen Expert_innen ist dabei unabdingbar – um den Ist-Zustand zu besprechen und den Soll-Zustand zu erreichen.

Die Einteilung der Live-Untertitelung in den Bereich Übersetzen und/oder Dolmetschen erwies sich nicht unbedingt als wesentlich. Je nachdem, wie diese Tätigkeit betrachtet wird, könnte sie wohl in einem, beiden oder gar keinem Bereich zugeordnet werden. Warum? Die Live-Untertitelung, so wie sie jetzt ist, ist intralingual und wird hauptsächlich via Respeaking produziert. Das heißt somit, dass sich die Sprache beim Untertitelungsvorgang nicht ändert. Als Beispiel: Bei der interlingualen Untertitelung eines Films arbeiten die Untertitler_innen mit einem Originalton in einer Ausgangssprache und übersetzen diesen in schriftlichen Text, d. h. sie erstellen

Untertitel in einer Zielsprache. Am Zentrum für Translationswissenschaft wurden bis zur Studienreform im Wintersemester 2015/16³⁹ Lehrveranstaltungen mit Schwerpunkt Untertitelung (intra- und interlingual) im Zweig Übersetzen angeboten. Untertitelung wurde somit offensichtlich dem Bereich Übersetzen zugeordnet. Demnach müsste die intralinguale Untertitelung ebenfalls dem Übersetzen zugeordnet werden. Die empirische Studie der vorliegenden Arbeit ergab in Summe jedoch mehr Überschneidungen mit dem Simultandolmetschen als mit dem Übersetzen. Ungeachtet dessen, ob und in welchen Bereich die Live-Untertitelung (und speziell das Respeaking) eingeordnet werden kann oder soll, ist diese Tätigkeit eine professionelle Expert_innenhandlung (im Sinne Holz Mänttärís) und gemäß funktionalem Ansatz eine skoposorientierte Translation.

³⁹ Das Masterstudium Übersetzen und das Masterstudium Dolmetschen laufen am 30. November 2017 aus. Ab dem Wintersemester 2017/18 wird daher nur mehr das Masterstudium Translation am ZTW angeboten, mit folgenden Schwerpunkten: Fachübersetzen und Sprachindustrie, Übersetzen in Literatur – Medien – Kunst, Dialogdolmetschen und Konferenzdolmetschen.

Bibliografie

- AHL. <https://www.actiononhearingloss.org.uk>, Stand: 10. 9. 2017
- Álvarez, Aitor et al. 2016. Automatic live and batch subtitling of multimedia contents for several European languages. *Multimedia Tools and Applications*, Nr. 75, S. 10823-10853
- Bartsch, Renate. 1985. *Sprachnormen: Theorie und Praxis*. Tübingen: Niemeyer
- Bizeps. 2012. 3. Etappenplan zum Ausbau des barrierefreien Zugangs zu den ORF-Fernseh-Programmen und zum ORF-Online-Angebot gemäß §3 Abs.1 Z2 ORF-Gesetz. In: https://www.bizeps.or.at/downloads/etappenplan_orf3.pdf, Stand: 11. 07. 2017
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Cattrysse, Patrick. 2001. Multimedia and Translation: Methodological Considerations. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik, S. 1-12
- Chesterman, Andrew. 1997. *Memes of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Deckert, Mikołaj. 2013. *Meaning in Subtitling. Toward a Contrastive Cognitive Semantic Model*. Łódź Studies in Language, Vol. 29. Frankfurt/Main: Peter Lang
- Díaz Cintas, Jorge. 2004. In Search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation. In: Orero, Pilar (Hrsg.), S. 21-34
- Díaz Cintas, Jorge (Hrsg.). 2008. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Benjamins Translation Library, Vol. 77. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Translation Practices Explained, Vol. 11. Manchester: St. Jerome Publishing
- Díaz Cintas, Jorge/Orero, Pilar/Remael, Aline (Hrsg.). 2007. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Approaches to translation Studies, Vol. 30. Amsterdam/New York: Edition Rodopi
- Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hrsg.). 2011. *Bildlinguisitk. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Philologische Studien und Quellen, Vol. 228. Berlin: Erich Schmidt Verlag

- D'Ydewalle, Gery/Warlop, Luk/Van Rensbergen, Johan. 1989. Television and attention: Differences between Young and Older Adults in the Division of Attention over Different Sources of TV Information. *Medienpsychologie: Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation*, 1, S. 42-57
- Dzieciom. In: <http://dzieciom.pl/wp-content/uploads/2012/09/Napisy-dla-nieslyszacych-zasady-tworzenia.pdf>, Stand: 09. 09. 2017
- EBU. 2004. EBU Report on Access Services. I44-2004. European Broadcasting Union. In: <https://tech.ebu.ch/docs/i/i044.pdf>, Stand 23. 05. 2017
- Eco, Umberto. 1987⁸. *Nachschrift zum 'Namen der Rose'*. (Aus dem Italienischen von B. Kroe-ber). München: DTV
- EFHOH. 2011. State of Subtitling Access in EU. 2011 Report. European Federation of Hard of Hearing People. In: http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2011/audiovisual/non-registered-organisations/european-federation-of-hard-of-hearing-people-efhoh_en.pdf
- ^aEU-Parlament: In: http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/de/displayFtu.html?ftuId=FTU_5.13.6.html, Stand: 13. 07. 2017
- ^b EU-Parlament <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2008-0127+0+DOC+XML+V0//DE&language=DE>, Stand: 13. 07. 2017
- ^cEU-Parlament http://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf, Stand: 13. 07. 2017
- Eur-Lex <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=LEGISSUM%3Aam0005>, Stand: 13. 07. 2017
- FAB. In: https://www.fab-online.com/kb/sup/fabsubtitler/fcp7_11.png, Stand: 28. 09. 2017
- Fillmore, Charles J. 1977. Scenes-and-frames semantics. In: Zampolli, Antonio (Hrsg.). *Linguistic Structures Processing*. Fundamental Studies in Computer Science, Vol. 5. Amsterdam/New York/Oxford: North-Holland Publishing Company, S. 55-82
- Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik (Hrsg.). 2001. *(Multi) Media Translation*. Benjamins Translation Library, Vol. 34. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Gambier, Yves/Caimi, Annamaria/Mariotti, Cristina (Hrsg.). 2015. *Subtitles and Language Learning. Principles, strategies and practical experiences*. Bern: Peter Lang

Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, translation & idioms*. University of Copenhagen: PhD Thesis

^aHBBTV <http://www.hbbtv-infos.de/technik/hbbtv-technik.php>, Stand:

^bHBBTV Siehe <https://www.broadcast.ch/fernsehen/hbbtv>

Hermans, Theo (Hrsg.). 1985. *The Manipulation of Literature. Studies in literary translation*. New York: St. Martin Press

Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and system-orientated approaches explained*. Translation Theories Explained, Vol. 7. Manchester: St. Jerome Publishing

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia

Holz-Mänttari, Justa. 1994². Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary. (Hrsg.). S. 348-374

Hönig, Hans/Kußmaul, Paul. 1991³. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübinger Beiträge zur Linguistik, Vol. 205. Tübingen: Gunter Narr Verlag

ITC. 1999. ITC Guidance on Standards for Subtitling. London: Independent Television Commission (ITC) In: http://sign-dialog.de/wp-content/richtlinien_199902_england.pdf, Stand: 21. 5. 2017

Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the Media – A Handbook of an Art*. Stockholm: TransEdit

Ivarsson, Jan & Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit

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

Kade, Otto. 1968. *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen, I. Leipzig: Verlag Enzyklopädie

Kaindl, Klaus. 2004. *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung*. Studien zur Translation, Vol. 16. Tübingen: Stauffenburg

Kaindl, Klaus. 2013. Multimodality and translation. In: *The Routledge Handbook of Translation Studies*, S. 257-269

KBB. In: [http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Napisy dla nieslyszacych - zasady tworzenia - 2014.pdf](http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Napisy%20dla%20nieslyszacych%20-%20zasady%20tworzenia%20-%202014.pdf), Stand: 09. 09. 2017

- Koller, Werner. 1972. *Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*. Stockholmer germanistische Forschungen, Vol. 9. Bern/München: Francke
- Koller, Werner. 2011⁸. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo. 1998. Front Pages. The Critical Analysis of Newspaper Layout. In: Bell, Alan/Garrett, Peter (Hrsg.). *Approaches to media discourse*. Oxford: Wiley Blackwell, S. 186-219
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Education
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo. 2006². *Reading images. The Grammar of Visual Design*. London/New York: Routledge
- Lambourne, Andrew et al. 2004. Speech-Based Real-Time Subtitling Services. *International Journal of Speech Technology*, 7, S. 269-279
- Lamnek, Siegfried. 2010⁵. *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim/Basel: Beltz
- Lefevere, André/Bassnett, Susan. 1990. Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. In: Bassnett/Lefevere (Hrsg.). *Translation, History and Culture*. London/New York: Pinter Publishers, S. 1-13
- LID. In: <http://lichtinsdunkel.orf.at/?story=3495> [Stand: 15. 07. 2017]
- Luginbühl, Martin. 2011. Vom kommentierten Realfilm zum multimodalen Komplex – Sprache-Bild-Beziehungen in Fernsehnachrichten im diachronen und internationalen Vergleich. In: Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hrsg.), S. 255-276
- Luyken, Georg-Miachel. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media
- Neves, Josélia. 2005. *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Roehampton University: PhD Dissertation
- Nida A., Eugene. 1964. *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E. J. Brill

- Nord, Christiane. 2009⁴. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos
- Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen/Basel: Francke
- Nord, Christiane. 2011. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens, Vol. 32. Berlin: Frank & Timme
- Nord, Christiane. 2013. Functionalism in translation studies. In: *The Routledge Handbook of Translation Studies*, S. 201-212
- Obach, Michael/Lehr, Maider/Arruti, Andoni. 2007. Automatic Speech Recognition for Live TV Subtitling for Hearing-Impaired People. In: Eizmendi, Gorka et al. (Hrsg.). *Challenges for Assistive Technology*. IOS Press, S. 286-291
- Ofcom. 2005. Subtitling – An issue of speed? London: Office of Communications (Ofcom). In: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0018/16119/subt.pdf, Stand: 30. 05. 2017
- Ofcom. 2016. Television Access Services – Review. London: Office of Communications (Ofcom). In: https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0021/16383/ars.pdf, Stand: 30. 05. 2017
- ÖGLB. In: <http://www.oeglb.at>, Stand 14. 07. 2017
- Orero, Pilar (Hg.). 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
- ÖSB. In: <http://www.oesb-dachverband.at/akustische-barrierefreiheit/definition>, Stand: 14. 08. 2017
- Perego, Elisa. 2008. What Would We Read Best? *The Sign Language Translator and Interpreter* 2 (1), S. 35-63
- Prunč, Erich. 2007³. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft*. TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens, Vol. 43. Berlin: Frank & Timme
- Rander, Anni/Looms, Peter Olaf. 2010. The Accessibility of Television News with Live Subtitling on Digital Television. Proceedings of the 8th European Conference on Interactive

- TV & Video, Tampere, Finland. Association for Computing Machinery, Inc. NY, USA, S. 155-160
- Reiß, Katharina. 1986³. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber Verlag
- Reiß, Katharina/Vermeer, Jans J. 1991². *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Linguistische Arbeiten, Vol. 147. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Remael, Aline. 2001. Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik, S. 13-22
- Remael, Aline/Reviere, Nina/Vandekerckhove. 2016. From Translation Studies and audiovisual translation to media accessibility. Some research trends. *Target. International Journal of Translation Studies*, Vol. 28 (2), S. 248-260
- Risku, Hanna. 2009². *Translationsmanagement. Interkulturelle Fachkommunikation im Informationszeitalter*. Translationswissenschaft, Vol. 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- RNIB. In: <http://www.rnib.org.uk>, Stand: 10. 9. 2017
- Robson, Gary D. 2004. *The Closed Captioning Handbook*. Amsterdam: Elsevier
- Romero-Fresco, Pablo. 2009. More haste less speed: Edited versus verbatim respoken subtitles. *Vigo International Journal of Applied Linguistics*, S. 109-133
- Romero-Fresco, Pablo. 2011. *Subtitling through speech recognition: Respeaking*. Translation Practices Explained, Vol. 13. Manchester: St. Jerome Publishing
- Romero-Fresco, Pablo (Hrsg.). 2015. *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe*. Bern: Peter Lang
- Schäffner, Christina. 1999. The Concept of Norms in Translation Studies. In: Schäffner, Christine (Hrsg.), S. 1-31
- Schäffner, Christina (Hrsg.). 1999. *Translation and Norms*. Clevedon u. a.: Multilingual Matters
- Sense. <https://www.sense.org.uk>, Stand: 10. 9. 2017
- Snell-Hornby, Mary. 1994². Übersetzen, Sprache, Kultur. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), S. 9-29

- Snell-Hornby, Mary (Hrsg.). 1994². *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*. Tübingen/Basel: Francke Verlag
- Snell-Hornby, Mary. 1999. Audiomediale Texte. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hrsg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, S. 273-274
- Stähle, Jürgen. 2009. *Vom Übersetzen zum Simultandolmetschen: Handwerk und Kunst des zweitältesten Gewerbes*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag
- Stöckl, Hartmut. 2011. Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hrsg.), S. 43-70
- Taylor, Christopher. 2004. Multimodal text analysis and subtitling. In: Ventola, Eija/Charles, Cassily/Kaltenbacher, Martin (Hrsg.). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 153-172
- Toury, Gideon. 1985. A Rationale for Descriptive Translation. In: Hermans, Theo (Hrsg.), S. 16-41
- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Benjamins Translation Library, Vol. 4. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Toury, Gideon. 2012². *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company
- Van Waes, Luuk/Leijten, Mariëlle/Remael, Aline. 2013. Live Subtitling with Speech Recognition. Causes and Consequences of Text Reduction. *Across Languages and Cultures. A Multidisciplinary Journal for Translation and Interpreting Studies*, 14 (1), S. 15-46.
- Vannerem, Mia/Snell-Hornby. 1986. Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.), S. 184-205
- Vermeer, Hans J. 1990². *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Universitätsdruckerei
- Vermeer, Hans J./Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? – Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Julius Groos
- Visky, Michaela. 2015. The Use of Subtitling in Teaching Professional Interpretation. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 191, S. 2641 – 2644

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hrsg.), S. 21-38.

ZHAW. In: <https://www.zhaw.ch/de/linguistik/forschung/sprachtechnologie-und-mehrsprachige-kommunikation/forschungsprojekte/respeaking-und-audiodeskription>, Stand: 23. 09. 2017

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Velotype (Romero-Fresco 2011: 14)	42
Abbildung 2: Dual-Keyboards (Romero-Fresco 2011: 14)	42
Abbildung 3: Komponenten der Live-Untertitelung; A: audio, T: text, S: subtitle (Obach, Michael/Lehr, Maider/Arruti, Andoni 2007: 287)	44
Abbildung 4: Temporale Darstellung des Live-Untertitelungsprozesses (Van Waes, Luuk/Leijten, Mariëlle/Remael 2013: 18)	44
Abbildung 5: Funktionsweise von HBBTV (URL: ^a HBBTV)	53
Abbildung 6: Nummerierung der Teletextseiten in Europa (URL: State of Subtitling Access in EU: 2011: 10)	58
Abbildung 7: Etappenplan für Untertitelung 2012-2014: UT-Quote in % des Gesamtprogramms von ORF eins und ORF 2 (vgl. URL 2012: Bizeps)	60
Abbildung 8: Entwicklung der Untertitelung 1980 bis 2015 in %	61
Abbildung 9: Prozentsatz der UT in den einzelnen EU-Ländern (URL: EFHOH 2011: 11) ..	65
Abbildung 10: Komponenten eines Respeaking-Arbeitsplatzes (Lambourne et al. 2004: 272)	67
Abbildung 11: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 1)	76
Abbildung 12: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 2)	82
Abbildung 13: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 3 und 4)	87
Abbildung 14: Skizze des Arbeitsplatzes (Untertitelungsprozess 4)	123
Abbildung 15: Funktionaler Aufbau der Untertitelungssoftware FAB-Subtitler (URL: FAB)	136

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1:Die vier Komponenten des audiovisuellen Textes (Zabalbeascoa 2008: 24)	29
Tabelle 2: Textreduktion und Informationsverlust (Romero-Fresco 2009: 126)	49
Tabelle 3: Arbeitsablauf	75

Abkürzungen

AT – Ausgangstext

AVT – audiovisuelle Translation

DTS – Descriptive Translation Studies

O-Ton – Originalton

SDH – Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige (Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing)

TW – Translationswissenschaft

UT – Untertitel

wpm – Wörter pro Minute

ZT – Zieltext

Anhang A: Fragebogen ORF

1. Seit wann arbeiten Sie mit Respeaking?
2. Welche Sendeformate werden mittels Respeaking untertitelt?
3. Wie funktioniert Respeaking?
4. Warum wird Respeaking eingesetzt?
5. Wie heißt die Respeaking-Software, die beim ORF verwendet wird?
6. Wie sind Sie zum Respeaking gekommen?
7. Wie lange arbeiten Sie als Untertitler/-in? (Wie viele Jahre, Monate...)
8. Haben Sie vorher etwas anderes gemacht? Wenn ja, was?
9. Welche Ausbildung haben Sie?
10. Gibt es eine Einschulung, wenn man hier anfängt zu arbeiten?
11. Wie lange dauert die Einschulung und wie sieht sie aus?
12. Wie sieht die Vorbereitung aus auf einen Einsatz und wie lange dauert sie bzw. wann fängt sie an?
13. Wie kommen Sie mit der Software zurecht?
14. Gibt es manchmal Probleme beim Respeaking? Wenn ja, welche und wie oft? (Technik, ...)
15. Arbeitet man immer im Team oder auch mal alleine? Wovon hängt das ab?
16. Gibt es manchmal Pannen? Wie sehen diese aus? (Softwareabsturz, ...)
17. Wie läuft so ein Untertitelungsprozess ab?
18. Wie sieht die Arbeitsteilung aus?
19. Werden die UT nach einer Sendung bearbeitet? Wenn ja, wann genau? Wer macht diese?
20. Wie sieht die Nachbearbeitung der UT aus?
21. Bearbeitet Ihr die UT für die ORF-TVthek und stellt Ihr die dann auch online?
22. Wie ist es eigentlich gleichzeitig etwas zu hören und sprechen zu müssen?
23. Haben Sie Strategien für das gleichzeitige Hören und Sprechen gelernt? Wenn ja, wo und welche?
24. Wie kommen Sie zurecht mit der Situation direkt bei einem Einsatz? (Stress, Zeitdruck, ...)
25. Welche Sendungen untertiteln Sie am liebsten? Warum gerade diese?
26. Gibt es Standards, Richtlinien für die Erstellung von UT? Welche?
27. Welche Kompetenzen sind für die Erstellung von UT erforderlich?
28. Wie haben Sie diese Kompetenzen erworben?
29. Würden Sie die Live-Untertitelung eher in den Bereich Dolmetschen oder Übersetzen einordnen? Warum?
30. Wie viele Mitarbeiter hat das Untertitelungsteam?
31. Haben Sie Wünsche/Vorschläge zur Verbesserung der Software oder Arbeitsweise...?

Anhang B: Fragebogen TVP

1. Od kiedy Pan/Pani pracuje z techniką Respeaking?
2. Podczas których programów w telewizji są pokazywane napisy tworzone na żywo (techniką Respeaking)?
3. Jak działa technika Respeaking?
4. Dlaczego używana jest technika Respeaking?
5. Jakie oprogramowanie Respeaking używane jest w TVP?
6. Czy napisy na żywo są także tworzone klawiaturą czy tylko drogą Respeaking? Jeżeli tak, to w których programach, w jakich sytuacjach i jak często?
7. Jak długo Pan/Pani tworzy napisy dla telewizji? (Ile lat, miesięcy...)
8. Czy Pan/Pani przedtem robił/a coś innego? Jeżeli tak, co?
9. Jakie Pan/Pani ma wykształcenie?
10. Przechodzi się szkolenie, jak się zaczyna pracować w zespole tworzącym napisów dla TVP?
11. Jak wygląda to szkolenie i ile trwa?
12. Jak wygląda przygotowanie do pracy? Ile trwa przygotowanie? Kiedy się zaczyna?
13. Jak Pan/Pani sobie radzi z oprogramowaniem używanym w TVP?
14. Czy czasami pojawiają się problemy podczas Respeaking? Jeżeli tak, jakie i jak często? (np. z techniką...)
15. Zawsze się pracuje w zespole, czy też czasami samemu? Od czego to zależy?
16. Czy czasami zdarzają się awarie (techniczne)? Jak one wyglądają?
17. Proszę opisać proces tworzenia napisów?
18. Jak wygląda podział pracy podczas tworzenia napisów?
19. Czy napisy są opracowane po zakończeniu programu? Jeżeli tak, kiedy dokładnie? Kto dokonuje zmiany/korektę?
20. Można obejrzeć programy TVP online? Tam też są podtytuły? Kto te podtytuły opracowuje?
21. Proszę opisać proces Respeaking.
22. Jak to jest dla Pana/Pani: jednocześnie słuchać i mówić? Proszę opisać.
23. Czy Pan/Pani nauczył/a się strategii, żeby jednocześnie słuchać i mówić? Jeżeli tak, gdzie i jakie?
24. Jak Pan/Pani sobie radzi z sytuacją podczas pracy? (stres, presja czasu...)
25. Dla których programów Pan/Pani najbardziej lubi tworzyć napisy? Dlaczego akurat dla tych programów?
26. Istnieją standardy/dyrektywa/wytyczne dot. tworzenia napisów? Jakież?
27. Jakie kompetencje są istotne i potrzebne do tworzenia napisów na żywo?
28. Jak Pan/Pani nabyła te kompetencje?
29. Czy Pan/Pani zalicza tworzenie napisów na żywo do tłumaczenia ustnego czy pisemnego? Dlaczego?
30. Ile pracowników obecnie stanowi zespół tworzący napisy/podtytuły?
31. Czy Pan/Pani ma propozycje lub życzenia dot. oprogramowanie lub proces pracy?

Abstract

Die vorliegende wissenschaftliche Arbeit widmet sich der Live-Untertitelung im österreichischen und polnischen Fernsehen. Die Untertitler_innen, die in diesem Bereich tätig sind, leisten einen wichtigen und wertvollen Beitrag zu einem barrierefreien Medienzugang, daher soll mit dieser Arbeit u. a. das Bewusstsein für dieses gesellschaftspolitisch relevante Thema gestärkt werden. Die Arbeit besteht aus einem theoretischen sowie einem praktischen Teil. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt einerseits auf den erforderlichen Kompetenzen zur Erstellung von Live-Untertiteln und andererseits auf der Frage, ob die Live-Untertitelung in den Bereich Übersetzen und/oder Dolmetschen eingeordnet werden kann. Für die Untersuchung wurde ein qualitativer Forschungsansatz gewählt: Es wurde eine unstrukturierte teilnehmende Beobachtung des Untertitelungsprozesses durchgeführt und als ergänzende Methode wurden Fragebögen rekurriert. Die Erkenntnisse im Zuge der Arbeit haben belegt, dass die Live-Untertitelung (und speziell das Respeaking) als Teil der audiovisuellen Translation eine professionelle Expert_innenhandlung im Sinne Holz-Mänttärís ist und gemäß funktionalem Ansatz eine skoposorientierte Translation.

This master's thesis is dedicated to live subtitling in Austrian and Polish television. To ensure accessible media access for people with impairments subtitling is an important part, so this thesis aims to strengthen the public awareness for this sociopolitical relevant topic. Subtitler make a substantial contribution to this. This thesis consists of two parts, a theoretical and a practical one. It will handle the competences required for creating live subtitles and a discussion about the question, if live subtitling can be assigned to translation and/or interpreting. A qualitative scientific approach was applied: For the process of subtitling an open participatory observation was chosen and additionally questionnaires were used. The results show that live subtitling (especially respeaking) as a part of audio visual translation is a professional action of experts in the sense of Holz-Mänttärís and in accordance with the functional approach a skopos oriented translation.