



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Goldenen Regeln des Untertitels?
Untersuchung der interlingualen Untertitelungsrichtlinien
in der Berufspraxis“

verfasst von / submitted by

Theresa Andersch-Hartner, BA

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

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

UA 070 331 345

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

Masterstudium Translation Deutsch Französisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Besonders bedanken möchte ich mich bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl für die fachliche Betreuung und richtungsweisende Unterstützung im Masterarbeitsprozess.

Großer Dank gilt vor allem dem Team von subs in Hamburg und den freiberuflichen UnterstitlerInnen, die durch ihre Interviewteilnahme den empirischen Teil der Masterarbeit erst möglich gemacht haben.

Ganz herzlich bedanken möchte ich mich auch bei meiner Familie und meinen Freunden, die mich auf meinem Weg begleitet und unterstützt haben.

Selbstständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbstständig 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.

Wien, Oktober 2020

Theresa Andersch-Hartner, BA

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	VII
Einleitung	1
1. Translationswissenschaftliche Grundlagen	3
1.1. Translatorisches Handeln	3
1.2. Translationskultur	5
1.2.1. Soziologischer Hintergrund	5
1.2.2. Das Konzept der Translationskultur	7
1.2.3. Prinzipien einer demokratischen Translationskultur	7
1.3. Normen, Konventionen und Richtlinien.....	10
1.3.1. Normentheorien in der Translationswissenschaft.....	10
1.3.2. Translation als normengeleiteter Prozess	13
1.4. Translation und Qualität	14
1.4.1. Qualität in Translationskulturen	15
1.4.2. Qualität im Kontext	16
2. Filmuntertitelung im Wandel der Zeit	18
2.1. Annäherung an das Phänomen der Untertitelung	18
2.1.1. Semiotische Aspekte der Untertitelung	18
2.1.2. Filmgestalterische Einflussfaktoren	21
2.2. Historische Meilensteine in der Filmübersetzung	23
2.2.1. Film, Kino und Filmübersetzung von 1900–1930.....	23
2.2.2. Technische Untertitelungsverfahren bis zur Jahrtausendwende.....	26
2.3. Traditionen in der Filmübersetzung	28
2.3.1. „Untertitelungs-“ und „Synchronisationsländer“	28
2.3.2. Vor- und Nachteile des Untertitelungsverfahrens	30
2.4. Das Publikum im Fokus	32
2.4.1. Eyetracking in der Untertitelforschung	32
2.4.2. Eyetracking zur Untersuchung von Richtlinien.....	33
2.4.2.1. Untersuchung der technischen Richtlinien	33
2.4.2.2. Untersuchung der sprachlichen Richtlinien.....	34
2.5. Kompetenzanforderungen an UntertitlerInnen	37
2.5.1. Allgemeine Anforderungen an UntertitlerInnen.....	37
2.5.2. Anforderungen an die Ausbildung	38
3. Der interlinguale Untertitelungsprozess	41
3.1. Arbeitsabläufe.....	41
3.2. Mediale Einschränkungen	44
3.3. Untertitelungsqualität	47
3.3.1. Verortung in der Untertitelungskultur	47

3.3.2.	Modelle zur Qualitätsbeurteilung.....	49
3.3.3.	Unauffälligkeitsnorm	51
3.4.	Untertitelungsrichtlinien und -konventionen	53
3.4.1.	Technische Richtlinien.....	53
3.4.1.1.	Spotting	53
3.4.1.2.	Standzeit und Lesegeschwindigkeit	55
3.4.1.3.	Zeichenanzahl.....	56
3.4.1.4.	Zeilenanzahl und Positionierung.....	56
3.4.1.5.	Schriftart und Zeichensetzung.....	57
3.4.2.	Sprachliche Richtlinien	59
3.4.2.1.	Textsegmentierung.....	59
3.4.2.2.	Textreduktion	61
3.4.2.3.	Sprachliche Besonderheiten	62
4.	Analyse der Untertitelungsrichtlinien in der Berufspraxis.....	63
4.1.	Methodisches Vorgehen.....	63
4.1.1.	Material	63
4.1.2.	InterviewteilnehmerInnen	63
4.2.	Interpretation und Ergebnisdiskussion	64
4.2.1.	Das Unternehmen.....	64
4.2.2.	Das Projektmanagement.....	64
4.2.3.	Der Untertitelungsprozess	66
4.2.4.	Das Qualitätsmanagement.....	67
4.2.5.	UntertitlerInnen als AkteurInnen	68
4.2.5.1.	Allgemeine Herausforderungen beim Untertiteln	69
4.2.5.2.	Die Relevanz von Fachliteratur	71
4.2.5.3.	Die Wahrnehmung von Richtlinien.....	72
4.2.5.4.	Richtlinien bei subs	72
4.2.5.5.	Der Umgang mit Richtlinien	76
4.2.5.6.	Der ideale Untertitelungsprozess	82
4.3.	Fazit	84
5.	Resümee und Ausblick.....	86
6.	Bibliographie.....	89
	Anhang	99
	Abstract	193

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: The "translator's daffodil" (Bittner 2011: 77).....	16
Abb. 2: Diagonales Übersetzen (Gottlieb 2002: 190)	19
Abb. 3: The two axes of audiovisual communication (Zalabeascoa 2008: 26).....	20
Abb. 4: Textsegmentierung (URL: Karamitroglou 1998).....	60
Abb. 5: Der arbeitsteilig organisierte Untertitelungsprozess.....	67

Einleitung

Filme in Originalfassung mit Untertiteln erfreuen sich im deutschsprachigen Raum nicht mehr nur unter CineastInnen großer Beliebtheit, sie werden längst auch vom jüngeren Publikum in unterschiedlichen Medienformaten genutzt und geschätzt. Bereits 1990 schrieb Andreas Kilb in einer Filmkritik über David Lynchs Film *Wild at Heart* in der ZEIT: „Man muß den Film im Original sehen: Sonst versteht man zwar alles, aber das meiste falsch.“

Doch damit ein untertitelter Film nicht nur verstanden, sondern auch genossen wird, spielen Untertitelungsrichtlinien eine maßgebliche Rolle: Einerseits garantieren sie Qualitätsstandards und ermöglichen dem Publikum dadurch einen optimalen Filmgenuss, andererseits bieten sie UntertitlerInnen einen Leitfaden bei der Erstellung von qualitativen Untertitelungen. Durch diese Vorgaben werden sowohl die einheitliche Gestaltung von technischen und sprachlichen Aspekten festgelegt und gesichert, gleichzeitig aber auch Produktionsabläufe für alle Prozessbeteiligten offengelegt und transparent gestaltet.

Die aktuellen interlingualen Untertitelungsrichtlinien basieren allerdings auf den Richtlinien, die in den 90er-Jahren von Ivarsson (1992) und Ivarsson/Carroll (1998) erarbeitet wurden und heutzutage in der Translationswissenschaft aufgrund fehlender empirischer Studien stark umstritten sind. Aber auch im Hinblick auf die veränderten Sehgewohnheiten des Publikums in den vergangenen 20 Jahren und neuer technischer Untertitelungsverfahren wird die Legitimität der Richtlinien auf den Prüfstand gestellt. Folglich liegt die Frage auf der Hand, inwiefern die „Goldenen Regeln des Untertitels“ heute noch Gültigkeit besitzen. Auf der Suche nach einer Antwort rücken die UntertitlerInnen als AkteurInnen in den Fokus, welche durch ihr professionelles Handeln in der Berufspraxis die vorherrschenden Untertitelungsrichtlinien und -konventionen beeinflussen und längerfristig auch verändern können. Ziel dieser Arbeit ist daher zu untersuchen, wie UntertitlerInnen im Arbeitsalltag mit Richtlinien umgehen, um die Frage nach der Aktualität der interlingualen Untertitelungsrichtlinien zu beantworten und somit eine Brücke zwischen Theorie und Praxis zu bauen.

Neben der Forderung der Translationswissenschaft nach evidenzbasierten interlingualen Untertitelungsrichtlinien hat die Themenwahl auch einen persönlichen Hintergrund: Nach mehreren Kursen zur Filmuntertitelung, die ich während des Masterstudiums besuchte, entdeckte ich diesen Teilbereich der Translationswissenschaft als ideale Kombination meiner Interessen. Folglich nutzte ich das im Curriculum vorgesehene Berufspraktikum, mich in diese Richtung zu spezialisieren und absolvierte ein sechsmonatiges Praktikum bei dem Untertitelungsunternehmen subs in Hamburg. Außerdem war mir ein Anliegen, die UntertitlerInnen als AkteurInnen im interlingualen Untertitelungsprozess in den Mittelpunkt meiner Untersuchungen zu stellen. Da ich mich durch das Praktikum direkt an der Informationsquelle befand, war naheliegend, dass ich diese einzigartige Möglichkeit für meine Masterarbeit nutzen wollte und eine qualitative Fallstudie zum Umgang mit Untertitelungsrichtlinien in der beruflichen Praxis bei subs durchführte. Das Analysematerial setzt sich

demzufolge aus teilstrukturierten Interviews zusammen, die im Unternehmen subs mit fest angestellten und freiberuflichen UntertitlerInnen individuell geführt wurden.

Im ersten Kapitel werden zunächst allgemeine translationswissenschaftliche Theorien vorgestellt, insbesondere die Theorie des Translatorischen Handelns und der Translationskultur, welche für die interlinguale Filmuntertitelung besonders relevant sind. Dem folgen Überlegungen zu Normen, Konventionen und Richtlinien sowie die Betrachtung von Qualität in der Translationswissenschaft.

Im zweiten Kapitel wird nach einer Annäherung an das Phänomen der Filmuntertitelung ein Überblick über die historische Entwicklung der Filmübersetzung gegeben. Ferner werden Traditionen der Filmübersetzung thematisiert, die aktuelle Forschungslandschaft der interlingualen Untertitelung sowie die Anforderungen an UntertitlerInnen und ihre Ausbildung aufgezeichnet.

Das dritte Kapitel widmet sich dem interlingualen Untertitelungsprozess und beleuchtet Arbeitsabläufe und mediale Einschränkungen. Überdies werden unterschiedliche Standpunkte im Hinblick auf Qualitätsmaßstäbe diskutiert. Abschließend werden die Untertitelungsrichtlinien und -konventionen der Fachliteratur, welche die Basis für die praktische Untersuchung der Arbeit darstellen, erläutert.

Die Analyse der Untertitelungsrichtlinien in der Berufspraxis stellt das vierte Kapitel dar. Zunächst wird das methodische Vorgehen beschrieben, bevor das Unternehmen subs, das Projektmanagement, der Untertitelungsprozess und das Qualitätsmanagement anhand einer Fallstudie analysiert werden. Im Fokus der Interpretation und Ergebnisdiskussion stehen die UntertitlerInnen und ihr professionelles Handeln als AkteurInnen in der beruflichen Praxis. Im Fazit werden schließlich die Forschungsergebnisse zusammengefasst und der Theorie gegenübergestellt.

Im fünften Kapitel werden die Inhalte der Arbeit, insbesondere die Ergebnisse und Erkenntnisse der Analyse der Untertitelungsrichtlinien in der beruflichen Praxis, noch einmal kurz zusammengefasst und ein möglicher Ausblick für weiterführende Forschungsarbeiten gegeben.

1. Translationswissenschaftliche Grundlagen

Übersetzen und Dolmetschen zur Überwindung von Sprach- und Kulturbarrrieren blicken auf eine jahrtausendalte Geschichte zurück, in der das Postulat des „heiligen Originals“ lange Zeit dominierte. So war die Auffassung, dass der Originaltext unantastbar sei und der Zieltext diesen zu reproduzieren habe, beinahe in Stein gemeißelt. Nichtsdestotrotz gab es im Laufe der Translationsgeschichte¹ immer wieder Bestrebungen, sich dieser Forderung zu widersetzen. So musste sich etwa auch Hieronymus – Schutzpatron der TranslatorInnen – dafür rechtfertigen, eine sinnngemäße Übersetzung angefertigt zu haben. Geprägt von der jeweils vorherrschenden Übersetzungspolitik zieht sich die Diskussion über Treue und Freiheit gegenüber dem Original durch die Jahrhunderte.²

Auch die Rolle von TranslatorInnen als AkteurInnen im Übersetzungsprozess wurde lange ausgeklammert, bis in den 1980er-Jahren mit den Arbeiten von Reiß/Vermeer (1984) und Holz-Mänttari (1984) die Funktion des Zieltextes in den Fokus rückte, und auch TranslatorInnen im zieltextorientierten Übersetzungsprozess in den Vordergrund traten. Darauf aufbauend bettete schließlich Prunč (1997) Translation in einen gesellschaftlichen Zusammenhang und beleuchtete damit auch soziologische Aspekte, die sowohl das Handeln der AkteurInnen als auch die Produktionsbedingungen im normengeleiteten Translationsprozess beeinflussen. Während heutzutage in der Translationswissenschaft funktionale Ansätze auch bei der Beurteilung von Translatqualität nicht mehr wegzudenken sind, basiert die Bewertung interlingualer Filmuntertitelungen durch das Publikum erstaunlicherweise nach wie vor auf dem überholten Idealbild der Übereinstimmung mit dem Original.

Um bei der Analyse interlingualer Untertitelungsrichtlinien auf eine argumentative Linie zurückgreifen zu können, werden zunächst relevante translationswissenschaftliche Theorien vorgestellt, um auf deren Basis weitere Überlegungen aufzubauen.

1.1. Translatorisches Handeln

Erstmals in der Geschichte der Translationswissenschaft wurden mit Holz-Mänttari's Theorie vom Translatorischen Handeln (1984) auch TranslatorInnen und ihre Rolle als AkteurInnen im Translationsprozess in wissenschaftliche Betrachtungen miteinbezogen. Trotz zeitgleicher Veröffentlichung mit der Skopostheorie von Reiß/Vermeer gilt Holz-Mänttari's Ansatz als Erweiterung dieses funktionalen Ansatzes. Doch im Gegensatz zur Skopostheorie, die sich vor allem der Finalität von Translaten widmet, sind in der Theorie des Translatorischen Handelns die Fragen zentral: *Was tut die/der ÜbersetzerIn und wie tut sie/er es?* (vgl. Holz-Mänttari 1984: 17) Dadurch sollen die Faktoren aufgezeigt werden, die das Handeln der

¹ Der Begriff Translation umfasst sowohl Übersetzen als auch Dolmetschen. In dieser Arbeit wird Translation oder Translat als Synonym für die Übersetzung schriftlicher Texte bzw. Untertitel eingesetzt.

² Hierzu etwa Stolze (2008⁵).

TranslatorInnen steuern und in weiterer Folge eine Beurteilung der Funktion des Handlungsergebnisses ermöglichen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 162). Translatorisches Handeln kann somit wie folgt definiert werden:

Translatorisches Handeln wird [...] als Produktionsprozess eines Handelnden dargestellt mit der Funktion, Botschaftsträger einer näher zu bestimmenden Art zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können. (Holz-Mänttari 1984: 17)

Prämisse für Translation und translatorisches Handeln ist der Bedarf nach Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg (vgl. Holz-Mänttari 1984: 82), dabei sind „Sprachen [...] aber nur *ein* Realisierungsmittel für Botschaften“ (Holz-Mänttari 1984: 165, Hervorhebung i.O.). Holz-Mänttari spricht nicht mehr von Texten, sondern von Botschaftsträgern im Verbund, bestehend aus Sach- und Strategieinhalten (vgl. Holz-Mänttari 1984: 31). Das bedeutet, dass sowohl textexterne Botschaftsträgerarten wie etwa Bilder, Melodien oder Gesten in ihren konstitutiven Merkmalen als auch deren Einfluss auf Texte im Verbund von TranslatorInnen gekannt und gegebenenfalls berücksichtigt werden müssen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 86). Denn erst durch Vernetzung verbaler und nonverbaler Elemente entsteht ein rhythmisches, stabiles Gewebe (vgl. Holz-Mänttari 1984: 31). Dabei ist notwendig, die Einheit des Botschaftsträgers im Transferprozess zu berücksichtigen, wobei sich die Funktion des Zieltextes aus dem Zweck der kommunikativen Handlung, in der der Botschaftsträger Einsatz finden soll, ergibt (vgl. Holz-Mänttari 1984: 96). Der Ausgangstext dient somit als Ausgangsmaterial für translatorisches Handeln, um die Funktion des Botschaftsträgers zu erfüllen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 31).

Für die Gesamtproduktion an Botschaftsträgern im Verbund tragen TranslatorInnen allerdings nicht die alleinige Verantwortung und müssen auch nicht die Kompetenzen für alle Aspekte aufweisen, denn translatorisches Handeln findet in arbeitsteilig organisierten Gesellschaften statt, in denen die involvierten AkteurInnen jeweils über sachliche Kompetenzen und pragmatische Qualifikationen in Teilbereichen verfügen und somit ExpertInnenhandlungen ausführen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 23). Dabei ist Translation ein „auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen“ (Holz-Mänttari 1984: 87) und Kooperation der ExpertInnen zur Erreichung des interkulturellen Botschaftstransfers essenziell (vgl. Holz-Mänttari 1984: 87). Holz-Mänttari (1984: 109) schreibt den involvierten AkteurInnen eines komplexen Handlungsgefüges sechs verschiedene Rollen zu:

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

Diese Handlungsrollen müssen jedoch nicht von EinzelakteurInnen eingenommen werden, sie können sich auch überschneiden bzw. eine Person übernimmt mehrere Rollen. Übertragen auf die interlinguale Untertitelung bedeutet das, dass BedarfsträgerIn und BestellerIn meist Produktionsfirmen, Filmverleihe oder RegisseurInnen sind, wobei Letztere für den Film als Botschaftsträger im Verbund zuständig sind und somit als Ausgangstext-TexterInnen gelten. UntertitlerInnen fungieren in diesem Kontext als TranslatorInnen, die Zieltext-RezipientInnen mittels Untertitel den Zugang zu einem Film in seiner Originalsprache ermöglichen. Sie gelten als SprachexpertInnen, welche für den interkulturellen Botschaftstransfer eines Films in einem komplexen Handlungsgefüge verantwortlich sind, in dem ein/e AkteurIn eine Handlung nicht mehr alleine bewältigen kann und zur Erreichung des Gesamtziels auf Kooperation angewiesen ist (vgl. Holz-Mänttari 1984: 41). Daher ist umso wichtiger, dass diese Handlungen ausschließlich von kompetenten ExpertInnen ausgeführt bzw. angeboten werden (vgl. Holz-Mänttari 1984: 91), was wiederum die Notwendigkeit hervorhebt, auch im Bereich der audiovisuellen Translation das Ausbildungsangebot an Hochschulen verstärkt aufzugreifen, um letztendlich im Untertitelungsprozess auf qualifizierte UntertitlerInnen zurückgreifen zu können, die qualitative Arbeit leisten.

1.2. Translationskultur

Translatorisches Handeln findet immer in einem historischen und sozialen Kontext statt. In Anlehnung an Holz-Mänttari's Theorie bettete Prunč (1997) translatorisches Handeln in einen gesellschaftlichen Zusammenhang. Prunč' „Konzept der Translationskultur ermöglicht die Einbeziehung des gesamten Beziehungsgeflechts translatorischen Handelns“ (Prunč 2008: 28). Um den interlingualen Untertitelungsprozess und das Handeln von UntertitlerInnen zu untersuchen, liefert das Konzept der Translationskultur nützliche Orientierung.

1.2.1. Soziologischer Hintergrund

Zur Modellierung der sozialen Prozesse stützt sich Prunč (2007) auf den Begriffsapparat des französischen Soziologen Pierre Bourdieu (1982, 1999) und zieht für das Konzept der Translationskultur die Begriffe Feld, Kapital und Habitus heran, welche er vor dem Hintergrund der Translationskultur vereinfacht und in adaptierter Form einsetzt.

Als Feld ist nach Bourdieu das soziale Betätigungsfeld, in welches die AkteurInnen nach bestimmten Spielregeln involviert sind, zu verstehen. Dabei sind die Grenzen zwischen den einzelnen Feldern nicht von vornherein definiert, sondern haben sich historisch entwickelt, befinden sich in ständigem Wandel und werden auch von AkteurInnen des Feldes geprägt. Um in einem Feld agieren zu können, müssen die Spielregeln, also bestimmte Regeln und Wertesysteme, beherrscht und akzeptiert werden. Diese unausgesprochene Akzeptanz der Spielregeln, deren Zwang alle AkteurInnen unterliegen, ist somit Grundvoraussetzung

für die Aushandlung von Macht und Positionierung. Felder sind folglich „als historisch konstituierte Spielräume von Macht zu verstehen“ (Prunč 2008: 21).

Die AkteurInnen verfügen dabei über Ressourcen, welche Bourdieu als Kapital bezeichnet und welches die materiellen und geistigen Güter umfasst, die von den AkteurInnen erworben und eingesetzt werden können. Es gliedert sich in ökonomisches, soziales, kulturelles und symbolisches Kapital. Während sich ökonomisches Kapital auf die finanziellen Ressourcen, welche durch eigene oder fremde Arbeit angesammelt werden, bezieht, repräsentiert das Sozialkapital die Handlungsressourcen, die aus Beziehungsnetzen resultieren. Je ausgeprägter diese Kapitalform, desto stärker die Position im sozialen Feld.

Eine weitere Kapitalform ist das Kulturkapital, das „in Form von Bildung, Wissen, Fertigkeiten, Kreativität und Kunst“ (Prunč 2008: 22) erworben wird. Es gliedert sich in objektiviertes, inkorporiertes und institutionalisiertes Kapital. Objektiviertes Kulturkapital manifestiert sich in Artefakten wie beispielsweise Texten, übertragen auf den audiovisuellen Bereich in Untertitelungen. Da UntertitlerInnen auch UrheberInnen dieser Kapitalform sind, lässt sich objektiviertes Kulturkapital in ökonomisches Kapital umwandeln. Inkorporiertes Kulturkapital wiederum bezieht sich auf die jeweiligen Fertigkeiten und Dispositionen, die in Form von Bildungsarbeit von Individuen eingebracht werden. Auch diese Art des Kulturkapitals lässt sich in ökonomisches Kapital übertragen. Das institutionalisierte Kulturkapital bezieht sich schließlich auf erworbene Bildungstitel, welche wiederum stark abhängig sind vom Status der Bildungsstätte.

Höchstes Ansehen genießt schließlich das symbolische Kapital, wenn ihm im Wertesystem einer Gesellschaft hoher Stellenwert beigemessen wird. Es stellt die gesellschaftlich legitim anerkannte Form des ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitals – das Prestige sozusagen – dar. Es ist die Kapitalart, die auch im Feld als Austragungsort gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse am schwersten gewichtet ist. Die Struktur des Feldes wird folglich von den Kapitalformen als auch den Beziehungen zwischen den AkteurInnen definiert.

Das Verhalten der AkteurInnen im Feld wird durch den Habitus bestimmt. Als soziokognitives Konstrukt umfasst der Habitus die von den AkteurInnen verinnerlichten Spielregeln eines Feldes und bestimmt folglich auch ihr Handeln. Durch dieses kohärente Set von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata wird sichergestellt, dass Handlungen des Individuums mit Handlungen anderer AkteurInnen im sozialen Feld kompatibel sind und „die Intentionalität des einzelnen Handelnden relativiert und einem sozial kontrollierten System von Normen und Konventionen unterstellt“ wird (Prunč 2007: 319). Der Habitus prägt somit unsere Wahrnehmung, unser Denken und Handeln. Vorherrschender Habitus von TranslatorInnen ist laut Prunč (2008: 27) der des unterwürfigen Dieners, wobei sich der Autor dabei auf Simeoni (1998: 12) stützt: „The translator has become the quintessential servant: efficient, punctual, hardworking, silent and yes, invisible.“ Auch im Feld der Filmuntertitelung spiegelt sich der Habitus unsichtbarer UntertitlerInnen in der Forderung nach einer unauffälligen Untertitelung wider (siehe dazu Abschnitt 3.3.3) (vgl. Bourdieu 1982, 1999 zit. nach Prunč 2007: 311–319).

1.2.2. Das Konzept der Translationskultur

Unter dem Begriff der Translationskultur umfasst Prunč (1997, 2007, 2008) sämtliche im Bereich der interkulturellen Kommunikation angesiedelte Tätigkeitsbereiche, implizit also auch die interlinguale Filmuntertitelung. Der Autor definiert das Konzept der Translationskultur folgendermaßen:

Unter Translationskultur ist das historisch gewachsene, sich aus der dialektischen Beziehung zur Translationspraxis entwickelnde, selbstreferentielle und selbstregulierende Subsystem einer Kultur zu verstehen, das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht. Sie besteht aus einem Set von gesellschaftlich etablierten, gesteuerten und steuerbaren Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen, Wertvorstellungen und habitualisierten Verhaltensmustern aller in der jeweiligen Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartner. (Prunč 2007: 340)

Translationskulturen sind demnach ein gesellschaftliches Konstrukt, welches „zum jeweils aktuellen Zeitraum und im jeweils gegebenen Interaktionsraum den gesellschaftlichen Konsens und Dissens über unzulässige, zulässige, empfohlene und obligatorische Formen der Translation wider[spiegelt]“ (Prunč 2008: 25). Hinzuzufügen ist, dass sich innerhalb eines Sprachraums auch verschiedene Translationskulturen herausbilden können, diese gleichzeitig aber auch sprachraumübergreifend sein können. In dem von machtleitenden Interessen geprägten Raum aller am Prozess beteiligten AkteurInnen – AutorInnen, InitiatorInnen, TranslatorInnen, AdressatInnen – schlägt sich der Interessensausgleich in Form von Normen und Konventionen nieder. Normen und Konventionen sind in Translationskulturen in einem weiteren Sinne zu sehen. Sie verweisen nicht nur auf textuelle Realisierung von Translaten, sondern beziehen das gesamte Beziehungsgeflecht translatorischen Handelns mit ein. Somit bilden Normen und Konventionen das statische Grundgerüst für translatorische Handlungen und reflektieren den gesellschaftlichen Konsens über die Funktion der Translation. Da es sich um *steuerbare* Normen und Konventionen handelt, besitzen diese allerdings nur so lange Gültigkeit, als ihr Konsens implizit oder explizit von den beteiligten AkteurInnen akzeptiert wird. Werden sie von AkteurInnen mit hohem symbolischen Kapital infrage gestellt, bietet die Dynamik von Translationskulturen Raum für die Entwicklung neuer Normen und Konventionen und TranslatorInnen zudem die Möglichkeit, sich aktiv in den Prozess einzubringen (vgl. Prunč 1997: 109, Prunč 2008: 25–28, Prunč 2007: 358).

1.2.3. Prinzipien einer demokratischen Translationskultur

Ein bisher noch nicht realisiertes, jedoch zu erstrebendes Konzept ist jenes der demokratischen Translationskultur, welches sich auf die vier Prinzipien Kooperativität, Loyalität, Transparenz und Ökologizität stützt und damit eine wichtige argumentative Basis für die Handlungsfähigkeit und qualitätsvolle Arbeit von TranslatorInnen bzw. UntertitlerInnen skizziert.

Kooperativität ist im komplexen Übersetzungsprozess, der nur mehr durch Arbeitsteilung bewältigt werden kann, das erste Grundprinzip. Im Gegensatz zu Holz-Mänttärís Ansatz (1984) wird sie jedoch als mehr als nur funktionale Arbeitsteilung gesehen. Durch die Ansiedlung des Translatorischen Handelns im sozialen Raum schließt nach Prunč (2008: 30) „Kooperativität auch die gegenseitige Achtung der legitimen Interessen aller Prozessbeteiligten“ ein, und „die Bereitschaft, tragfähige, Konflikte mindernde und deshalb ökologische Konventionen zu deren Ausgleich auszuhandeln“. Somit ist auch die Asymmetrie der Macht zwischen den AkteurInnen explizit Teil des Kooperativitätsmodells. Prunč (2008: 30–31) fügt dem hinzu:

Erst auf Grund der Bereitschaft und Fähigkeit aller Prozessbeteiligten, einen Interessens- und Machtausgleich durch Konventionen anzustreben und auf dieser Basis Sinn und Funktion einer translatorischen Handlung konkret auszuhandeln, werden aus idealtypischen Rollenträgern, die im Machtvakuum agieren bzw. lediglich auf Grund ihrer sozialen Rolle mit einem bestimmten Machtpotential ausgestattet sind, konkrete psychisch, sozial und kulturell determinierte und somit auch mit einem individuellen Machtpotential ausgestattete Persönlichkeiten.

In Bezug auf die Berufspraxis in der Filmuntertitelung wirft Künzli (2017: 66–67) in diesem Zusammenhang jedoch zurecht die Frage auf, inwiefern sich UntertitlerInnen grundsätzlich fähig sehen, einen Machtausgleich zu verwirklichen bzw. ob sie diesen überhaupt als wünschenswert oder notwendig erachten. Hierzu fragt sich der Autor, wie offen sich andere Prozessbeteiligte einem solchen Interessens- und Machtausgleich überhaupt zeigen würden.³ Vor dem Hintergrund der Untertitelungsrichtlinien ist folglich zu untersuchen, inwieweit das Kooperativitätsprinzip im Untertitelungsprozess zu tragen kommt.

Der Loyalitätsbegriff wurde von Nord (1989, 2004) in den translationswissenschaftlichen Diskurs eingeführt. Ausgehend von diesem Konzept umfasst Prunč‘ (2008) Loyalitätskonzept die Bereitschaft, die Interessen der anderen AkteurInnen zur Kenntnis zu nehmen und auf diese angemessen zu reagieren. Im Gegensatz zu Nord (2004) ist Loyalität bei Prunč (2008: 31) breiter gefasst und beinhaltet „die ethische Verpflichtung zur reziproken Loyalität aller Handlungspartner, aber auch Loyalität der Translatoren zu sich selbst und zu ihrem Berufsstand“.

Das Prinzip der Transparenz translatorischen Handelns macht die Entscheidungsprozesse intersubjektiv überprüfbar. Das umfasst, dass alle Prozessbeteiligten wissen, „unter welchen Prämissen und welchen Zielvorgaben ein Translationsprozess gestaltet wurde“ (Prunč 2008: 32). Dazu zählt auch das Recht auf Namensnennung der TranslatorInnen als geistige UrheberInnen einer Translation, was wiederum mit der Pflicht verbunden ist, Verantwortung für das jeweilige Translat zu übernehmen.

Das Prinzip der Ökologizität steuert „Umfang und Tiefe der notwendigen Recherche, de[n] Grad terminologischer und stilistischer Perfektionierung des Zieltextes, sowie seine

³ In einer schriftlichen Umfrage zur Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum untersucht Künzli (2014) diese Aspekte erstmalig. Ausführlich dazu Künzli (2017).

zielkulturelle Formatierung“ (Prunč 2008: 32).⁴ Dabei stehen besonders soziale und kulturelle Verträglichkeit, Nachhaltigkeit und die Auswirkungen des translatorischen Handelns auf Ausgangs- und Zielkultur, aber auch auf Translationskulturen im Mittelpunkt (vgl. Prunč 2008: 32).

Neben diesen vier Prinzipien einer Translationskultur wird das translatorische Handeln von den jeweilig vorherrschenden Normen und Konventionen einer Translationskultur beeinflusst. Prunč (2008: 33) spricht in diesem Zusammenhang vom impliziten und expliziten Skopos.

Unter einem impliziten Skopos soll also die von einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt für einen bestimmten Text/eine bestimmte Textsorte in einer bestimmten Kommunikationssituation und für eine bestimmte Interessenskonstellation als verbindlich betrachtete Zielvorgabe einer Übersetzung verstanden werden. (Prunč 2008: 33)

Diese Normen und Konventionen spiegeln den bereits erzielten Konsens zwischen den HandlungspartnerInnen einer Translationskultur wider und sind somit stets intersubjektiv rekonstruierbar. Daraus folgt die Defaultoption, „dass mit der Realisierung des impliziten Skopos sowohl das Prinzip der Transparenz als auch jenes der Loyalität als erfüllt gelten können“ (Prunč 2008: 33). Doch die Dynamik der Translationskulturen lässt zu, von diesen normativen Vorgaben abzuweichen und den Skopos mit anderen HandlungspartnerInnen auszuhandeln – hier ist die Rede vom expliziten Skopos. Aufgrund des Loyalitätsprinzips muss der explizite Skopos anhand einer Skoposdeklaration offengelegt werden, um für AkteurInnen, die nicht am Aushandlungsprozess beteiligt waren, die Restriktionen und Transformationen intersubjektiv nachvollziehbar zu machen.⁵ Die Skoposdeklaration dient TranslatorInnen auch als Selbstschutz, denn sie ist primär dort notwendig, wo vorherrschende Normen und Konventionen an Grenzen stoßen. Durch mehrfache Wiederholung expliziter Skoposdeklarationen können sich daraus auch neue Translationskonventionen entwickeln (Prunč 1997: 116–118, Prunč 2008: 33–34).

Das Konzept der Translationskultur eignet sich besonders zur Analyse des translatorischen Handelns von AkteurInnen in der interlingualen Filmuntertitelung und bietet einerseits mit seinen vier Grundprinzipien einen dynamischen, theoretischen Rahmen und andererseits die Möglichkeit, den Umgang mit Richtlinien in der Berufspraxis und ihren Einfluss auf qualitative Arbeit aufzuzeichnen.

⁴ Dieses Prinzip wurde bereits von Levý (1981) mit dem Minimax-Prinzip dargestellt: „[D]er Übersetzer entscheidet sich für diejenige der möglichen Lösungen, die ein Maximum an Wirksamkeit mit einem Minimum an übersetzerischer Anstrengung verspricht.“ (Levý 1981: 231)

⁵ Meist geschieht dies in Form von Vor- und Nachwörtern, Fußnoten und Kommentaren.

1.3. Normen, Konventionen und Richtlinien

Im arbeitsteiligen Translationsprozess als auch im Untertitelungsprozess spielen Normen eine wesentliche Rolle, da sie das translatorische Handeln der einzelnen AkteurInnen mit den anderen Prozessbeteiligten implizit sichern und nicht jedes Mal erneut ausgehandelt werden müssen. Als gemeinsamer Nenner bieten sie Orientierung in komplexen Arbeitsabläufen, schaffen Sicherheit und Transparenz. Normen können somit folgendermaßen definiert werden:

[I]n 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 a model for behaviour, and they also regulate expectations concerning both the behaviour itself and the products of this behaviour. (Schäffner 1999: 1)

Wie bereits anhand des Konzepts der Translationskultur aufgezeigt wurde, sind Normen auch veränderbar und daher nur so lange gültig, bis sie infrage gestellt werden und sich daraus neue Normen entwickeln.

1.3.1. Normentheorien in der Translationswissenschaft

In der Translationswissenschaft wurden mit den Descriptive Translation Studies (DTS) erstmalig Normentheorien aufgestellt: „In the descriptive paradigm norms provide the first level of abstraction and the first step towards an explanation of the choices and decisions which translators make.“ (Hermans 2019²: 79) Zu den wichtigsten Vertretern der Normentheorie in der DTS zählen Toury (1995), Chesterman (1997) und Hermans (1999), welche verschiedene bzw. aufeinander aufbauende Ansätze formuliert haben. Hinsichtlich der vorliegenden Forschungsfrage sind vor allem Aspekte der Normentheorien nach Toury (1995) und Chesterman (1997) relevant.

Toury (2012²) differenziert in seinem theoretischen Ansatz zwischen *initial norms*, *preliminary norms* und *operational norms*, wobei speziell letztere für das Handeln der AkteurInnen im Bereich der audiovisuellen Translation relevant sind, da sie sich auf konkrete Entscheidungen beziehen, die während des Untertitelungsprozesses getroffen werden müssen.⁶ Der Autor unterteilt die Operativnormen wiederum in Matrixnormen (*matricial norms*) und textlinguistische Normen (*textual-linguistic norms*). Matrixnormen nehmen Bezug auf makrostrukturelle Entscheidungen bei der Übersetzung eines Textes, darunter auch Anordnung, Segmentierung, Auslassung oder Hinzufügung einzelner Elemente im Zieltext. Textlinguistische Normen wiederum stehen im Zusammenhang mit der Mikrostruktur des

⁶ Während *initial norms* sich auf die grundsätzliche Entscheidung beziehen, ob sich TranslatorInnen an der Kultur der Ausgangs- oder ZieltextrezipientInnen orientieren, handelt es sich bei *preliminary norms* um sprachpolitische Entscheidungen, wie etwa welche Texte aus und in welche Sprachen übersetzt werden (vgl. Toury 2012²: 79–85).

Textes, also der Lexik und Syntax (vgl. Toury 2012²: 82–83). Sie „govern the selection of linguistic material for the formulation of the target text, or the replacement of the original material” (Toury 2012²: 83). Auch in der Filmuntertitelung gibt es sowohl klare Vorgaben zur visuellen Darstellung (Makrostruktur) als auch zur sprachlichen Übertragung (Mikrostruktur) von Untertiteln, welche sich in technischen und sprachlichen Richtlinien manifestieren.

Einen etwas weiter gefassten Normenbegriff entwickelte Chesterman (2016²: 62) mit seinem Konzept der Produkt- und Prozessnormen. Produktnormen (*product norms*), auch als Erwartungsnormen (*expectancy norms*) bezeichnet, spiegeln die Erwartungen wider, die an eine Übersetzung herangetragen werden: „They ultimately determine what ‘counts’ as a translation, i.e. what a particular community will accept as a translation.” (Hermans 2019²: 77) Auch die RezipientInnen von interlingualen Untertiteln sehen sich nicht ohne Erwartungshaltung einen untertitelten Film an. Ihre Erwartungshaltung ist wiederum eng mit den Gewohnheiten und auch der Akzeptanz von Untertiteln verknüpft. So hat das Publikum aus traditionellen „Untertitelungsländern“ ganz andere Vorstellungen als das Publikum aus traditionellen „Synchronisationsländern“. Besonders die Unauffälligkeitsnorm ist dabei eine häufige Forderung, woraus sich als Translatfunktion ergibt, dem Publikum das Rezipieren eines fremdsprachigen Films zu ermöglichen, ohne dass Untertitel dabei in den Vordergrund rücken oder gar den Filmgenuss stören (siehe Abschnitt 3.3.3).

Den Erwartungsnormen untergeordnet sind Prozessnormen (*process norms*), auch als professionelle Normen (*professional norms*) bekannt. Chesterman (2016²) untergliedert diese in drei Kategorien:

- 1) The *accountability norm*: a translator should act in such a way that the demands of loyalty are appropriately met with regard to the original writer, the commissioner of the translation, the translator himself or herself, the prospective readership and any other relevant parties. (2016²: 66, Hervorhebung i.O.)
- 2) The *communication norm*: a translator should act in such a way as to optimize communication, as required by the situation, between all the parties involved. (2016²: 67, Hervorhebung i.O.)
- 3) The *relation norm*: a translator should act in such a way that an appropriate relation of relevant similarity is established and maintained between the source text and the target text. (2016²: 67, Hervorhebung i.O.)

Diese drei Normen stellen das professionelle Handeln von TranslatorInnen im arbeitsteiligen Produktionsprozess dar. Auch im Konzept der Translationskultur (Prunč 2008) sind Professionalität nach Holz-Mänttari (1984) als Teil des Kooperativitätsprinzips sowie das erweiterte Loyalitätsprinzip nach Nord (1989, 2004) tragende Komponenten, und TranslatorInnen tragen als SprachexpertInnen die Verantwortung, den Botschaftstransfer über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu ermöglichen.

Nord (2011) hingegen versteht unter dem Normenbegriff Konventionen, die den Translationsprozess formen. Konventionen sind Normen untergeordnet und im Gegensatz zu diesen nicht explizit formuliert und somit auch nicht bindend. Sie entstehen im Zuge des Sozialisierungsprozesses und beruhen auf Wissen und Erwartungen, wie sich am Translationsprozess beteiligte AkteurInnen in bestimmten Situationen zu verhalten haben und wie das Resultat aussehen muss, um anerkannt zu werden. Haben sie sich bewährt, können sich Konventionen auch zu Normen festigen und in präskriptiver Form direktive Funktionen einnehmen (vgl. Nord 2011: 34–35, Hermans 2019²: 81).

In Anlehnung an Searles Sprechakttheorie (1969) differenziert Nord (2011) zwischen regulativen und konstitutiven Translationskonventionen. Dabei definieren die konstitutiven Konventionen „was in einer Kultur als Translation (Übersetzung, Verdolmetschung) akzeptiert wird (im Gegensatz zu Bearbeitung, Versionen oder anderen Formen der interkulturellen Kommunikation)“ (Nord 2011: 38). Die Summe dieser konstitutiven Konventionen „begründen den Translationsbegriff einer Kulturgemeinschaft, sie bestimmen also die Erwartungen der Kulturmitglieder“ (Nord 2011: 38) an ein Translat. Eingebettet in die konstitutiven sind die regulativen Konventionen, welche „die allgemein akzeptierten Formen, in denen bestimmte Translationsprobleme unterhalb der Textebene gelöst werden“ (Nord 2011: 38), bestimmen.

Hierarchisch gesprochen bedeutet das, dass der konventionelle Translationsbegriff einer Kultur, bestehend aus der Gesamtheit aller konstitutiven Konventionen, die regulativen Konventionen vorgibt, an denen sich Translatoren bei der Lösung bestimmter Translationsprobleme orientieren. (Nord 2011: 38)

Während Toury (2012²) mit seiner Normentheorie eine Herangehensweise aus Sicht der TranslatorInnen aufzeigt und Normen als Einschränkungen oder gar Zwänge bezeichnet, betrachtet Chesterman (2016²) mit der Einteilung in Produkt- und Prozessnormen – die Nords (2011) konstitutiven und regulativen Normen bzw. Konventionen entsprechen – den Transferprozess im größeren Kontext bzw. in seiner Gesamtheit. Normen beziehen sich somit auf das regulative Verhalten der AkteurInnen, um das Handeln des Individuums mit den Interessen anderer AkteurInnen in Einklang zu bringen:

In this social context the norms and conventions of translation guide and facilitate decision-making. The basic premise is that translation, as a communicative act, constitutes a form of social behaviour. For communication to succeed those engaged in the process need to coordinate their actions. (Hermans 2019²: 80)

Als Teilbereich der Translation kann Untertitelung folglich als normengeleiteter Prozess beschrieben werden, in dem das translatorische Handeln der AkteurInnen von den jeweils gültigen Normen und Konventionen bestimmt wird.

1.3.2. Translation als normengeleiteter Prozess

Normen und Konventionen kommen im normengeleiteten Translations- und somit auch im Untertitelungsprozess eine wichtige Rolle zu: „Normen schreiben vor, daß und wie gehandelt wird. Sie lassen aber einen gewissen Spielraum für die Art der Handlung zu.“ (Reiß/Vermeer 1984: 98) Normen sind dabei keine festen, sondern flexible Gebilde. Neves (2005: 34) schreibt dazu:

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 commissioner 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.

Normen können, wie bereits im Rahmen der Translationskultur dargelegt, verändert werden und müssen im Kontext betrachtet werden. Außerdem können sie nach Toury (2012²) strikter und weniger strikt sein. Der Autor verortet diese auf einer Skala im breit gefassten Mittelbereich zwischen den Gegensätzen „general, relatively objective rules“ und „idiosyncratic mannerisms“ (Toury 2012²: 65). Richtlinien als explizit formulierte, relativ bindende Vorgaben können folglich zwischen Normen und absoluten Regeln angesiedelt werden, tendenziell jedoch näher bei Regeln, wenn dazu die Definition des Duden (URL: Duden 2020) herangezogen wird: Richtlinie ist eine „von einer höheren Instanz ausgehende Anweisung für jemandes Verhalten in einem bestimmten Einzelfall, in einer Situation, bei einer Tätigkeit o.Ä.“. Während Normen und Konventionen meist in bestimmten Gruppen Gültigkeit besitzen, sind Regeln bzw. Richtlinien von Institutionen vorgegeben, also bereits gefestigte Normen (vgl. Hermans 2019²: 83).

Werden Richtlinien als Regeln betrachtet, ist auch Lewis‘ (1975) theoretischer Ansatz zu nennen, in welchem sogenannte Regeln Normen und Konventionen übergeordnet werden. Der Autor zeigt auf, dass es eine Vielzahl unterschiedlicher Regeln gibt, wobei insbesondere seine Betrachtungen zu Regeln als kodifizierte Regularitäten für diese Arbeit relevant sind:

Regeln dieser Art schreiben jedem Handelnden ein Verhalten vor, das seinen Präferenzen im engen Sinne widersprechen kann, aber den Präferenzen aller anderen Beteiligten entgegenkommt. Es handelt sich um hypothetische Imperative, in denen festgestellt wird, was man tun sollte, um stillschweigende Versprechen zu halten [...]. Sie können auch die Drohung oder die Warnung enthalten, daß Nichtachtung bestimmte (institutionalisierte oder informelle) Sanktionen nach sich zieht. (Lewis 1975: 104)

Entspricht ein Produkt nicht den Erwartungen, welche sich aufgrund der vorgegebenen Regeln ergeben, ist eine mögliche Konsequenz, dass dieses abgelehnt wird.

Auch im Bereich der interlingualen Filmuntertitelung gibt es Vorgaben von Seiten der Untertitelungsstudios, die sich in Form von Richtlinien und Styleguides in der Praxis niederschlagen. Diese Normenkataloge beinhalten für UntertitlerInnen verpflichtende Vorgaben über die makro- und mikrotextuelle Darstellung von Untertiteln, welche zum Ziel haben,

qualitative Produkte zu gewährleisten und den Erwartungen der AkteurInnen einerseits, und der Zielgruppe andererseits, gerecht zu werden. Damit eine Untertitelung also angenommen und auch gezeigt wird, beugen sich UntertitlerInnen den vorgeschriebenen Richtlinien, auch wenn diese der persönlichen Auffassung widersprechen.

Hinzuzufügen ist außerdem, dass oftmals weniger wichtig ist, „wie eine Norm erfüllt wird, als daß versucht wird, sie zu erfüllen. Relevant ist die Funktion der Handlung.“ (Reiß/Vermeer 1984: 98) Doch der Gestaltungsspielraum von UntertitlerInnen ist nicht sonderlich groß. Während die technischen Richtlinien sehr verbindlich sind und folglich zu Regeln gezählt werden können, haben UntertitlerInnen bei den sprachlichen Richtlinien mehr Handlungsfreiheit, womit diese bei Normen und Konventionen verortet werden können. Grundsätzlich ist ihr translatorisches Handeln jedoch den medial bedingten Einschränkungen unterworfen, auf welche auch der Komprimierungszwang zurückzuführen ist (siehe Kapitel 3). Für UntertitlerInnen gilt nach Holz-Männtäris (1984) Auffassung, funktionale Botschaftsträger zu erstellen, die im Verbund Kommunikation über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg für einen bestimmten Zweck ermöglichen. Somit gelten die interlingualen Untertitelungsrichtlinien, welche in den 90er-Jahren von Ivarsson/Carroll (1998) entwickelt und sich über die Jahrzehnte etabliert haben, als verbindliche Vorgaben für die Erstellung von Untertiteln und werden bis heute in der Berufspraxis als „Goldene Regeln“ gesehen.

1.4. Translation und Qualität

Richtlinien und Styleguides haben letztendlich die Funktion, Translationsprozesse offenzulegen, eine objektive Bewertungsgrundlage zu schaffen und durch festgelegter Parameter Qualität zu sichern. Dem zugrunde liegt der in der Translationswissenschaft vielfach diskutierte Begriff von Qualität, welcher mit folgender Problematik in Verbindung steht:⁷

Le consensus est à peu près général sur le fait qu'il n'existe pas UNE qualité en traduction. Nous avons exposé les différentes contraintes, adaptations et niveaux de qualité découlant de la diversité des besoins : la qualité d'une prestation de traduction réside en effet dans la satisfaction d'un besoin précis pour commande précise et dans une relation spécifique. (Morin-Hernández 2009: 26 zit. nach Schnierer 2019: 25–26, Hervorhebung i.O.)

Daraus wird ersichtlich, dass Qualität von der Funktion des Translats abhängig ist und folglich immer neu definiert werden muss und somit Qualitätsmanagement – um Qualität sowohl zu sichern als auch zu evaluieren – eine entscheidende Rolle im Transferprozess einnimmt (vgl. Schnierer 2019: 26–30).

Qualität kann sich einerseits auf das Endprodukt, und andererseits auf den Translationsprozess beziehen. Von Bedeutung sind in diesem Prozess für Übersetzungsdienstleistungen seit 2006 die Europäische Norm EN 15038, welche 2015 durch die internationale Norm ISO 17100 ersetzt wurde. Diese legt sowohl die Kompetenzen als auch Qualifikationen fest,

⁷ Ausführlich dazu etwa Bittner (2020).

die für qualitativ hochwertige Resultate erforderlich sind.⁸ Basis ist: „[I]f the translator follows strict relevant procedures, this will reduce the risk of non-quality.“ (Gouadec 2010: 270) Normen, Regeln, Richtlinien und Styleguides definieren also die Anforderung an die am Transferprozess beteiligten AkteurInnen „to contribute to quality assurance in translation, on the assumption that, if the conditions for quality assurance are met, the end-product will be of good quality“ (Gouadec 2010: 271). Doch Qualität ist auch von weiteren Faktoren abhängig: Einerseits sind auch bei noch so gutem Qualitätsmanagement Fehler nicht auszuschließen, und andererseits würde die Erfüllung aller Qualitätsanforderungen die Kosten enorm ansteigen lassen, weshalb die ökonomischen Gründe in der Folge oft ausschlaggebend dafür sind, weshalb Qualitätsstandards nicht eingehalten werden. Qualität ist also immer im spezifischen Kontext zu evaluieren, unter Berücksichtigung des Transferprozesses und seiner AkteurInnen (vgl. Gouadec 2010: 270–272).

1.4.1. Qualität in Translationskulturen

In Translationskulturen dienen nicht nur Normen und Konventionen der Qualitätssicherung, auch der Entstehungskontext nimmt Einfluss auf die Qualität des Resultats. Prunč (1997: 119–120) unterscheidet dabei zwischen impliziten und expliziten Qualitätsparametern. Implizite Qualitätsmaßstäbe ergeben sich aus der Produktionssituation des Translats und somit steht die Qualität des Resultats meist in Relation zu seinem Preis. Dem gegenüber stehen explizite Qualitätsparameter, die zwischen InitiatorInnen und TranslatorInnen explizit ausgehandelt werden müssen. Dabei handelt es sich um suboptimale Produkte, die allerdings zur Erreichung des Kommunikationsziels ausreichend sind. In diesem Fall würde es nicht nur dem Prinzip der Ökologizität, sondern auch der Kooperativität widersprechen, AuftraggeberInnen bzw. AkteurInnen ein optimales Produkt aufdrängen zu wollen.

Der Autor differenziert dabei zwischen scheinbarer, struktureller und kalkulierter Suboptimalität. Um scheinbare Suboptimalität handelt es sich, „wenn bei einer konkret realisierten Skoposrelation vom Aspekt einer als gültig erachteten, im konkreten Fall jedoch nicht anzuwendenden allgemeinen Translationsnorm, insbesondere vom Aspekt der Äquivalenznormen, Defekte aufzuweisen sind“ (Prunč 2008: 34). Die Qualität des Endproduktes wird folglich immer vor dem Hintergrund der Funktion beurteilt.

Strukturelle Suboptimalität hingegen bezeichnet suboptimale Produktionsbedingungen, welche dafür Verantwortung tragen, dass ein suboptimales Produkt entsteht. Im Feld der Untertitelung ist dieser Fall vor allem dann anzutreffen, wenn die Kooperationsmaxime

⁸ Die Qualitätsnorm ISO 17100 legt Qualifikationen und Kompetenzen, Verfügbarkeit und Einsatz technischer Ressourcen im Translationsprozess für eine qualitativ hochwertige Übersetzungsleistung fest, und hebt im Gegensatz zur abgelösten Qualitätsnorm EN 15038 auch Beziehung und Kommunikation mit KundInnen hervor. Außerdem werden die unterschiedlichen Phasen des Produktionsprozesses genannt: Projektmanagement, Übersetzung, Revision und Lektorat, sowie Mehrwertleistungen.

verletzt wird und die für die Untertitelung zur Verfügung stehende Zeit zu knapp bemessen ist, aber auch, wenn prekäre Arbeitsbedingungen ein qualitatives Resultat nicht ermöglichen.

Im Gegensatz dazu liegt kalkulierte Suboptimalität dann vor, „wenn nach dem Prinzip der Ökologizität ein theoretisch mögliches optimales Produkt nicht funktional wäre“ (Prunč 2008: 35). Um im Einklang mit den Prinzipien der Transparenz und Loyalität zu sein, liegt in diesen Fällen meist eine Skoposdeklaration aller AkteurInnen vor, mit denen die Suboptimalität vereinbart wurde. Kalkulierte Suboptimalität ist besonders bei komplexen Arbeitsabläufen vorherrschend, welche kein perfektes Resultat zulassen. Prunč veranschaulicht damit, dass Qualität immer im gegebenen Kontext zu verorten ist.

1.4.2. Qualität im Kontext

Während in der Translationswissenschaft über Jahrzehnte die Gegenüberstellung von Ausgangs- und Zieltext und Äquivalenz zwischen diesen zur Beurteilung von Qualität herangezogen wurde, welche Translation als Sprachrohr in einer interkulturellen Situation veranschaulicht (vgl. etwa Nord 2009⁴, House 1997), liefert Bittner (2011) einen praxisnahen Ansatz, der diese Dichotomie aufbricht und den Zieltext in den Fokus rückt. Sein Modell der „translator's daffodil“ wurde erstmalig 2011 in einem Essay veröffentlicht, welcher Qualität in Untertitelungen diskutiert, und folglich für diese Arbeit wie maßgeschneidert ist. Im Gegensatz zu Holz-Mänttari (1984), die TranslatorInnen und ihr Agieren als Schlüsselrolle sieht, sind diese bei Bittner (2011) nur ein Aspekt unter fünf weiteren, welche das Endprodukt beeinflussen. Bittners Ansatz „combines a clear focus on translation quality assessment with a comprehensive view of the overall translation situation“ (Bittner 2020: 97).

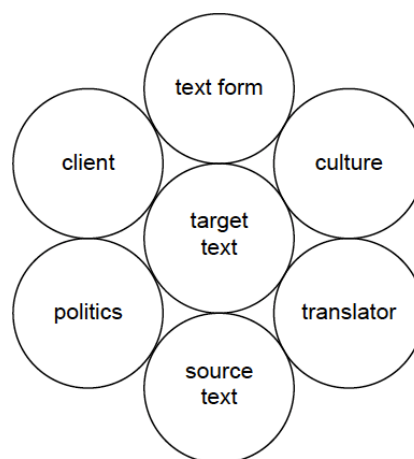


Abb. 1: The "translator's daffodil" (Bittner 2011: 77)

Die „translator's daffodil“ veranschaulicht die Faktoren, die Einfluss auf die Translatqualität nehmen und ermöglicht somit eine Evaluierung der Qualität im Kontext:

The quality of a translation depends on an intricate network of interrelations between the target text, the source text, their respective text form, the agents in the translation process (i.e. the client, the translator, and the institutions or organisations behind them), and the cultures and politics involved. (Bittner 2011: 76)

Anhand dieses Modells wird deutlich, dass der Zieltext durch die Faktoren beeinflusst wird, von welchen er umgeben ist, welche wiederum in Beziehung zueinander stehen und relativ offene Kategorien darstellen. Weshalb der Zieltext im Mittelpunkt steht, wird vom Autor folgendermaßen begründet: „The reason why any assessment of quality in translation should focus on the target text is obvious: it is here that the quality of a translation becomes manifest.“ (Bittner 2011: 77) Ausgangspunkt für die Qualitätsbeurteilung eines Translats stellt somit der Zieltext dar und „[g]ood quality in translation is, then, the *perception* of a translation as most appropriate within the context in which it functions“ (Bittner 2011: 78, Hervorhebung i.O.). Absolute Qualität ist dabei schon aufgrund der unterschiedlichen Interessen der AkteurInnen im Bereich der Utopie angesiedelt, dennoch gilt: Je mehr Faktoren in die Beurteilung der Translatqualität miteinfließen, desto fundierter ist die Qualitätsbasis, auf welche sich der Zieltext stützt (vgl. Bittner 2020: 99).

Auch im Bereich der interlingualen Untertitelung stellen Richtlinien und Styleguides wesentliche Faktoren dar, die der Qualitätssicherung dienen, aber auch Entscheidungen der AkteurInnen im Untertitelungsprozess untermauern und sichtbar machen und die Interessen aller Prozessbeteiligten miteinander vereinbaren.

2. Filmuntertitelung im Wandel der Zeit

„During the last fifteen years audiovisual translation has been the fastest growing strand of translation studies.“ (Pérez-González 2014: 12) Da die Filmuntertitelung ihren Ursprung erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts findet und somit einen sehr jungen Bereich in der Translationswissenschaft darstellt, ist es zunächst wichtig, das Phänomen der Untertitelung zu diskutieren, um anschließend einen Überblick über die Entstehungsgeschichte, Entwicklung und aktuelle Forschungslandschaft der interlingualen Untertitelung und die Anforderungen an UntertitlerInnen und ihre Ausbildung zu schaffen.

2.1. Annäherung an das Phänomen der Untertitelung

In dieser Arbeit beziehe ich mich mit den Begriffen *Untertitelung* und *Untertitel* auf Künzli (2017: 11), der mit *Untertitelung* „die Erstellung von Untertiteln oder die Gesamtheit der Untertitel einer audiovisuellen Produktion“ und mit *Untertitel* „das Produkt oder Teile davon“ definiert. Sofern nicht anders explizit gemacht, verweist dieser Begriff auf die interlinguale Untertitelung.

2.1.1. Semiotische Aspekte der Untertitelung

Zunächst stellt sich die Frage, welche Merkmale und Charakteristika Untertitel aufweisen müssen, um als solche bezeichnet zu werden. Nach Gottlieb (2002: 187–188, Hervorhebung i.O.) lassen sich Untertitel wie folgt charakterisieren:

Untertitel als Übersetzungsmittel können definiert werden als *Übertragung in eine andere Sprache* (1) von verbalen Nachrichten (2) im filmischen Medium (3) in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes (4), die auf der Leinwand erscheinen (5) und zwar *gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht* (6).

Eine weitere, ebenfalls vielzitierte Definition von Hurt/Widler (1999: 261) lautet: „Als Untertitel bezeichnet man die gekürzte Übersetzung eines Filmdialogs, die synchron mit dem entsprechenden Teil des Originals auf dem Bildschirm bzw. auf der Leinwand zu sehen ist.“ In beiden Definitionen findet sich die Forderung nach einem Sprachtransfer, der von gesprochener zu geschriebener Sprache stattfindet und somit eine Änderung des Sprachmodus bedingt, sowie nach Synchronität zwischen dem Originalton und dem auf der Leinwand gezeigten Text. Nach Hurt/Widler (1999) ist die gekürzte Wiedergabe ebenfalls ein definitorisches Merkmal von Untertiteln, welche sich bei Gottliebs Definition (2002) nicht explizit findet. Sie stellen aus seiner Sicht kein Definitionskriterium dar, da das Kürzen weder semiotisch noch technisch bedingt ist. Es beruht vielmehr auf der Annahme, dass das durchschnittliche Sprechtempo des Originalfilmdialogs schneller ist, als die Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen. Außerdem ist der Kürzungsbedarf auch auf den Sprachwechsel zurückzuführen, da geschriebene Sprache immer präziser als gesprochene ist. Als weiteren Punkt

führt Gottlieb (2005) an, dass ein Großteil der Textreduktion auch von der intersemiotischen Redundanz – also dem Zusammenspiel von Bild und Ton – herrührt und dass für das Publikum weniger Filminhalt verloren geht, als eine rein linguistische Analyse zeigen würde (vgl. URL: Gottlieb 2005: 19). Nach Künzli (2017: 43) kann diese Aussage so interpretiert werden, dass die verkürzte Wiedergabe des Filmdialogs in schriftlicher Form vor dem Hintergrund der Multimedialität zu sehen ist.

Aufgrund des Zusammenspiels von Ton, Bild und Text sind Untertitel als polysemiotische Texte zu betrachten. Bedingt durch die Einschränkungen des Mediums birgt die Untertitelung spezielle Herausforderungen für TranslatorInnen, denn bei der Übersetzung sind auch Elemente aus nonverbalen Kanälen von Bedeutung. Gottlieb (2002: 189) bezeichnet Untertitelung als diasemiotische Übersetzung, da der originale Filmdialog durch einen schriftlichen Kanal ergänzt wird und das Gesprochene auf visueller Ebene darstellt. Daraus ergibt sich, dass die Übersetzung von Untertiteln vertikal und diagonal sein kann. Intralinguale Untertitelung (für hörgeschädigte Personen) ist folglich vertikal, da sie innerhalb einer Sprache bleibt, jedoch den Sprachmodus ändert. Im Gegensatz dazu ist die interlinguale Untertitelung diagonal, da nicht nur der Sprachmodus gewechselt, sondern der Text auch in eine andere Sprache übertragen wird (vgl. Gottlieb 2002: 188–190).

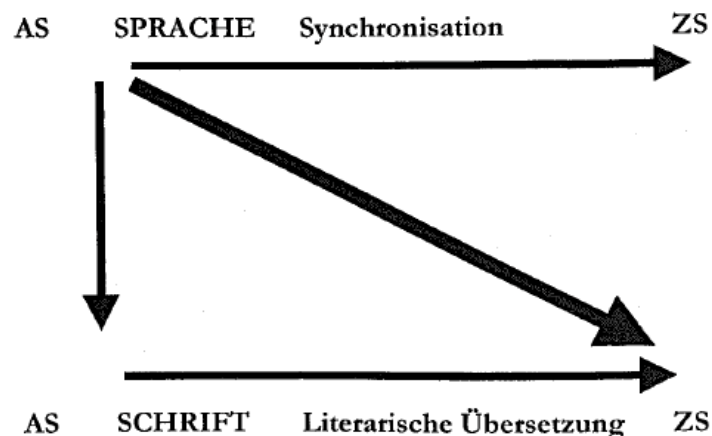


Abb. 2: Diagonales Übersetzen (Gottlieb 2002: 190)

Diese Diagonalität wurde lange als Grund dafür gesehen, die Untertitelung nicht als vollständige Übersetzung und vielmehr als Bearbeitung zu sehen, da die Forderung nach Äquivalenz nur teilweise erfüllt werden konnte und sich der Film als Text nicht in die klassischen linguistischen Kategorien einordnen ließ. Das führte zu dem Ansatz, Untertitelung als „constrained translation“ (Titford 1982, Mayoral et al. 1988) zu betrachten. Dabei wird davon ausgegangen, dass bei der audiovisuellen Übersetzung nicht nur der Text übersetzt, sondern dieser zusätzlich in Einklang mit dem Bild gebracht werden muss bzw. synchron dazu sein sollte, sodass die beiden Kanäle nicht zum gegenseitigen Störfaktor werden. Das visuelle Bild unterstützt somit den Dialog. Bei der Translation dieser Texte ergeben sich sogenannte

Einschränkungen hinsichtlich Zeilenlänge, Standdauer und Platz. Untertitel stellen somit nur einen Teil der Nachricht, die übermittelt werden soll, dar – nur durch die Symbiose aus verbalen und nonverbalen Elementen kann der Text seine kommunikative Funktion entfalten (vgl. Titford 1982, Mayoral et al. 1988).

Einen Gegenentwurf zu dem Konzept der „constrained translation“ (Titford 1982, Mayoral et al. 1988) bietet Zabalbeascoa (2008). In seinem Modell lassen sich auf einer Doppelachse sowohl typische als auch atypische audiovisuelle Texte einordnen.

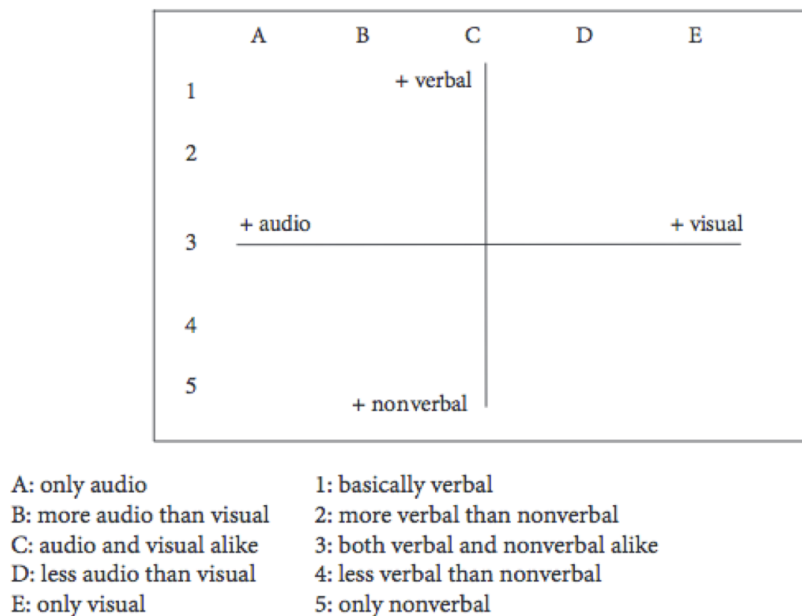


Abb. 3: The two axes of audiovisual communication (Zalabeascoa 2008: 26)

Auf horizontaler Achse befindet sich links *audio* und rechts *visuell*, während die vertikale Achse oben *verbal* und unten *nonverbal* aufzeichnet. An der Schnittstelle der beiden Koordinaten würde sich demnach ein prototypischer audiovisueller Text befinden. Aber auch Stummfilme oder Comics lassen sich damit zu audiovisuellen Texten zählen. Beeinflusst wird der Translationsprozess durch die Beziehung sowie den zeitlichen Abstand zwischen den Einzelementen und deren Interpretation. Dabei ist hervorzuheben, dass die Elemente nicht zwingend aneinandergebunden sind, einzelne Teile können teilweise – werden sie unabhängig vom Ganzen betrachtet – eine neue Bedeutung einnehmen und sich wie etwa Filmmusik unabhängig vom ursprünglichen Gefüge entwickeln.

Übersetzung beschränkte sich in allen bisherigen Modellen immer auf die rein sprachliche Dimension. Auch wenn es heute unumstritten ist, dass Bilder keine universelle Bedeutung in sich tragen – Mimik, Gestik und Körpersprache etwa sind stark kulturabhängig – werden die Bilder zusätzlich von jeder Person individuell betrachtet. Dennoch wird bei audiovisuellen Texten davon ausgegangen, dass die Bilder universell und vor allem unantastbar sind. Das alternative Übersetzungsmodell von Zabalbeascoa (2008) berücksichtigt die

kognitiven Realitätsunterschiede des Publikums als auch die Tatsache, dass Bilder unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert werden, besonders, wenn der soziokulturelle Rahmen ein anderer ist (vgl. Zabalbeascoa 2008: 29–34, Zabalbeascoa 2001a: 255 zit. nach Zabalbeascoa 2008: 33). Der Autor plädiert dafür, dass bei der Übersetzung audiovisueller Texte nicht dem Skript der Ausgangssprache Treue zu zeigen, sondern vielmehr in der Zielsprache ein neues Skript zu erschaffen ist, das sinnstiftende Beziehungen mit den Bildern und dem Ton hervorbringt, sodass es so nachvollziehbar wie möglich für das Zielpublikum ist (Zabalbeascoa 2001b: 130 zit. nach Zabalbeascoa 2008: 33). TranslatorInnen müssen somit framegenau darauf sensibilisiert sein, welche Elemente – verbal als auch nonverbal – am relevantesten hinsichtlich Bedeutung und Funktion des Ausgangsmaterials sind. Vor diesem Hintergrund können schließlich bewusste, kontextsensible, funktionsorientierte und audiovisuell kohärente sprachliche Entscheidungen getroffen werden (vgl. Zabalbeascoa 2008: 33–34). Schlussendlich nimmt auch das Präsentationsmedium Einfluss darauf, wie der audiovisuelle Text übersetzt werden muss.

Die semiotischen Aspekte verdeutlichen, dass bei der Untertitelung eines Films neben der Übersetzung des Dialogs und der kulturellen Ebene auch die nonverbale zu erkennen und zu berücksichtigen ist. Dabei haben UntertitlerInnen die verantwortungsvolle Rolle zu entscheiden, welche Relevanz diese codierten nonverbalen Elemente für das Filmgeschehen einnehmen und ob diese auch in der Übersetzung wiedergespiegelt werden, um dem Publikum das Verstehen zu erleichtern. Die medial bedingten Vorgaben können somit als Einschränkung oder als Möglichkeit gesehen werden, die den Übersetzungs- und Interpretationsprozess für TranslatorInnen unterstützen und ZuschauerInnen ein Filmerlebnis für alle Sinne ermöglichen.

2.1.2. Filmgestalterische Einflussfaktoren

Die Interdependenz von Filmgestaltung und audiovisueller Übersetzung ist ein wichtiger und oft nicht ausreichend beachteter Aspekt. Damit Film und Untertitelung im Einklang miteinander stehen und die Untertitel den Rhythmus des Films nicht stören, ist eine Sensibilisierung für die filmgestalterischen Komponenten unerlässlich.

Zunächst spielt die Einstellungsgröße der Kamera eine wichtige Rolle für die Untertitelung, welche den gesehenen Bildausschnitt definiert. Sie ist entscheidend dafür, wie bei der Untertitelung vorgegangen wird. So ist bei Nahaufnahmen etwa darauf zu achten, dass ausdrucksstarke Mimik und Gestik – wenn irgend möglich – nicht von Untertiteln verdeckt werden. Besonders wichtig ist, dass Mund- und Augenpartie sowie für das Filmgeschehen essenzielle visuelle, nonverbale Elemente sichtbar sind.

Ein weiterer wichtiger Aspekt sind die Kamerabewegungen. Das Auge wird von Schwenks und Neigungen der Kamera geleitet. Steht ein Untertitel zu lange im Bild, kann er zum Störfaktor werden. Auch beim Kamerazoom, bei dem trotz stillstehender Kamera die

Illusion von Bewegung entsteht, bewirken Untertitel eine Abschwächung dieses typischen Sogeffekts.

Auch Untertitelungsrichtlinien werden durch filmgestalterische Elemente, konkret durch Bildschnitte, bestimmt. Allgemein gilt, Untertitel möglichst nicht über einen Schnitt hinaus stehen zu lassen, da sich Untertitel und Schnitt sonst gegenseitig stören. Aufgrund des synchronen Auftretens von Bildveränderung und Bildkonstanz wird bei den ZuschauerInnen Verwirrung hervorgerufen, so der allgemeine Konsens (vgl. Jüngst 2010: 16–20). Über die Jahre haben sich jedoch die Schnitttechniken stark verändert und auch die Untertitelung beeinflusst:

Twenty years ago, cinema and television films were cut less fast than they tend to be now. This is undoubtedly an important reason, why the history of subtitling does not contain much discussion of editing and camera manipulation techniques. Visual aspects are now less an issue, which reflects the rapid development of the last couple of decades in camera manipulation, sequence construction and programme editing. (Tveit 2009: 90)

Studien zufolge werden Filmschnitte vom Publikum meist nicht bewusst wahrgenommen und stellen demnach keinen Störfaktor im Filmgeschehen dar. Dieses Phänomen wird als *edit blindness* bezeichnet (vgl. Smith/Henderson 2008: 2). Ob diese Erkenntnis Auswirkungen auf das Zusammenspiel von Kameraschnitten und Untertitelung sowie die Rezeption dieser hat, wird in Abschnitt 2.4 als auch im Rahmen der Richtlinien in Kapitel 3 behandelt.

Zwei weitere Punkte spielen für die Erstellung von Untertiteln ebenfalls eine Rolle: Dialogbücher oder Dialoglisten und der Timecode. Ersteres hat großen Einfluss auf den Prozess der Untertitelung als auch auf die Qualität. Im besten Fall erhalten UntertitlerInnen ein Dialogbuch bzw. Dialoglisten mit Timecode, an dem sie sich orientieren können. Denn die finale Filmversion mit der finalen Tonspur ist zu dem Zeitpunkt, wo der Film untertitelt wird, meist noch nicht verfügbar. Die Qualität des Tons ist aus diesem Grund oft unzureichend und die Dialoge schwer verständlich, was eine hohe Fehleranfälligkeit in sich birgt. Möglichst vollständige und finale Dialoglisten erleichtern den Untertitelungsprozess und wirken sich folglich auch auf die Qualität des Produktes aus. Der Timecode gibt zudem Aufschluss über die Stelle im Film, an welcher der Dialog gesprochen wird. Er ist achtestellig und gliedert sich in Stunde, Minute, Sekunde und Einzelbild, auch Frame genannt. Pro Sekunde hat man je nach Film 24 (Kino) oder 25 (Fernsehen und DVD) Einzelbilder. Der Timecode wird bei Untertitelungsprogrammen automatisch angezeigt, die Bildwechselfrequenz muss manuell eingestellt werden. Des Weiteren lassen sich aus der Zeit zwischen Timecode-In und Timecode-Out die zur Verfügung stehende Zeit und maximale Zeichenanzahl des Untertitels berechnen. Auf den Untertitellisten sind ebenfalls diese Timecodes angeführt und bei Arbeitskopien oft ins Filmbild eingeschrieben, um Fehler zu vermeiden und auch Missbrauch vorzubeugen (vgl. Jüngst 2010: 21–23).

Aufgrund seiner polysemiotischen Natur bzw. seiner Multimedialität müssen bei der Untertitelung alle Kanäle miteinbezogen und im Zusammenspiel gesehen werden. Nur durch Erschaffung eines in sich harmonischen Gesamtproduktes kann dem Zielpublikum ein ungetrübter Filmgenuss ermöglicht werden.

2.2. Historische Meilensteine in der Filmübersetzung

Um zu verstehen, wie Richtlinien zustande kommen, ist es auch wichtig, die historische Entwicklung von Untertiteln nachzuzeichnen. Denn auch wenn es aus der Perspektive des Publikums seit den ersten untertitelten Filmen keine großen Veränderungen gegeben zu haben scheint, zeigt ein Blick hinter die Kulissen, wie technische Fortschritte die Untertitelung revolutionierten.

2.2.1. Film, Kino und Filmübersetzung von 1900–1930

Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten Erfinder in unterschiedlichen Ländern beinahe zeitgleich Apparaturen, die bewegte Bilder aufzeichnen und wiedergeben konnten. Unter ihnen befanden sich auch Thomas Alva Edison und die Brüder Auguste und Louis Lumière, die mit ihren Erfindungen Geschichte schrieben. Das von Edison in Auftrag gegebene und William Kennedy Laurie Dickson entwickelte Kinetoskop verbreitete sich sehr rasch in den USA, während die Brüder Lumière mit ihrem Kinematographen in Europa die Pioniere waren (vgl. Robertson 1993: 10–11, Elsaesser 2002: 36). Die Geburtsstunde der Film- und Kinogeschichte und in weiterer Folge auch der Filmuntertitelung wurde mit der ersten öffentlichen Filmvorstellung der Brüder Lumière am 28. Dezember 1895 im Grand Café in Paris eingeläutet, welche erstmals die kurzen selbstgedrehten Filme, die Szenen aus dem Alltag aufzeichneten, vor zahlendem Publikum zeigte (vgl. Monaco 2009⁴: 309, 643, Robertson 1993: 11–12). Dieses Ereignis war ausschlaggebend dafür, dass sich der Film als gängiges Unterhaltungsmedium innerhalb nur eines Jahrzehnts durchsetzte und Filmvorstellungen aus Theatern, Varietés und von Jahrmärkten nicht mehr wegzudenken waren (vgl. Rother 1997: 286).

Die Ära des Stummfilms war besonders durch ihren globalen Charakter geprägt, da ein breites Publikum, unabhängig von Nationalität und Bildung, damit erreicht werden konnte (vgl. Gottlieb 1997: 50). Brant (1984: 11) schreibt dazu:

Cinema was regarded as a ‘universal language’, conceived as a new means of expression and characterized by its universality. It promised the abolition of national barriers, a notion that in France in the 1920s was coined ‘esperanto visuel’.

Doch Stummfilme waren nicht im wahrsten Sinn des Wortes „stumm“ und kamen auch nicht gänzlich ohne Worte aus. So wurden die ersten Filmvorstellungen etwa von einem Pianisten oder einem Orchester musikalisch begleitet. Aber auch besagte „Kinoerzähler“, die in der Tradition der japanischen „benshi“ und der Quebecer „bonimenteur“ standen, wurden in den frühen Jahren eingesetzt, um das Filmgeschehen zu erklären und zu kommentieren (vgl. Guynn 2011: 241–242, 257). Der Stummfilm bediente sich jedoch auch noch einer weiteren Ausdrucksweise: Zwischentitel. In den Anfängen wurden als *Untertitel* bezeichnete

Texttafeln eingefügt, die erst zur Zeit des Tonfilms auf *Zwischentitel* umbenannt wurden.⁹ Es handelte sich dabei um Textkarten mit kunstvoll gezeichnetem oder gedrucktem Text, die zwischen die Szenen eingefügt wurden und die gesamte Leinwand ausfüllten (vgl. Gottlieb 1997: 50). Erstmals wurden Zwischentitel wohl von Robert W. Paul in *Our New General Servant* (Großbritannien 1898) eingesetzt (vgl. Robertson 1993: 162), während in der Fachliteratur zur Filmuntertitelung der bekanntere Film *Uncle Tom's Cabin* (USA 1903) von Edwin S. Porter als erster Film mit Zwischentiteln genannt wird (vgl. Marleau 1982: 271). Schon den damaligen Filmschaffenden war Text im Bild ein Dorn im Auge und die Meinungen dazu waren kontrovers. So stellten Zwischentitel nach ihrer Ansicht einen Störfaktor und Bruch im Filmgeschehen dar „[and were] considered ‘intruders‘ that it was necessary to get along without as often as possible” (Brant 1984: 10). Ein Relikt dieses Konflikts ist noch heute in der Forderung nach unauffälligen Untertiteln zu finden (siehe Abschnitt 3.3.3).

Um die globale Sprache des Stummfilms zu erhalten, wurden in den Anfängen der Filmübersetzung ErzählerInnen eingesetzt, die schriftunkundigem Publikum die Zwischentitel laut vorlasen oder in eine andere Sprache dolmetschten (vgl. Guynn 2011: 242, O’Sullivan/Cornu 2019a: 6). Als sich das Kino als Unterhaltungsmedium immer weiter verbreitete, wurden die Texttafeln in die jeweilige Zielsprache übersetzt, erneut gefilmt und wieder in die Bildabfolge eingefügt (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 9). Auch heutzutage sind erklärende Texttafeln in Filmen zu finden, wie etwa in Form von Vor- und Abspann oder als Kapiteleinteilung. In den Anfängen wurden Zwischentitel nicht eingesetzt, um Dialoge der sprechenden Personen wiederzugeben, sondern es handelte sich inhaltlich um epische Titel mit poetischer Funktion (vgl. Gottlieb 2002: 195). Nach Robertson (1993: 162) erschienen die ältesten bekannten Dialog-Zwischentitel in Edwin S. Porters Film *The Ex-Convict* (USA 1904) und *Judex* (Frankreich 1917) ist der erste untertitelte Film. Als ältester, vollständig untertitelter Stummfilm wird in der Fachliteratur *Mireille* (Frankreich 1922) von Ernest Ser-vaès genannt (vgl. Brant 1984: 25, Gottlieb 1997: 59, Ivarsson/Carroll 1998: 9). Hier wurde der Text erstmals am unteren Bildrand positioniert, sodass die Untertitel synchron zum Bild gesehen werden konnten und dadurch auch ihrer Bezeichnung gerecht wurden (vgl. Gottlieb 1997: 59).

Bis in die 20er-Jahre wurden die künstlerisch gestalteten Zwischentitel eingesetzt. Doch 1927 brach mit dem ersten Tonfilm *The Jazz Singer* (USA) von Alan Crosland und mit Al Jolson in der Hauptrolle eine neue Ära an (vgl. Beck 2011: 64). Das Bestreben, Sprache, Bild und Ton zu synchronisieren, hatte es schon einige Jahre zuvor gegeben, es wäre sogar technisch möglich gewesen (vgl. Rother 1997: 286), doch die großen Produktionsfirmen fürchteten um ihre Position auf dem internationalen Markt, die durch die Sprachbarriere

⁹ Der aus den Printmedien stammende Begriff *Untertitel* wurde in den frühen Jahren des Films für jegliche Form von Text im Film, der zwischen die bewegten Bilder eingefügt wurde, verwendet (vgl. Dupré la Tour 2019: 49–50). In dieser Arbeit wird der Begriff *Zwischentitel* für die Stummfilm-Ära eingesetzt, während sich der Begriff *Untertitel* auf Tonfilme bezieht.

plötzlich ins Schwanken geraten würde (vgl. Dinnesen/Kau 1983: 53 zit. nach Gottlieb 1997: 50). Die Filmindustrie verlor dadurch ihren globalen Charakter und wurde vor das Problem des Turmbaus zu Babel gestellt: Zwischentitel konnten nicht mehr durch übersetzte Zwischentitel ER-setzt werden, es musste der gesamte Dialog ÜBER-ersetzt werden.

Um einen fremdsprachigen Tonfilm einem breitgefächerten Publikum zugänglich zu machen, gab es in Europa in den 30er-Jahren mehrere Übersetzungsverfahren. Sprachversionen stellten den ersten Ansatz dar (vgl. Brant 1984: 16). Diese Versionen galten in den frühen Jahren der Tonfilm-Ära zunächst als Idealverfahren (vgl. Garncarz 2006: 11).

The year 1930 was the peak for double-version films. Tired of having read intrusive or pointless intertitles for many years, people flocked to films in which their own language could be heard. Early attempts at captioned texts to translate sound-dialogues met with a lukewarm response. (Brant 1984: 19)

Das Zielpublikum konnte nun den Film in der eigenen Sprache hören und Filmschaffende das Material an die kulturellen Erwartungen adaptieren. Oftmals wurden die mehrsprachigen Filmversionen parallel zum Original gedreht und von derselben Firma realisiert (vgl. Garncarz 2006: 10–11). Die Dreharbeiten dieser mehrsprachigen Versionen aus den US-amerikanischen Filmstudios erlebten jedoch nur eine kurze Hochblüte, da sie aufgrund der minderen sprachlichen Qualität – die DarstellerInnen waren nicht immer zweisprachig – das Publikum nicht zufriedenstellten oder sich auch durch das Drehen einzelner Szenen mit neuen SchauspielerInnen aus finanzieller Gründen nicht rentierten (vgl. Gottlieb 1997: 52, Brant 1984: 16). Die Kosten für eine Filmversion betrugen 70 bis 80 Prozent der Originalproduktion und ihre Anfertigung ging ab 1931 stetig zurück (vgl. Garncarz 2006: 13–14). Die heutzutage gedrehten multilingualen Ko-Produktionen, bei denen der Filmdreh meist mit Englisch als Lingua Franca und die Post-Synchronisation durch eine internationale Besetzung erfolgt, sind auf die Tendenz der mehrsprachigen Filmversionen der 30er-Jahre zurückzuführen (vgl. Nagel 2009: 28). In der Tradition der Parallel-Versionen steht aber auch das Film Remake als spezielle Form der Filmübersetzung, bei welcher nicht nur der gesamte Film mit ausgetauschten SchauspielerInnen an neuen Plätzen in einer anderen Sprache gedreht wird, sondern auch inhaltlich an die Kultur des Zielpublikums stark angepasst wird (vgl. URL: Gottlieb 2005: 10). Doch im Gegensatz zu den Filmversionen wird das Remake nicht von derselben Firma produziert und stellt somit ein eigenständiges Werk dar.

Aufgrund der enormen Produktionskosten der Filmversionen und um dem Druck des Publikums – das seine Filmieblinge auf der Leinwand sehen wollte – standhalten zu können, entwickelten sich parallel zu den mehrsprachigen Filmversionen in den 30er-Jahren zwei weitere Filmübersetzungsverfahren: Synchronisation und Untertitelung. Sie stellen bis heute die beiden Hauptformen der Filmübersetzung dar.

2.2.2. Technische Untertitelungsverfahren bis zur Jahrtausendwende

Früher war der Untertitelungsprozess sehr aufwändig und der Ablauf üblicherweise in zwei Arbeitsschritte aufgeteilt: in den technischen und den sprachlichen. Zuerst musste von einer/einem TechnikerIn ein Spotting angefertigt werden. Dabei wurde jeweils Anfang und Ende jeder einzelnen sprachlichen Äußerung im Film auf einer Dialogliste mittels Timecode markiert und damit das Ein- und Ausblenden eines Untertitels definiert. Länge bzw. maximale Zeichenanzahl ergaben sich aus der Zeit zwischen den beiden Timecodes. Anhand der Dialogliste mit Timecodes fertigten die ÜbersetzerInnen schließlich eine Untertitelung an. Oft hatten diese keinen Zugang zum Film, was den Prozess sehr fehleranfällig machte (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 11–12).

Der Ursprung, Filme mit Untertiteln vorzuführen, findet sich bei M.N. Topp, der 1909 in Amerika mithilfe seines patentierten Scioptikons (einer Art Diaprojektor) die Untertitel auf die Leinwand projizierte. Da dieser Vorgang jedoch sehr aufwändig und schwer zu koordinieren war, konnte er sich nicht durchsetzen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 9). Auch eine Weiterentwicklung dieses Prinzips mit den übersetzten Titeln auf einem Filmstreifen schaffte es aufgrund seiner hohen Fehleranfälligkeit bei der Synchronisierung zwischen Film und Projizieren der Untertitel nicht zum Durchbruch (vgl. Brant 1984: 30). Mit dem Fortschritt der Technik ergaben sich neue, effizientere Möglichkeiten. Während sich die Länder mit starken nationalistischen Strömungen auf die Synchronisation fokussierten, wurden Norwegen, Schweden, Ungarn, die Niederlande aber auch Frankreich¹⁰ zu den Pionieren hinsichtlich der Entwicklung von Eingravierungstechniken von Untertiteln. Von 1933 bis Mitte der 50er-Jahre dominierten die norwegischen und schwedischen Filmlaboratorien, wie Filtekst in Oslo und Ideal Film in Stockholm, sowie Titra-Film der Brüder Kagansky in Paris den europäischen Markt und waren im Besitz der wichtigsten Patente (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 9–15).

Im Jahr 1930 entwickelte der norwegische Erfinder Leif Eriksen ein mechanisches Verfahren, das ermöglichte, Untertitel direkt in das Filmmaterial einzustanzen. Dazu musste die Emulsionsschicht des Positivfilms befeuchtet werden, um sie aufzuweichen. Als nächster Schritt wurden die Untertitel übersetzt und auf Papier gedruckt. Mithilfe des fotografischen Prozesses wurden anschließend kleine Druckplatten für jeden Untertitel angefertigt, welche die aufgeweichte Emulsion wegschoben, dadurch entstanden weiße Untertitel. Dieses Verfahren wurde bei jedem einzelnen Filmbild angewandt, das Untertitel benötigte. Abschließend wurde das Trägermaterial getrocknet. Das Ergebnis dieses Eingravierungsprozesses war jedoch verbesserungsbedürftig, da die Buchstaben sehr unregelmäßig waren und nach außen hin ausliefen, was die Untertitel schlecht lesbar machte (vgl. Ivarsson/Carroll

¹⁰ *The Jazz Singer* wurde erstmals am 26. Jänner 1929 in Paris mit französischen Untertiteln gezeigt. Nach einer ersten Begeisterung für untertitelte Tonfilme wurde das französische Publikum immer unzufriedener damit und entwickelte sich zum Synchronisationsland (vgl. Danan 1996: 114 zit. nach Gottlieb 1997: 60).

1998: 12–13). Da weiße Untertitel auf dem Prinzip der Fotografie basieren, trafen unterschiedliche Länder die Übereinkunft, Untertitel am unteren Bildrand zu positionieren, weil dieser Bildbereich die geringste Lichteinstrahlung aufweist (vgl. Brant 1984: 29).

Um die Lesbarkeit zu verbessern, entwickelten der ungarische Erfinder R. Hruska und der Norweger Oscar I. Ertnaes 1932 zeitgleich einen fotochemischen Prozess. Die emulsionsbeschichtete Seite des Filmmaterials wurde mit einer Schicht Wachs oder Paraffin beschichtet. Die Druckplatten mit den einzelnen Untertiteln wurden auf etwa 100 °C erhitzt und in das Trägermaterial gedrückt. Dabei wurde das Wachs verdrängt und legte die Emulsionsschicht frei. Daraufhin wurde der Film durch ein Bleichbad gezogen und an den Stellen, an denen die Druckplatten das Wachs weggeschmolzen hatten, wurde die Emulsion aufgelöst und die Untertitel somit in die Filmrolle geätzt. Abschließend mussten Wachs und Reste des Bleichbades abgewaschen werden. Mit dieser Technik konnten deutliche, weiße Untertitel erzeugt werden, die Ränder der Buchstaben waren jedoch auch hier nicht immer klar definiert. Etwa zur selben Zeit wurde ein weiteres Verfahren entwickelt: die optische Methode. Dabei wurden die fotografierten Untertitel auf die Filmrolle kopiert. Während der Film Bild für Bild vom Negativ auf das Positiv übertragen wurde, platzierte man Platten mit den einzelnen schwarzen Untertiteln an die jeweiligen Stellen. Auf dem Positivfilm erschienen folglich weiße Untertitel. 1935 griff O. Turchányi in Ungarn die thermische Methode von Leif Eriksen wieder auf und entwickelte sie weiter. Im Unterschied zu seinem Vorgänger erhitzte er die Stempel so hoch, dass die Emulsionsschicht auf dem Film schmolz, ohne das Trägermaterial vorab aufzuweichen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 12–15).

Diese Untertitelungsmethoden wurden im Laufe der Jahre teilautomatisiert, die optimale Lesbarkeit konnte allerdings mit keiner dieser Verfahren erzielt werden. 1988 bot schließlich die Laseruntertitelung ganz neue Möglichkeiten. Diese Technik wurde von Denis Auboyer für die LVT in Paris entwickelt. Bei diesem Untertitelungsverfahren wird die Untertiteldatei zunächst in ein für die Maschine lesbares Format konvertiert. Mithilfe von Spiegel-Galvanometern wird der Eingravierungsprozess kontrolliert. Die Untertitel werden schließlich von einem hochpräzisen, starken Laserstrahl in das Filmmaterial geschrieben, indem die Emulsionsschicht des Films weggeschmolzen wird. Mit dieser Technik wurde eine bis dahin unerreichte Qualität der Untertitel erzielt. Die Buchstaben sind exzellent lesbar und werden durch leicht schattierte Konturen hervorgehoben, die auf die Partikel zurückzuführen sind, die sich beim Wegschmelzen der Emulsion an den Rändern anhaften. Obwohl dieser Effekt technisch bedingt und ein Produkt des Zufalls war, trägt er zur besseren Lesbarkeit der Untertitel speziell auf hellem Hintergrund bei. Die Untertitelung mittels Laser dauert im Schnitt zehn Mal so lange wie die tatsächliche Projektionszeit des Films, immer abhängig von Filmqualität und Untertitelanzahl. Trotz der hohen Anschaffungskosten einer Laseruntertitelungsmaschine überwiegen die Vorteile dieser stark automatisierten

Methode in puncto Lesbarkeit, Kontrast und Genauigkeit und die Ergebnisse waren lange Zeit nicht zu übertreffen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 17–18).¹¹

Die fotochemische Untertitelung (1933 bis in die frühen 1990er) und die Laseruntertitelung (1988 bis in die späten 2000er) waren unschlagbar (vgl. O’Sullivan/Cornu 2019b: 20), bis aufgrund der Umstellung auf das digitale Kino auch das Untertitelungsverfahren digitalisiert wurde. Mit der Entwicklung der technischen Möglichkeiten entstanden folglich auch neue Möglichkeiten für die Praxis, was wiederum auch Auswirkungen auf die Erwartung, die man mit Untertiteln verband, hatte.

2.3. Traditionen in der Filmübersetzung

Die wohl bekanntesten Verfahren zur Übertragung von fremdsprachigen Filmen sind Untertitelung und Synchronisation. Europa wird in traditionelle „Untertitelungs-“ und „Synchronisationsländer“ untergliedert, wobei diese Dichotomie einige Schwachstellen aufweist. Auf Basis dieser starren Einteilung werden nach wie vor heiße Debatten darüber geführt, welche Methode die bessere sei. Auch die wissenschaftliche Literatur lieferte sich über Jahrzehnte einen Schlagabtausch zu diesem Thema. Anfang der 80er-Jahre bezeichnet etwa Marleau (1982) in seiner Arbeit *Les sous-titres... un mal nécessaire* Untertitel als „notwendiges Übel“. Gewisse Argumente für oder gegen eine Übertragungsform halten sich hartnäckig bis heute. Reinart (2018: 39) illustriert dies am Beispiel des deutschsprachigen Raumes: „Trotz der steigenden Akzeptanz von Untertiteln hält sich bei vielen Deutschen das Urteil, die Synchronisation sei im Vergleich zur Untertitelung das überlegenere Verfahren.“ Das wirft die Frage auf, weshalb die audiovisuellen Präferenzen in Europa so unterschiedlich sind und dieser Debatte nach wie vor so viel Raum gegeben wird.

2.3.1. „Untertitelungs-“ und „Synchronisationsländer“

Die Grundsteine der traditionellen Übertragungsverfahren wurden in den frühen Jahren des Tonfilms gelegt. Während sich die Untertitelung aus den bereits in der Stummfilm-Ära eingesetzten Zwischentiteln heraus entwickelte, kann die Synchronisation als Folge der Sprachversionen gesehen werden. Auch auf eine weitere Übertragungsform fremdsprachiger Filme soll hier kurz eingegangen werden: das Voice Over. Es steht in der Tradition der KinoerzählerInnen und war besonders in den 40er-Jahren populär. Bei diesem asynchronen Übersetzungsverfahren bleibt der Originalton in verringerter Lautstärke hörbar und der Text wird in der Sprache des Zielpublikums mit geringer, zeitlicher Verzögerung über die Originaltonspur gelegt. Dieses Verfahren wird besonders bei Dokumentarfilmen,

¹¹ Weitere Bereiche der Filmuntertitelung mit abweichender Technik, wie sie vor der Digitalisierung eingesetzt wurden, sind Untertitelung für Fernsehen und Video, als auch das Live-Subtitling bei Filmfestivals (siehe z.B. Nagel 2009: 101–103, Ivarsson/Carroll 1998: 18–25).

Nachrichtensendungen, aber auch bei Spielfilmen im osteuropäischen Raum nach wie vor eingesetzt (vgl. Guynn 2011: 257).¹²

Ab 1929 etablierte sich in Europa die Untertitelung zunächst als Normalverfahren der Filmübersetzung. Sie konnte sich jedoch nur in den Ländern durchsetzen, in denen das Publikum auch über ausreichende Lesekompetenz verfügte. Das Lesen von Text im Film war für die ZuschauerInnen 1930 keine Neuheit, da sie bereits durch die Zwischentitel daran gewöhnt waren. „Nicht das Lesen im Kino war also neu, sondern das gleichzeitige Lesen und Sehen der bewegten Bilder.“ (Garncarz 2006: 11) Im Vergleich zu mehrsprachigen Filmversionen und zur Synchronisation stellt die Untertitelung auch das günstigste Übersetzungsverfahren dar. Sie ist nicht nur mit einem geringeren Zeitaufwand verbunden, sondern beträgt auch nur maximal ein Zehntel der Synchronisations-Kosten (vgl. Reinart 2004: 77). Das ist mit ein Grund, weshalb sich Länder mit kleiner Sprachgemeinschaft – weniger als 25 Millionen Sprecher – zu „Untertitelungsländern“ entwickelten (vgl. Gottlieb 2002: 185). Dazu gehören in Europa laut Reinart (2014: 261–162) Schweden, Norwegen, Finnland, Dänemark, die Niederlande, Griechenland und Portugal, wohingegen sich Belgien und die Schweiz nicht eindeutig einordnen lassen. In Belgien werden im flämischen Teil Filme bilingual Untertitelt und im wallonischen synchronisiert. Die Schweiz wird hinsichtlich Fernsehfilme zu den „Synchronisationsländern“ gezählt, während im Kino Filme bevorzugt in der OmU-Fassung gezeigt werden. Ebenso werden in Frankreich, einem traditionellen Synchronisationsland, die meisten Kinofilme mit Untertiteln als auch in der Synchronfassung herausgebracht. Diese Beispiele machen deutlich, dass die Grenzen zwischen den traditionellen „Untertitelungs-“ und „Synchronisationsländern“ immer mehr verschwimmen und eine starre Einteilung in Kategorien eine reduzierte Darstellung ist.¹³

In den Ländern, in denen ursprünglich die Sprachversion als Übersetzungsverfahren bevorzugt wurde, setzte sich in den 30er-Jahren die Synchronisation durch. Bei dieser Form der Filmübersetzung werden die gesprochenen Passagen in die jeweilige Zielsprache übersetzt und von MuttersprachlerInnen neu aufgenommen. Die alte Tonspur wird durch die neue ersetzt und es wird beim Publikum der Anschein eines Originals erweckt.¹⁴ Technisch war die Filmsynchronisation bereits 1929 möglich, stieß jedoch auf breite Ablehnung, welche darauf zurückzuführen ist, dass das Publikum wusste, dass es sich bei den Stimmen der sprechenden Personen nicht um die Stimmen der im Bild sichtbaren SchauspielerInnen handelte. Dass Stimme und Körperbild zweier Personen verschmolzen, löste zur damaligen Zeit Befremden aus. Im Vergleich zu den Sprachversionen war die Synchronisation jedoch

¹² Für diese und weitere audiovisuelle Übersetzungsformen siehe beispielsweise Jüngst (2010) und Reinart (2018).

¹³ Für eine ausführliche Diskussion dazu siehe Reinart (2018).

¹⁴ Es wird zwischen *optischer* und *akustischer* Synchronisation unterschieden. Bei ersterem Verfahren sprechen die DarstellerInnen die Fremdsprache selbst, der Film wird anschließend von MuttersprachlerInnen nachsynchronisiert. Dadurch wird vollkommene Lippensynchronität erreicht. Bei der akustischen Synchronisation, wie sie heutzutage üblich ist, werden die Dialoge in der jeweiligen Landessprache an die Lippenbewegungen der „Originalsprache“ angepasst (vgl. Garncarz 2006: 15–16).

deutlich günstiger. Aber nicht nur ökonomische, auch politische Gründe spielten eine Rolle dabei, dass sich bestimmte Staaten zu „Synchronisationsländern“ entwickelten. In Ländern mit ausgeprägtem sprachlichem Selbstbewusstsein und starken nationalistischen Strömungen – wie Deutschland, Österreich, Italien und Spanien – geriet die Filmwirtschaft zunehmend unter Druck, fremdsprachige Filme zu synchronisieren.

Es ist kein Zufall, dass die Länder, in denen sich die Synchronisation fremdsprachiger Filme zum alleinigen Übersetzungsverfahren entwickelte, die Kernländer des Faschismus waren, die die Überlegenheit der eigenen Sprache und Kultur zum Programm erhoben. (Garncarz 2006: 16)

Es führte sogar so weit, dass in Italien bereits 1913 Gesetze erlassen wurden, die Schrift im Film regulierten. Spanien ging noch einen Schritt weiter und verankerte in den 40er-Jahren die Synchronisation fremdsprachiger Filme im Gesetz. In Deutschland setzte sich die Synchronisation ausländischer Filme auch ohne gesetzliche Regelung durch: Untertitelung galt als verpönt, es wurden allerdings auch so wenig fremdsprachige Filme wie möglich importiert und synchronisiert. Synchronisation erlaubte jedoch auch im Falle von Filmimporten, am Erhalt der eigenen Sprache festzuhalten und bot noch dazu den größten Handlungsspielraum für Zensur, Propaganda und Manipulation (vgl. Garncarz 2006: 15–16, Reinart 2004: 76).

Die jeweiligen Präferenzen und die Akzeptanz eines Präsentationsverfahren stehen stark in Verbindung mit den Gewohnheiten. In den traditionellen Synchronisationsländern werden Untertitel meist als störend empfunden, während in den klassischen Untertitelungsländern Synchronfassungen meist belächelt werden, da dort nur Filme für junges Publikum synchronisiert werden. In Frankreich allerdings werden untertitelte Filme mit Qualität in Verbindung gebracht. In den führenden Filmproduktionsländern USA und Großbritannien haben ausländische Filme ganz allgemein eine exotische Konnotation, egal, ob synchronisiert oder untertitelt, wobei letztere Präsentationsform die Kluft noch vergrößert (vgl. Gottlieb 2002: 185–187).

2.3.2. Vor- und Nachteile des Untertitelungsverfahrens

„If a dubbed film was an insult to the actor, a subtitled version was a violation of the picture.“ (Gottlieb 1997: 52) Lange Zeit dominierte die Debatte über Vor- und Nachteile von Untertitelung und Synchronisation auch die Fachwelt. Nachdem sich nach Reinart (2018: 46) „die Vorteile der Untertitelung [...] sehr häufig als die Nachteile der Synchronisation erweisen (und umgekehrt), soll die Darstellung des Pro und Contra an dieser Stelle anhand der Untertitelung erfolgen“. Vor Beleuchtung der positiven Aspekte der Untertitelung sollen zunächst die kritischen Standpunkte behandelt werden.

Neben dem Argument, dass untertitelte Filme nicht die Illusion eines „Originals“ erhalten können, lautet die wohl häufigste Kritik, dass Untertitel vom Bildgeschehen ablenken.

Durch sie würde die Einheit von Bild und Dialog im Vergleich zur Synchronisation erst recht aufgelöst, da die Konzentration auf die Untertitel gelenkt und dadurch die Komposition des Films zerstört würde. Auch die Reduzierung des Filmdialogs um rund 30 Prozent bietet KritikerInnen ein weiteres Argument, das gegen Untertitelung spricht. Hinzu kommt, dass durch das Ein- und Ausblenden der Untertitel der Filmrhythmus gestört würde. Als weitere Herausforderung erweisen sich Dialekte, Regionalismen, Slang, aber auch typische Merkmale gesprochener Sprache wie etwa Wiederholungen oder unvollendete Sätze, die im Transfer von gesprochener zu geschriebener Sprache nicht widergespiegelt werden können. Doch dieses Argument trifft ebenfalls auf die Synchronisation zu. Der schlechte Ruf der Untertitel kann zudem darauf zurückgeführt werden, dass der Originalton noch zu hören ist und die Übersetzung der scharfen Kritik der ZuschauerInnen mit Fremdsprachenkenntnissen ausgeliefert ist.

Es gibt jedoch auch zahlreiche Argumente, die für die Untertitelung als Präsentationsform sprechen. Als wohl wichtigster Vorteil ist der Erhalt der Authentizität zu nennen. Der Originalton mit all seinen Nuancen ist nach wie vor hörbar. Stimmlage, Akzente, Lautstärke, Rhythmus, Intonation und Pausen werden so von den DarstellerInnen präsentiert, wie von der Regie intendiert. Bei der Synchronisation gehen diese Markierungen meist verloren. Aber auch die Tatsache, dass die Harmonie von Sprache und nonverbalen Elementen wie Mimik, Gestik und Körpersprache erhalten bleibt, spricht für Untertitel. Außerdem bietet die Untertitelung im Gegensatz zur Synchronisation weniger Möglichkeiten zur politisch motivierten Manipulation des Filmdialogs. Auch inhaltlich muss der Dialog nicht geändert werden, wie das bei der Synchronisation oft aufgrund besserer Lippensynchronität gemacht wird. Schließlich ist noch hervorzuheben, dass Untertitelung nicht nur die kostengünstigere Variante ist, die mit einem geringeren Zeitaufwand verbunden ist, sondern auch durch das Zeigen von Filmen in OmU-Fassung Lesefähigkeit und Hörverständnis der Bevölkerung unterstützt, sowie der Fremdsprachenerwerb und Minderheitensprachen gefördert werden. Abschließend ist ein weiterer wichtiger Punkt zugunsten der Untertitelung zu nennen: An öffentlichen Plätzen mit hohem Lärmpegel – wie beispielweise Flughäfen oder in öffentlichen Verkehrsmitteln – können audiovisuelle Beiträge dank Untertitelung auch ohne Ton gezeigt und verstanden werden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 34–25, Reinart 2004: 78–80, Koolstra et al. 2002).

Letztlich sind jedoch neben den historischen Gründen die Sehgewohnheiten und das Bildungsniveau ausschlaggebend dafür, wie ausgeprägt die jeweiligen Vor- und Nachteile empfunden werden. Koolstra et al. (2002: 326) fügt hinzu: „[I]t must be noted, that sometimes dubbing or subtitling is also criticized using ‘false’ arguments pertaining to the mere fact that the original foreign-language texts are badly translated.“ Die Tendenz geht allerdings dahin, dass sich besonders CineastInnen bevorzugt Filme in Originalfassung mit Untertiteln ansehen und sich die Sehgewohnheiten in den traditionellen Synchronisationsländern zunehmend ändern (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 35, Reinart 2018: 45). Die Meinungen

zu den jeweiligen Plus- und Minuspunkten von Untertitelung und Synchronisation werden wohl auch in Zukunft unter Publikum und Filmschaffenden auf Basis der jeweiligen Gewohnheiten auseinandergehen.

2.4. Das Publikum im Fokus

Aufgrund der hohen Dichte an unterschiedlichen semiotischen Codes spielen kognitive Prozesse bei der Rezeption und Verarbeitung von Untertiteln eine wichtige Rolle. Auch die audiovisuelle Translationsforschung hat diese Vorgänge empirisch untersucht und damit einen wichtigen Beitrag zur Erforschung von Untertitelrichtlinien geleistet.

2.4.1. Eyetracking in der Untertitelforschung

Wird ein Film in OmU-Fassung gezeigt, so sind die ZuseherInnen einer Vielzahl an Reizen ausgesetzt und nach Findlay (1985: 101–102) ist „[v]ision the primary human sense modality“. Während die Lesegeschwindigkeit bei statischen Texten in den Händen der RezipientInnen liegt und von ihnen kontrolliert werden kann, wird sie bei untertitelten Filmen durch den Rhythmus des Mediums bestimmt und die RezipientInnen müssen die Lesestrategien daran anpassen (vgl. Kruger/Steyn 2014: 105). Dieser komplexe kognitive Informationsverarbeitungsprozess wird durch die Bewegungen des Auges unterstützt. Die kognitive Beanspruchung bei der Filmrezeption sowie die Verarbeitung des Wahrgenommenen kann mithilfe der Eyetracking-Methode, welche die Augenbewegungen aufzeichnet, gemessen werden (vgl. Künzli 2017: 168–169).

Das menschliche Auge nimmt optische Reize wahr, wenn Licht durch die Pupillen dringt und diese auf die Retina projiziert. Die Fovea, der Bereich des Auges, der die höchste Sehschärfe aufweist, befindet sich in der Mitte der Retina und stellt nur zwei Grad des Sehfeldes dar. Um Informationen möglichst effektiv zu verarbeiten, müssen die Augen bewegt werden, damit dieser Bereich von der Fovea fixiert werden kann – diese Augenbewegungen werden Sakkaden genannt. Zwischen diesen Blicksprüngen ist das Auge relativ stabil, in den Fixationen werden Informationen bewusst aufgenommen und verarbeitet. Im Gegensatz dazu werden während der Sakkaden Wahrnehmungen verdrängt, das Auge ist quasi „blind“, die kognitiven Prozesse laufen aber weiter. Das Auge macht jedoch nicht nur Vorwärtssprünge (Sakkaden), sondern auch Rückwärtssprünge (Regressionen). Grundsätzlich lässt sich festhalten: je länger die Fixation, desto komplexer der kognitive Verarbeitungsprozess (vgl. Rayner 1978, 1998, 2009).

Im Bereich der audiovisuellen Translation kann Eyetracking folglich Aufschluss über kognitive Prozesse bei der Rezeption von Untertiteln liefern und damit die Richtlinien empirisch untersucht werden. Erste Studien dazu wurden bereits in den 80er-Jahren in Belgien von d’Ydewalle und seinem Forschungsteam durchgeführt. Diese frühen Arbeiten legen den

Fokus auf die Aufmerksamkeitsverteilung beim Rezipieren eines Untertitelten Films (vgl. d'Ydewalle et al. 1985, 1987, 1989). Oftmals wird auch die Studie von d'Ydewalle et al. (1987) für die bekannte Sechs-Sekunden-Regel (die optimale Standdauer von Untertiteln) herangezogen, wonach ein Zweizeiler sechs Sekunden auf der Leinwand sichtbar sein sollte. Liegt die Standdauer darunter, so ist nicht ausreichend Zeit zum Lesen, liegt sie darüber, wird der Untertitel angeblich erneut gelesen. Mit seinem Forschungsteam konnten d'Ydewalle et al. in mehreren Studien belegen, dass das Lesen von Untertiteln auf dem Bildschirm mühelos und beinahe automatisch erfolgt, auch, wenn keine sprachliche Textverarbeitung erforderlich ist (vgl. d'Ydewalle/Van de Poel 1999: 228). D'Ydewalle/De Bruycker (2007) konnten schließlich nachweisen, dass zweizeilige Untertitel einen regelmäßigeren Lesefluss bewirken als einzeilige, diese nicht so oft übersprungen werden und auch die Anzahl der Fixationen höher und die Regressionen geringer sind.

Vor allem in den vergangenen Jahren wurden die kognitiven Prozesse intensiv erforscht und der Fokus von rein deskriptiven Studien zum Rezeptionsverhalten zunehmend auch auf inhaltliche Aspekte der Untertitelung gelegt (vgl. Kruger 2019: 535). Aus diesem Anlass gilt es, den aktuellen Forschungsstand mit seinen möglichen Auswirkungen auf die Richtlinien der Untertitelung zu diskutieren.

2.4.2. Eyetracking zur Untersuchung von Richtlinien

Der Großteil der Untertitelungsrichtlinien stammt aus den 90er-Jahren und wird nicht von empirischen Forschungsergebnissen gestützt (vgl. Ivarsson/Carroll 1998). Dennoch haben sich diese Standards in der Praxis etabliert und besitzen nach wie vor Gültigkeit, was die Frage aufwirft, ob diese Richtlinien nicht veraltet sind.

2.4.2.1. Untersuchung der technischen Richtlinien

Eine der grundlegenden technischen bzw. wahrnehmungstechnischen Richtlinien der Untertitelung besagt, dass Untertitel nicht über den Bildschnitt hinaus gezeigt werden sollen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 75–76, URL: ITC Guidance on Standards for Subtitling 1999, Díaz Cintas/Remael 2007: 91). Hintergrund dafür ist folgender: „[S]tudies on eye movements [...] have shown that if a subtitle is kept on screen where there is a cut change, the viewer is led to believe that a change of subtitle has also taken place and starts re-reading the same on-screen text.“ (Díaz Cintas/Remael 2007: 91) Doch Zugang zu genannten Studien ist nur teilweise gegeben. Angeblich führte bereits Baker (1982) erste Untersuchungen dazu durch. Die einzig verfügbaren Studien dazu stammen von de Linde/Kay (1999), Krejtz et al. (2013) und Szarkowska et al. (2015).

De Linde/Kay (1999: 66–67) untersuchten die Auswirkungen von Schnitten auf das Lesen von Untertiteln und kamen zu dem Schluss, dass das Auge durch Schnitte öfter zwischen Bild und Untertitel wechselt und wiederholtes Lesen der Untertitel ausgelöst wird.

Doch dieses Ergebnis wird von Szarkowska et al. (2015) kritisiert, weil für die Studie kein repräsentatives Material herangezogen wurde – es wies eine ungewöhnlich hohe Zahl an Schnitten auf.

Außerdem ist bei den heutigen Filmen mit den zahlreichen, rasch aufeinanderfolgenden Schnitten beinahe unmöglich, diese Regel einzuhalten. Folglich ist das Überschreiten der Schnitte zulässig, wenn nicht anders möglich. Laut Richtlinien sollte der Untertitel in diesen Fällen aber einige Bilder vor und nach dem Schnitt auf der Leinwand sichtbar bleiben, um dem Publikum die Zeit zu geben, sich auf das neue Bild einzustimmen (vgl. URL: ITC Guidance on Standards for Subtitling 1999: 12).

Erst 2013 untersuchten Krejtz et al. Untertitel, die über „weiche“¹⁵ Schnitte innerhalb einer Szene stehen, ihren Einfluss auf das Lesen von Untertiteln und das Filmerlebnis. Ausgehend von dem Phänomen der *edit blindness* (siehe Abschnitt 2.1.2) können die AutorInnen ihre Hypothese, dass das menschliche Auge die Schnitte beim Lesen der Untertitel nicht wahrnimmt, allerdings nicht nachweisen. Ihre Ergebnisse bestätigen jedoch jene von de Linde/Kay (1999), dass die Augenbewegungen zunehmen, wenn Untertitel über Filmschnitte hinaus stehen bleiben. Außerdem können sie die weitverbreitete These widerlegen, dass über Schnitte stehende Untertitel nochmaliges Lesen hervorrufen (vgl. Krejtz et al. 2013). Auch bei Szarkowska et al. (2015) wird diese Annahme infrage gestellt und in einer Voruntersuchung anhand von Dokumentar- und Spielfilmen gezeigt, dass weniger als ein Drittel der ProbandInnen bei einem Schnittwechsel zum Anfang des Untertitels zurückkehren und nur etwa zehn Prozent von diesen ihn erneut lesen. Die AutorInnen kommen also unisono zu dem Schluss, dass über Bildschnitte stehende Untertitel nicht nochmals von den RezipientInnen gelesen werden.

2.4.2.2. Untersuchung der sprachlichen Richtlinien

Auch die visuelle Darstellung von Untertiteln, welche in engem Zusammenhang mit den wahrnehmungstechnischen Faktoren steht, ist in den Richtlinien verankert und wurde mithilfe der Eyetracking-Methode erforscht. Die allgemeine Meinung lautet: „It is a truth universally acknowledged that subtitles should be easy to read and not stand in viewers‘ enjoyment of a film.“ (Gerber-Morón et al. 2018a: 1) Doch auch hier fehlen empirische Studien, die das strukturelle Erscheinungsbild von Untertiteln und dessen Wirkung wissenschaftlich belegen (vgl. Perego et al. 2010: 248). Dies trifft konkret auf Textsegmentierung und Zeilenumbrüche von Untertiteln zu.

Aktuelle Richtlinien empfehlen die Textaufteilung nach Sinneinheiten auf Basis logischer semantischer, grammatikalischer und sprachlicher Einheiten (vgl. Perego 2008, Ivarsson/Carroll 1998: 76–78, URL: Karamitroglou 1998, Luyken et al. 1991: 47). Begründet wird diese Aussage damit, dass das Textverständnis bei Nichtbeachten der natürlichen

¹⁵ Der Übergang zwischen den Szenen ist fließend, nicht plötzlich, wie bei harten Schnitten.

sprachlichen Pausen erschwert wird und die kognitive Leistung zunimmt (vgl. Perego 2008). In Anlehnung an Reid (1990) unterscheidet Gottlieb (2010: 65–68) in diesem Fall zwischen Makro- und Mikrosegmentierung. Während sich die Segmentierung auf Makroebene auf die Aufteilung der Dialoge in Untertitelblöcke bezieht, behandelt die Mikrosegmentierung die Aufteilung der Dialogblöcke in Ein- oder Zweizeiler, also die Zeilenumbrüche. Um also den Leseprozess zu unterstützen, sollte ein langer Untertitel besser auf zwei Zeilen aufgeteilt werden „because the eye and the brain of the viewers render a two-line subtitle as more bulky and, as a result, accelerate the reading process” (URL: Karamitroglou 1998). Muss ein Satz dennoch über mehrere Untertitel aufgeteilt werden, so sollte jeder Untertitel idealerweise einen vollständigen Satz wiedergeben bzw. „[they] should be arranged to coincide with the highest syntactic node possible” (URL: Karamitroglou 1998). Unter Berücksichtigung dieser Richtlinie ist bei einem Zweizeiler des Weiteren zu beachten, dass die Zeilen so geteilt werden, dass sie entweder gleich lang sind oder die untere länger als die obere ist. Daraus ergibt sich die Form einer Pyramide, die auch dazu dient, so wenig wie möglich vom Bild zu verdecken (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 51). Können jedoch nicht beide Standards erfüllt werden, dann ist der lexikalischen Ebene der Vorrang zu geben (vgl. URL: Karamitroglou 1998). Es wird davon ausgegangen, dass durch Einhalten dieser Richtlinien der natürliche Lesefluss gewährleistet und der kognitive Verarbeitungsprozess unterstützt werden. Obwohl diese gängigen Standards sowohl in den theoretischen Abhandlungen ausführlich thematisiert als auch von professionellen UntertitlerInnen befolgt werden, fehlen bis dato konkrete Richtlinien, die auf empirischen Forschungsergebnissen basieren.

Erst in den vergangenen Jahren wurde die Textsegmentierung zum Forschungsgegenstand in der Translationswissenschaft. In einer Studie zur kognitiven Effektivität bei der Verarbeitung von Untertiteln konnte das Forschungsteam um Perego et al. (2010) feststellen, dass die kognitive Verarbeitung von Untertiteln nicht durch strukturelle Aspekte der Untertitel beeinflusst wird, was somit gegen die gängigen Richtlinien und die aktuellen Praktiken spricht. Aus ästhetischen Gründen wird jedoch dafür plädiert, die Untertitel wie bisher zu gestalten.

Gerber-Morón et al. (2018b) untersuchten, ob die syntaktisch basierte Textaufteilung und der linguistische Hintergrund der ZuschauerInnen den Verarbeitungsprozess der Untertitel prägen. Im Gegensatz zur Studie von Perego et al. (2010) fand das Forschungsteam heraus, dass Untertitel, die sich nicht an die Richtlinien halten, aufgrund der zunehmenden Augenbewegungen eine höhere kognitive Beanspruchung darstellen, jedoch keine Auswirkungen auf das Verständnis haben. Die syntaktische Segmentierung der Untertitel erleichtert also den Leseprozess, wodurch den ZuschauerInnen mehr Zeit für das Bildgeschehen zur Verfügung steht. In einer weiteren Studie erforschen die Autorinnen die Publikumspräferenzen hinsichtlich der Textaufteilung. Es stellte sich heraus, dass syntaktisch aufgeteilte Zeilenumbrüche bevorzugt werden. Wenn möglich, sollten die Untertitel also so aufgeteilt werden, dass sprachliche Elemente zusammenbleiben (vgl. Gerber-Morón 2018a).

Auch Rajendran et al. (2013) setzten sich mit der Frage auseinander, ob die Textaufteilung Einfluss auf das Textverständnis nimmt oder auf das Filmerlebnis einwirkt. Auch hier zeigten die Ergebnisse, dass durch die Aufteilung nach Sinn- oder Satzeinheiten weniger Zeit mit dem Lesen der Untertitel verbracht wird und der Text leichter verarbeitet werden kann. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Untertitel mit sinnvoller Textstrukturierung keinen Einfluss auf das Verständnis haben, der kognitive Verarbeitungsprozess allerdings reduziert wird, was wiederum im Einklang mit den Richtlinien steht. Dennoch betonen die AutorInnen die grundsätzliche Notwendigkeit, den tatsächlichen Nutzen der Richtlinien empirisch zu untersuchen.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass den angewandten Richtlinien keine wissenschaftliche Forschung zugrunde liegt, ist die allgemeine Forderung und Praxis der Textreduktion. Durch eine geringere Zeichenanzahl pro Untertitel soll weniger Zeit mit dem Lesen von Untertiteln verbracht werden und mehr Aufmerksamkeit für das Bildgeschehen zur Verfügung stehen (vgl. Moran 2012: 198).

Da bei der Untertitelung sowohl der Originalton als auch die Wiedergabe der Dialoge in schriftlicher Form gleichzeitig präsentiert werden, sind Untertitel der Kritik von ZuschauerInnen mit Fremdsprachenkenntnissen aufgrund des offensichtlichen Übersetzungsvergleichs permanent ausgesetzt. Welchen Einfluss Übersetzungsstrategien auf das Lesen von Untertiteln haben, wurde von Ghia (2012) untersucht. Dabei analysierte sie die Auswirkungen von wörtlicher und nichtwörtlicher Untertitelübersetzung auf die Augenbewegungen der StudienteilnehmerInnen, die die Untertitel lasen und parallel dem Bildgeschehen als auch der Tonspur folgten. Die Forschungsergebnisse bestätigten, dass das Lesen von Untertiteln tatsächlich durch die Übersetzungsstrategie geprägt wird, wobei nichtwörtliche Übersetzungen eine erhöhte Anzahl an Ablenkungen des Auges zwischen Untertitel und Bild hervorruft.

Auch Moran (2012) untersuchte, ob translatorische Entscheidungen die Rezeption und das Verständnis von untertitelten Filmen effektiver gestalten. Grundannahme ihrer Forschung ist, dass Untertitel nicht Teil des ursprünglichen semiotischen Gefüges eines Films sind. Demnach ist es Aufgabe der UntertitlerInnen, zwischen den unterschiedlichen Informationskanälen Kohärenz herzustellen. In ihrer Studie wurden Worthäufigkeit und Kohäsion in Untertiteln, ihre Auswirkungen auf die Augenbewegungen und folglich die kognitive Leistung erforscht. Das Resultat macht deutlich, dass Untertitel mit geringer Worthäufigkeit und Kohäsion den Verarbeitungsprozess steigern, auch wenn diese Untertitel eine geringere Zeichenanzahl aufweisen. Diese Studie stellt somit die Richtlinie der Textverdichtung als auch -kürzung infrage und widerlegt folglich die Sechs-Sekunden-Regel für die Standdauer von Untertiteln, die davon ausgeht, dass die maximale Zeichenanzahl von der Leseschwindigkeit des Publikums bzw. der Schwierigkeit des Textes abhängig ist. Es ist also festzuhalten, dass die Richtlinie der Textverdichtung und des Kürzens aus kognitiver Sicht nicht mehr gültig ist.

Fazit dieser Untersuchungen ist, dass die Methode des Eyetrackings messbare Ergebnisse zu kognitiven Verarbeitungsprozessen von Untertiteln liefert. Außerdem stellen die neuesten Eyetracking-Studien in der audiovisuellen Translationsforschung die aktuellen Richtlinien infrage und unterstützen die Forderung nach evidenzbasierten Untertitelungsrichtlinien.

2.5. Kompetenzanforderungen an UntertitlerInnen

Die Nachfrage nach qualifizierten audiovisuellen ÜbersetzerInnen und besonders UntertitlerInnen nimmt aufgrund der zahlreichen neuen Tätigkeiten in diesem Bereich stetig zu. Doch erst vor einigen Jahren wurde dieser Bereich von Hochschulen aufgegriffen und in die Lehre von ÜbersetzerInnen integriert. Bis dahin konnte dieses Handwerk nur in Untertitelungsunternehmen erlernt werden (vgl. Díaz Cintas 2008: 89). Doch welche Kompetenzen sind von den angehenden UntertitlerInnen gefragt und inwieweit werden Studierende auf diese Anforderungen vorbereitet, um die bestmöglichen Chancen auf dem Markt zu haben und als AkteurInnen im arbeitsteilig organisierten Untertitelungsprozess qualitative Arbeit leisten können?

2.5.1. Allgemeine Anforderungen an UntertitlerInnen

Lange Zeit wurde die audiovisuelle Translation, vor allem die Untertitelung, als Stiefkind in der Translationswissenschaft betrachtet. Doch mittlerweile hat sie sich in der zunehmend globalisierten Welt zur weitverbreitetsten Übertragungsform entwickelt (vgl. Díaz Cintas 2008: 90) und auch in traditionellen Synchronisationsländern einen festen Platz eingenommen (siehe Abschnitt 2.3.1). Sowohl in traditionellen Untertitelungs- als auch in Synchronisationsländern sind Kurse zur Untertitelung inzwischen fester Bestandteil im Curriculum angehender TranslatorInnen. Es scheint, dass Übungen zur Untertitelung die Studierenden sowohl motivieren als auch ihre Sprach- und Transferkompetenzen fördern (vgl. Kruger 2008: 78–79).

Damit Studierende bestmöglich auf die Anforderungen und Bedürfnisse auf dem Markt vorbereitet werden, müssen sie in ihrer Ausbildung eine Reihe an Fähigkeiten und Fertigkeiten entwickeln. An dieser Stelle ist allerdings anzumerken, dass ArbeitgeberInnen im Bereich der audiovisuellen Translation oftmals neue MitarbeiterInnen betriebsintern ausbilden, unabhängig von deren Ausbildungshintergrund (vgl. Kruger 2008: 72–72). Umso wichtiger ist, dass angehende UntertitlerInnen im Laufe ihres Studiums mit Werkzeug ausgestattet werden, das sich in unterschiedlichen Situationen einsetzen lässt. Neben der translatorischen Fertigkeit ist es im digitalen Zeitalter zunehmend von Bedeutung, auch redaktionelle und IT-Kenntnisse mitzubringen. Außerdem steigen die Chancen auf dem Markt,

wenn Studierende bereits praktische Erfahrung in diesem Bereich aufweisen können (vgl. Kruger 2008: 73).

Ursprünglich waren UntertitlerInnen für Sprachtransfer, Spotting, Präsentationssimulation, Revision und Qualitätskontrolle verantwortlich. Doch vermehrt fallen auch Tätigkeiten wie technische und linguistische Anpassungen sowie Dateiexporte und -importe in diesen Aufgabenbereich (vgl. Díaz Cintas 2008: 91–92).

Technische Fertigkeiten, sprachliche Sicherheit und ein feines Gehör zählen zu den wichtigsten Kompetenzen von UntertitlerInnen. Im Rahmen einer kompetenzorientierten Ausbildung können diese am besten vermittelt werden (vgl. Kruger 2008).

2.5.2. Anforderungen an die Ausbildung

Aus den allgemeinen Anforderungen ergeben sich spezifische Anforderungen an die akademische Ausbildung von UntertitlerInnen. Nach Díaz Cintas (2008) sollten Studierende als angehende SprachexpertInnen von ihrer passiven in ihre aktive Sprache untertiteln. Das verdeutlicht, wie wichtig neben den Fremdsprachenkenntnissen die Wortgewandtheit in der Muttersprache ist. Der ideale Aufbau eines Untertitelungskurses sieht seiner Meinung nach folgendermaßen aus: Nach einer allgemeinen Einführung in die audiovisuelle Translation und das Untertiteln sollen die technischen und sprachlichen Aspekte behandelt werden und abschließend ein Überblick über die professionelle Tätigkeit von UntertitlerInnen und den Untertitelungsmarkt gegeben werden. Haben die Studierenden die theoretische Basis erlangt, sollen anhand eines Untertitelungsprojektes praktische Erfahrungen gesammelt werden. Konkret würden die Inhalte bei dieser Kursstruktur zu Beginn allgemeine Überlegungen zur Filmuntertitelung vermitteln. Diese beinhalten Definition, unterschiedliche Formen, sowie Prinzipien und Grundregeln der Untertitelung. Abschließend soll ein Überblick über neue Tätigkeitsfelder (intralinguale Untertitelung für hörgeschädigte Personen, Audio-deskription) gegeben werden. Die technischen Aspekte würden vorrangig Untertitelungsprogramme behandeln. Im Gegensatz zu früher, als Untertitelungsprogramme mit hohen Kosten verbunden waren und eine Hürde in der Lehre darstellten, gibt es im digitalen Zeitalter oft Demo-Versionen von professionellen Programmen oder für Studierende bzw. Universitäten vergünstigte Angebote sowie Freeware.¹⁶ Die Funktionen Letzterer sind meist ausreichend, um die Grundkompetenzen zu erwerben. Dazu werden natürlich die meistangewandten Richtlinien gelehrt, um das Spotten zu erlernen und die Funktion von Timecodes und die Lesegeschwindigkeit des Publikums zu erfassen. Da das Erlernen des Spottens sehr viel Zeit in Anspruch nimmt, können im Unterricht auch sogenannte „Templates“, also Untertitelvorlagen, eingesetzt werden, bei denen es sich um eine gespottete Transkription des Originaldialogs handelt. Vorteil dieser Methode ist, dass sich Studierende auf den Sprachtransfer mit seinen Einschränkungen konzentrieren können und sich die Ergebnisse auch

¹⁶ Etwa Aegisub.

leichter beurteilen lassen (vgl. Díaz Cintas 2008: 92–98). Im Rahmen der sprachlichen Aspekte gilt es, die gängigsten Richtlinien wie die semantische und syntaktische Aufteilung nach Sinneinheiten zu erlernen, das Kürzen und Verdichten des Originaldialogs umzusetzen und dabei die Natürlichkeit der gesprochenen Sprache auch in schriftlicher Form wiederzugeben. Dazu zählen auch kulturspezifische Elemente wie etwa Umgangssprache. Zum Abschluss der theoretischen Ausbildung bietet sich an, nicht nur den Arbeitsalltag von UntertitlerInnen darzustellen, sondern auch den Bezug zur Praxis herzustellen und ExpertInnen in den Unterricht einzuladen oder eine Exkursion zu Untertitelungsunternehmen oder Fernsehanstalten zu machen (vgl. Díaz Cintas 2008: 99–103).

Nach der theoretischen Auseinandersetzung kann dann zum praktischen Teil übergegangen werden. Kruger (2008: 84) weist ausdrücklich darauf hin, dass im Rahmen eines Einführungskurses nur ein kleiner Einblick in die Tätigkeit von UntertitlerInnen gegeben werden kann, „if one considers that a professional subtitler can produce only between 25 and 50 minutes of subtitling per day, and that it takes between six months and a year of full-time subtitling to reach this level of productivity“. Aus diesem Grund sollten bei einem Universitätsprojekt nur einige Minuten untertitelt werden. Dabei spielt zunächst die analytische Herangehensweise an das Ausgangsmaterial eine wichtige Rolle. Die multimodale Natur audiovisueller Texte erfordert eine kritische Auseinandersetzung und Interpretation des Ausgangstextes und eine Übertragung der mündlichen Originaldialoge der Ausgangssprache in schriftlicher Form in die Zielsprache. Der Kontext ist dabei wegweisend, wie der Dialog zu übersetzen ist. Aus diesem Grund sollte bei der Lehre immer darauf geachtet werden, Filmfragmente vor dem Gesamtkontext zu untertiteln (vgl. Kruger 2008: 80–81).

Ein weiterer wichtiger Punkt, der in der Ausbildung von Bedeutung ist, ist die Beurteilung der erbrachten Leistung. Der universitäre Rahmen stellt in gewisser Weise ein geschütztes Umfeld dar, in dem von den Fehlern gelernt werden kann und folglich der Lernprozess im Vordergrund steht. Kruger (2008: 84) dazu:

The main difficulty in evaluating translations or subtitling in a teaching environment is that of a balance between academic and professional evaluation. The language professions have close to zero tolerance for ‘errors’, whereas most tertiary courses require the lecturer to award a mark of 50% (or similar), which would be wholly unacceptable in practice.

Wie sollen demnach die Arbeiten der Studierenden bewertet werden? In einer jüngsten Arbeit von Kajzer-Wietrzny/Tymczyńska (2015) thematisieren die Autorinnen zunächst das Prüfungsvorgehen. Dabei soll das Untertitelungsprojekt von den Studierenden präsentiert und auf die Schwierigkeiten sowie die eingesetzten Strategien im Untertitelungsprozess eingegangen werden. Das stellt die Grundlage für die Diskussion im Plenum dar. Zum Abschluss wird eine Reflexion über das Projekt in schriftlicher Form eingereicht.

Die Leistung wird anschließend in sprachliche und technische Aspekte unterteilt, wobei erste Kategorie den Inhalt, also die Informationsauswahl und die Übersetzungsstrategie, sowie die sprachliche Ausdrucksweise beurteilt, während die zweite Kategorie die

Darstellung der Untertitel (Zeilenumbrüche, Zeichensetzung, Rechtschreibung etc.) und die Synchronisation von Dialog und Untertitel (Spotting, Standdauer, Lesegeschwindigkeit, freie Bilder zwischen den Untertiteln, Schnitte) beinhaltet (vgl. Kajzer-Wietrzny/Tymczyńska 2015: 349). Die Endnote setzt sich aus der Anzahl der Punkte zusammen, die von den Studierenden in den einzelnen Kategorien unter Berücksichtigung der Komplexität des ausgewählten Materials erzielt werden, als auch aus der Argumentation für ihre Entscheidungen bei der Präsentation und in der Reflexion (vgl. Kajzer-Wietrzny/Tymczyńska 2015: 350). Bei dieser Art der Beurteilung liegt der Fokus auf dem Lern- und Entscheidungsprozess der Studierenden.

Hinsichtlich der Beurteilungskriterien haben auch Díaz Cintas (2001a) und Kruger (2008) Modelle zur Evaluierung erarbeitet. Auch diese beiden Autoren teilen Beurteilungskriterien in sprachliche und technische Kompetenzen ein. Die sprachlicher Ebene wird von Díaz Cintas (2001a: 41) in vier Kategorien geteilt: informative Dimension (Beurteilung der Transfers auf Vollständigkeit und Kürzung sowie deren Auswirkungen), semantische Dimension (korrekter Transfer von Bedeutung mit all seinen Nuancen), kommunikative Dimension (Übertragung von mündlichem in schriftliches Medium) und die Aufteilung der Untertitel in Sinneinheiten. Kruger (2008: 85) unterteilt die sprachlichen Aspekte ebenfalls in vier Punkte: Übersetzung/Bearbeitung (Grad der Äquivalenz zwischen Untertitel und Dialog), Aufteilung der Zeilen und Untertitel in kohärente Einheiten, Rechtschreibung/Grammatik und Zeichensetzung.

Die technische Ebene verweist nach Díaz Cintas (2001a: 41) auf Spotting, Synchronisation von Untertiteln und Soundtrack und den dadurch entstehenden Leserhythmus, sowie auf freie Bilder zwischen den Untertiteln bzw. die Berücksichtigung der Schnitte und Formatierung (Textsegmentierung und Pyramidenform von Zweizeilern). Kruger (2008: 86) bezieht sich im Vergleich dazu bei den technischen Aspekten auf das Spotting, einerseits auf die Standdauer der Untertitel und andererseits auf den Rhythmus der Untertitel verbunden mit dem Film (Ton als auch Bild), aber auch auf die Aufteilung des Textes in Zeilen und Untertitel. Diese Modelle können für Untertitelungskurse eine hilfreiche Orientierung bieten und lassen sich je nach Anforderungen auch kombinieren, adaptieren und erweitern.

Die Vielfältigkeit der Kompetenzanforderungen an UntertitlerInnen führt deutlich vor Augen, dass neben allgemeinem Wissen auch spezifisches Können im Arbeitsalltag gefordert wird. Die mindere Qualität von Untertiteln aufgrund von Zeitmangel, Unterbezahlung und fehlender Professionalisierung ist oft für den Misserfolg von Filmen verantwortlich und wirft folglich auch einen Schatten auf diese Tätigkeit. Umso wichtiger ist, dass angehende UntertitlerInnen eine fundierte Ausbildung erhalten. Es gehört zu den Aufgaben der akademischen ÜbersetzerInnenausbildung, Studierende auf eine erfolgreiche Karriere im Untertitelungsbereich vorzubereiten (vgl. Díaz Cintas 2008: 103).

3. Der interlinguale Untertitelungsprozess

Bevor die vielzitierten Untertitelungsrichtlinien anhand einer Fallstudie auf ihren Absolutheitsanspruch untersucht werden können, ist aufzuzeigen, wie Untertitelungsprozess, Untertitelungsqualität und vor allem Untertitelungsnormen und -richtlinien in den Regelwerken behandelt werden.

3.1. Arbeitsabläufe

Untertitelungsprozess und Qualität der Untertitel werden maßgeblich durch externe Faktoren – die im Grunde kein Wesensmerkmal dieser audiovisuellen Übertragungsform darstellen – beeinflusst. Dazu zählen an erster Stelle Verfügbarkeit und Qualität des Filmmaterials. Während UntertitlerInnen früher häufig ohne Bildmaterial nur anhand von Skripten und Dialogbüchern arbeiten mussten, werden heutzutage dank des Einsatzes der Berufsverbände immerhin Filmversionen oder Arbeitskopien – also noch nicht das finale Produkt – zur Verfügung gestellt. Diese sind, um Raubkopien entgegenzuwirken, meist mit Wasserzeichen versehen, zeigen oft nur Bildausschnitte und sind von minderer Qualität. Es liegt auf der Hand, dass die Qualität des verfügbaren Arbeitsmaterials auch Auswirkungen auf die Qualität der Untertitelung hat, denn nur unter Berücksichtigung der verschiedenen semiotischen Ebenen und ihres Zusammenspiels im Film kann ein optimales Ergebnis erzielt werden.

Des Weiteren spielen die bereits erwähnten Dialogbücher bzw. Skripten eine wichtige Rolle für die Arbeit von UntertitlerInnen und folglich für das Resultat. Existiert ein solches, handelt es sich jedoch in den wenigsten Fällen um ein finales, fehlerfreies und lückenloses Manuskript. Dennoch kann dieses essenzielle Informationen beinhalten, wie etwa eine Erklärung zu umgangssprachlichen Ausdrücken, die den Untertitelungsprozess erleichtern. Grundsätzlich ist jedoch festzuhalten, dass der tatsächlich gesprochene Dialog in die Untertitel zu übertragen ist (vgl. Reinart 2018: 164–166). Deshalb ist ein feines Gehör von großer Bedeutung, besonders, weil spontane mündliche Rede – wie etwa Interviews, DVD-Bonusmaterial, Making-of – in der Regel über kein Skript verfügt (vgl. URL: Carroll 2004). Im Idealfall stehen bereits zu Arbeitsbeginn sowohl Skript als auch Filmmaterial für ein Untertitelungsprojekt zur Verfügung.

Ein ganz besonderer Fall im Untertitelungsprozess ist die Relais-Untertitelung, die nicht auf Basis der Originalsprache des Films erstellt wird, sondern meist anhand von englischen Untertiteln, die als Überbrückung für die finale Untertitelung dienen. Vor allem Filme aus „exotischen Sprachen“ bedienen sich der indirekten Übersetzung (vgl. Gottlieb 2005: 18). Es versteht sich von selbst, dass mit dieser Methode Vorsicht geboten ist, damit sich Fehler nicht reproduzieren und die Untertitel im Einklang mit der visuellen Information stehen. Außerdem kann mit dieser Herangehensweise aufgrund der Unterschiedlichkeit der

Sprachen nicht immer die ideale Lösung gefunden und folglich nicht die optimale Qualität der Untertitel erzielt werden (vgl. Reinart 2018: 169–171).

Die Aufteilung der Arbeitsschritte im Untertitelungsprozess ist nicht nur von dem verfügbaren Material abhängig, sondern variiert auch zwischen unterschiedlichen Unternehmen und der individuellen Herangehensweise von UntertitlerInnen an ein Projekt (vgl. Sánchez 2004: 9). Nach Sánchez (2004) gliedert sich der Untertitelungsprozess in drei Schritte: Rohübersetzung der Dialoge, Adaption des Textes in Untertiteleinheiten und Spotting, das die Ein- und Ausblendzeiten (Timecode-In und -Out) markiert. Daraus ergeben sich vier Untertitelungsmethoden.

Die erste Methode besteht darin, zuerst eine Rohübersetzung zu erstellen, diese in Untertiteleinheiten einzuteilen und abschließend zu spotten. Diese Herangehensweise findet besonders dann Anwendung, wenn AuftraggeberInnen ein übersetztes Skript liefern oder nur die Dialogliste vorhanden ist, aber noch kein Filmmaterial und das Projekt mit Zeitdruck verbunden ist.

Bei der zweiten Methode handelt es sich um eine Abwandlung des ersten Verfahrens. Hier wird die Rohübersetzung im ersten Schritt gespottet, bevor der Text adaptiert wird. Der Vorteil ist, dass die Dialogeinheiten besser erkannt werden und der Spottingprozess weniger Zeit in Anspruch nimmt. Einziger Nachteil besteht darin, dass UntertitlerInnen durch die bereits vorgegebene Standdauer der Untertitel selten das Spotting an das finale Material anpassen, auch wenn dadurch das Ergebnis optimiert werden könnte.

Pluspunkt dieser beiden Methoden ist, dass sie häufig eine Zeitersparnis bringen und auch freiberufliche ÜbersetzerInnen ohne Untertitelerfahrung in den Prozess eingebunden werden können. Dennoch ergeben sich auch Nachteile, die die Zusammenarbeit von ÜbersetzerInnen und UntertitlerInnen erschwert, etwa, dass ÜbersetzerInnen keine Kontrolle über das Endprodukt haben und sich UntertitlerInnen auf meist mangelhafte Dialoglisten verlassen müssen (vgl. Sánchez 2004: 11–12).

Die dritte Herangehensweise wird häufig angewandt, wenn ein Projekt in unterschiedliche Sprachen untitled werden soll. Dabei werden die Originaldialoge zuerst in Untertitel aufgeteilt, gespottet und im letzten Schritt übersetzt. Bei dieser Methode wird der Text in den Untertiteleinheiten entweder gleich gekürzt, um die Lesegeschwindigkeit und maximale Zeichenanzahl zu berücksichtigen, oder der gesamte Text wird beibehalten und damit ÜbersetzerInnen die Entscheidung zur Textkürzung selbst überlassen. Die Untertiteldatei wird daraufhin in eine Textdatei exportiert, in der Timecode-In und -Out, Standzeit, Originaldialoge und gegebenenfalls die maximale Zeichenanzahl pro Zeile enthalten sind. In den meisten Fällen arbeiten ÜbersetzerInnen dann mit einem Textverarbeitungsprogramm, überschreiben die Originaldialoge und respektieren dabei die angegebene maximale Zeichenanzahl. Großer Vorteil dieses Untertitelungsprozesses ist das einmalige Spotten eines Films, der in mehrere Sprachen untitled werden soll, wie beispielsweise Untertitel für den DVD-Markt. Mit der Anfertigung einer solchen Untertitelvorlage, auch Template oder Master

Subtitles genannt, lassen sich sowohl Zeit als auch Kosten sparen. Durch diesen Ablauf ist die Möglichkeit gegeben, freiberufliche ÜbersetzerInnen zu integrieren und ihnen mehr Entscheidungsfreiheit zu geben. Die Kehrseite dieses Verfahrens besteht allerdings darin, dass verschiedene Sprachen nicht dieselbe syntaktische Struktur aufweisen. Die bestmögliche Aufteilung nach Sinneinheiten in den Untertiteln kann folglich stark von Sprache zu Sprache variieren und mit einer normierten gespotteten Untertiteldatei nicht berücksichtigt werden. Außerdem stellt das eingangs erwähnte zusätzliche Material bei DVD-Produktionen eine weitere Hürde dar, da es aufgrund der fehlenden Dialoglisten zunächst transkribiert werden muss, bevor es übersetzt werden kann (vgl. Sánchez 2004: 15–16).

Im Idealfall werden alle Arbeitsschritte von einer Person durchgeführt. Es spielt dabei keine Rolle, ob der Film zuerst gespottet oder übersetzt bzw. adaptiert wird, die Übergänge sind oftmals fließend (vgl. Sánchez 2004: 16–17). Nagel (2009: 87–88) berichtet, dass diese Methode in der Praxis gang und gäbe ist und wie folgt abläuft: Zunächst sichtet die/der UntertitlerIn sowohl Film als auch Material. Dabei sollen ein Gesamteindruck des Films und des Filmrhythmus erlangt werden und Dialogliste und Glossar durchgegangen werden. Diese werden bestenfalls von AuftraggeberInnen bereits mitgeliefert. Ist das nicht der Fall, werden diese von UntertitlerInnen angefertigt und damit ein Spotting der Untertitel erstellt. Meist handelt es sich zunächst um ein grobes Spotting, das in einem weiteren Schritt verfeinert wird. Hier kann beim Spotting entweder etappenweise vorgegangen oder der ganze Film gespottet werden, bevor mit der Übersetzung und Adaption des Textes begonnen wird. Die Autorin empfiehlt jedoch, in Etappen zu arbeiten, denn bis zur finalen Untertitelung werde immer wieder an Übersetzung und Spotting geschliffen. Ist die gesamte Untertitelung fertig, wird der Film noch einmal mit Untertiteln angeschaut, letzte Korrekturen vorgenommen und die Untertitel auf Papier Korrektur gelesen. Abschließend wird die Arbeit an die/den RedakteurIn zur Korrektur weitergegeben.

Obwohl diese Methode das beste Ergebnis liefert und UntertitlerInnen die Möglichkeit bietet, die optimale Lösung im Rahmen der medialen Einschränkungen zu finden, wird laut Sánchez (2004: 16–17) dieses Verfahren in der Praxis selten angewandt, da ÜbersetzerInnen ihrer Erfahrung nach entweder nicht die notwendigen Untertitelungskompetenzen aufweisen oder nicht in der Lage sind, sich diese anzueignen. Aus diesem Grund plädiert die Autorin für die Arbeitsteilung. Nagel (2009: 88) wendet dagegen ein, dass diese Methode im deutschen Sprachraum weitverbreitet ist und TranslatorInnen sehr wohl die Fähigkeit besitzen, die erforderlichen Kompetenzen zu entwickeln. Besonders die technischen Errungenschaften, die dank professioneller Untertitelungssoftwares eine Ausführung aller Arbeitsschritte durch eine Person ermöglichen, sprechen für diese Methode, da sie speziell im Vergleich zur analogen Untertitelung (siehe Abschnitt 2.2.2) und nicht softwaregestützten Untertitelung entscheidende Vorteile bietet, die sich in der der Qualität der Untertitel widerspiegelt (vgl. Reinart 2014: 269).

Unabhängig von der jeweiligen Methode wird die Untertitelung im letzten Schritt lektoriert. Die Korrektur gliedert sich in zwei Phasen: Zuerst werden die ausgedruckten Untertitel ohne Bildmaterial auf logische Zusammenhänge, Rechtschreibung, Zeichensetzung und einheitliche Schreibweise von einer/einem MuttersprachlerIn überprüft. Wichtig ist, dass diese auch ohne Film Sinn ergeben. Daraufhin sieht sich die/der RedakteurIn die Untertitel mit Film an, um Untertitel mit zu kurzer Standdauer anzupassen und auch letzte Änderungen im Einklang mit den jeweiligen Richtlinien vorzunehmen (vgl. Sánchez 2004: 10). Wünschenswert wäre, wenn eine/ein weitere/r RedakteurIn abschließend die korrigierte Version abermals lektoriert. Schlussendlich wird die überarbeitete Datei nochmals nach Rechtschreibfehlern und ungültigen Untertiteln durchsucht – das sind jene, die unter einer Sekunde stehen – und der Film zur ersten Ansicht an die AuftraggeberInnen übermittelt. Bevor die Exporte der finalen Untertitelfassung erstellt werden, wird die Untertitelung von den AuftraggeberInnen abgenommen und letzte Korrekturwünsche werden eingegeben. Aufgrund des meist straffen Zeitplans wird in der Realität meist genau in der letzten Korrekturphase gespart, was zweifellos negative Auswirkungen auf die Untertitelungsqualität hat (vgl. Nagel 2009: 90).

3.2. Mediale Einschränkungen

Essenziell für eine gute Untertitelung ist das harmonische Zusammenspiel der verschiedenen Rhythmen im Film. Diese setzen sich einerseits aus filmgestalterischen Elementen wie Schnitten und Kamerabewegungen (siehe Abschnitt 2.1.2) und andererseits aus dem Sprachrhythmus der Filmdialoge zusammen. Mit der Untertitelung wird dem ein weiterer Rhythmus hinzugefügt. Damit sich dieser in das semiotische Gefüge eingliedert, hat ein gutes Spotting oberste Priorität. Dafür müssen drei Aspekte beachtet werden: der Sprechrhythmus der DarstellerInnen, der Filmrhythmus und der Leserhythmus der ZuschauerInnen (vgl. Nagel 2009: 91). Als eine der Hauptanforderung gilt dabei, Synchronität zwischen Gesprochenem und Einblenden des Untertitels herzustellen, um die Sprecheridentifikation zu gewährleisten, was in zeitlichen und räumlichen Einschränkungen und in weiterer Folge in der Notwendigkeit des Kürzens resultiert. Doch nicht nur die Zeit- und Flächenrestriktionen sind zentrale Faktoren für diesen Komprimierungszwang, hinzu kommt, dass nicht die gesamte Zeit der gesprochenen Passagen für die Einblendung der Untertitel zur Verfügung steht, da die einzelnen Untertitel durch Intervalle bzw. freie Bilder voneinander getrennt werden müssen. Denn nur so können die wahrnehmungstechnischen Anforderungen gewährleistet und auch den ZuschauerInnen die Möglichkeit gegeben werden, dem Bildgeschehen zu folgen (vgl. Reinart 2018: 153–158).

Diese Intervalle zwischen den Untertiteln stützen sich auf Ivarsson (1992: 38–39), wonach das Auge etwa 0,25 Sekunden benötigt, um Neues auf dem Bildschirm zu registrieren und etwa weitere 0,35 Sekunden, um vom Bild zum Untertitel zu wandern. Außerdem ist

eine Mindeststandzeit pro Untertitel einzuhalten (ausführlich dazu siehe Abschnitt 3.4). Weitere Aspekte, die zur besseren Lesbarkeit beitragen, wie die sinnvolle Segmentierung der Untertitel und die Beachtung der Bildschnitte, sind ebenso in den Richtlinien verankert und wurden bereits in Abschnitt 2.4.2 diskutiert.

Zur Erfüllung der wahrnehmungstechnischen Erfordernisse ist die Technik eine große Unterstützung, da sich bei den bereits erwähnten professionellen Untertitelungsprogrammen die optimale Textmenge und Standzeit vor dem Hintergrund der vermuteten Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen, aber auch die Intervalle zwischen den Untertiteln individuell einstellen lassen. Anhand dieser Einstellungen errechnet das Programm automatisch, ob ein Untertitel innerhalb dieser Zeit gelesen werden kann (vgl. Reinart 2014: 268–269). Die Möglichkeit, die Untertitelung direkt auf dem Bildschirm zu simulieren, „erlaubt eine unmittelbare *Qualitätskontrolle* und eine Präzision, die selbst durch die Erfahrungswerte, die ein routinierter Untertitel-Übersetzer bei der Arbeit (nur) mit Dialoglisten sammelt, kaum zu ersetzen sind“ (Reinart 2018: 167, Hervorhebung i.O.).

Der wohl in gewisser Weise wichtigste und somit übergeordnete Rhythmus, an dem sich UntertitlerInnen orientieren müssen, ist der Leserhythmus der ZuschauerInnen (vgl. Nagel 2009: 56). Denn „[d]ie Übersetzung kann noch so gelungen sein – wenn der Zuschauer nicht die Chance hat sie auch zu lesen, ist sie wertlos“ (Nagel 2009: 91). Ein gutes Spotting kann somit ausschlaggebend sein für Erfolg oder Misserfolg eines Films. Es ist jedoch offensichtlich, dass nicht immer alle Rhythmen optimal miteinander in Einklang zu bringen sind, eine Überlagerung dieser unvermeidbar scheint und Kompromisse eingegangen werden müssen. Beeinflusst wird dies auch dadurch, dass sich die Filmsprache – wie bereits erwähnt – über die Jahre verändert hat und Filme von einem zunehmend rascheren Rhythmus bestimmt werden (vgl. Reinart 2018: 163). „Grundsätzlich gilt: Die Filmsprache wird schneller, also werden auch die Untertitel schneller“ (Kirchhartz 2017: 21), was abermals darauf hindeutet, dass sich die Rezeptionsgewohnheiten der ZuschauerInnen verändert haben und die geltenden Richtlinien zu überdenken wären.

Des Weiteren ist auch der Wandel von gesprochener in geschriebene Sprache, also der doppelte Transferprozess, von Gottlieb (2002) als diagonales Übersetzen bezeichnet (siehe Abschnitt 2.1.1), ein wesentlicher Einflussfaktor für den Kürzungszwang. Grundsätzlich ist der Prozess des Hörverständnisses schneller als jener des Leseverständnisses, was bedeutet, dass die Rezeptionsgeschwindigkeit von Untertiteln und gesprochenem Dialog voneinander abweicht. Hinzu kommt, dass bei Untertitelten Filmen auf visueller Ebene sowohl Bild als auch Untertitel verarbeitet werden müssen und das Teilen desselben Kanals ein zeitversetztes Rezipieren erfordert. Wichtig ist, dass Untertitel dabei nicht zum Störfaktor im Filmgenuss werden, sondern diesen bestmöglich unterstützen. Allerdings ist nicht nur der sprachliche Moduswechsel ein Grund für Kürzungen, oftmals liegt die Ursache dafür auch in den unterschiedlichen Sprachstrukturen von Ausgangs- und Zielsprache. So benötigt

beispielsweise das Englische in der Regel weniger Zeichen für dieselbe Aussage als das Deutsche oder romanische Sprachen (vgl. Reinart 2018: 158–160).

Ein weiterer Aspekt der Untertitelung findet sich in der Tatsache, dass Filmdialoge auf Filmskripten basieren, die eine fingierte Mündlichkeit darstellen (vgl. Künzli 2017: 35). Nach Künzli (2017: 35) besteht die Herausforderung für UntertitlerInnen darin, „eine Untertitelung zu erstellen, in der die Sprache Ähnlichkeiten zu realen Gesprächen aufweist, damit sich die Zuschauer auf die fiktive Welt, die auf dem Bildschirm oder der Kinoleinwand dargestellt wird, einlassen“. Aus diesen Gründen streben auch Originalfilmdialoge danach, die Illusion spontaner Kommunikation und Alltagssprache zu wecken. Besondere Merkmale dieser Gesprochensprachlichkeit sind unter anderem Pausen, redundante Informationen, Fehlstarts und Wiederholungen. Auch sprachliche Charakteristika wie Sprachvarietäten, die oft zur Personencharakterisierung eingesetzt werden, zählen zu häufig eingesetzten Stilmitteln im Film (vgl. Reinart 2018: 148–149). Vor dem Hintergrund der inszenierten Mündlichkeit der Filmdialoge sollte scheinbar überflüssigen oder redundanten Elementen – wie paraverbalen Informationen – spezielle Beachtung geschenkt werden, da sie als ästhetisches Mittel eine ganz bestimmte Funktion erfüllen, die auch zwischen Filmgenres variiert (vgl. Künzli 2017: 35–36). Doch diese typischen Elemente fallen meist den bestehenden Zeit- und Flächenrestriktionen oder auch dem Moduswechsel zum Opfer. Das bedeutet, dass sich Besonderheiten, die zur Personencharakterisierung dienen, durch die Wahl der Sprachebene andeuten lassen, während die Untertitelung bei Varietäten, die einer geographischen Zuordnung dienen, an ihre Grenzen stößt. Auch der Umgang mit Personencharakteristika wie verschluckte Silben oder Sprachfehler ist in der Untertitelung schwierig (vgl. Reinart 2018: 149–151). Diese ließen sich zwar verschriftlichen, doch die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass die ZuschauerInnen die Absicht dahinter nicht erkennen und annehmen, die Untertitel seien von schlechter Qualität (vgl. Kirchhartz 2017: 21).

Abgesehen davon nehmen auch Gesellschaftsnormen Einfluss auf den Transferprozess (vgl. Reinart 2018: 150). Untertitelung wird laut Gottlieb (2002: 193) primär von den Normen der Schriftsprache bestimmt. Das bedeutet nach Reinart (2018: 15) eine wesentliche Einschränkung, weil „ihre Wirkung in graphisch fixierten Texten eine andere [ist] als im gesprochenen Wort, denn was in der Sprechsprache als durchaus akzeptabel gilt, wird in der Schriftsprache unter Umständen als regelwidrig bewertet“.

Dieses Charakteristikum der Filmsprache stellt UntertitlerInnen vor ganz spezielle Herausforderungen, besonders in Anbetracht folgender Aussage:

Als einer der größten Mängel von Untertitelungen wird von Entscheidungsträgern (Filmschaffenden, Untertitelungsfirmen), aber auch Kritikern immer mehr eine zu formale und zu wenig spontan klingende Sprache angeführt. In der Regel wird auf die medienspezifischen Zwänge verwiesen, um die Herausforderung und oft die Unmöglichkeit zu unterstreichen, Gesprochensprachlichkeit zu fingieren. (Künzli 2017: 37)

Um mit dieser Problematik bestmöglich umzugehen, fordert Kruger (2008: 80): „Norms in subtitling should therefore be a compromise between the norms of written and spoken discourse.“ Doch die Tendenz geht dahin, dass Untertitel zunehmend kulturell und sprachlich standardisiert werden, was sowohl durch kommerzielle Untertitelungspraktiken, aber auch durch Untertitelungsrichtlinien, die den Interessen des Mainstream-Kinos unterliegen, verstärkt wird. Wenn UntertitlerInnen sich diesen Normen unterwerfen und diese verinnerlichen, hat dies neben einem kulturellen Verlust auch zur Folge, dass sie selbst zunehmend unsichtbarer werden (vgl. Künzli 2017: 35), was längerfristig in einem Qualitätsverlust gipfelt.

3.3. Untertitelungsqualität

Nachdem der Begriff *Qualität* in der bisherigen Diskussion bereits mehrfach gefallen ist, gilt es zu ermitteln, was qualitätsvolle Untertitel ausmacht. Dazu soll Qualität in Verbindung mit Untertiteln zunächst in einen Kontext gebettet werden, um in weiterer Folge auf die Qualitätsparameter des Produktes eingehen zu können.

3.3.1. Verortung in der Untertitelungskultur

Zur Kontextualisierung von Untertitelungsqualität wird der in Anlehnung an Prunč‘ (1997, 2007, 2008) Konzept der Translationskultur von Künzli (2014) im deutschsprachigen Raum geprägte Begriff der *Untertitelungskultur* herangezogen, welcher sich als Teilbereich der Translationskultur auf die Normen, Konventionen und Wertvorstellungen bezieht, die den Untertitelungsprozess beeinflussen und auch einen Rahmen zur Messung von Qualität schaffen. Dieser Ansatz ist laut Reinart (2018: 110) besonders gut zur Analyse von Untertitelungsleistungen geeignet, da er durch seine Differenziertheit und Veränderlichkeit flexibel auf sein Umfeld reagiert.

Die Überlegung Prunč‘ (2008: 25), dass sich innerhalb eines Sprachraums unterschiedliche Translationskulturen herausbilden, diese aber auch sprachraumübergreifend sein können, ist nach Künzli (2017: 65) insofern von Bedeutung, da im Bereich der Untertitelung kritisch zu untersuchen ist, ob sich im deutschsprachigen Raum eine einzige Untertitelungskultur entwickelt hat oder ob die unterschiedlichen Normen, Konventionen und Erwartungshaltungen nicht auch innerhalb dieser Grenze variieren. Reinart (2018: 181) kritisiert zu recht, dass es vor diesem Hintergrund illusorisch scheint, die Qualität von Untertiteln mit starren Regeln zu beurteilen, wie sie etwa im *Code of Good Subtitling Practice* (Ivarsson/Carroll 1998: 157–158) formuliert sind. Mit einem Konzept wie der Untertitelungskultur wird vielmehr die Möglichkeit gegeben, das Ergebnis über den Text hinaus zu beurteilen, die AkteurInnen als HandlungspartnerInnen miteinzubeziehen und der Frage nach dem Ursprung der Normen bzw. Qualitätskriterien nachzugehen. Folglich ist für eine qualitätsvolle

Untertitelung nicht nur der sprachliche Transfer von Bedeutung, sondern auch darüberhinausgehende Aspekte, die in die Evaluierung einfließen. So ist es notwendig, die jeweiligen Qualitätsparameter an jeden Film individuell anzupassen. Hier kommen nun auch die UntertitlerInnen als AkteurInnen ins Spiel, die sich für ein optimales Endergebnis einsetzen. Als ExpertInnen treten sie in den Vordergrund, indem sie Untertitelungsrichtlinien infrage stellen bzw. diese dem Einzelfall anpassen. Doch letztendlich unterliegt die Beurteilung der Qualität den Erwartungshaltungen und Richtlinien der AuftraggeberInnen und RezipientInnen (vgl. Reinart 2018: 110–111).

Durch die Wechselbeziehung zwischen Gewohnheit und Qualitätsempfinden erhalten die Normen ihre Stabilität und bestätigen sich gleichermaßen selbst. Die Kontinuität der Bewertungskriterien bietet den Vorteil, dass die Normen ausreichend lange gültig sind, um allen Beteiligten tatsächlich zur Kenntnis zu gelangen. Gleichzeitig birgt sie latent die Gefahr, dass die involvierten Personen [...] die verinnerlichten Muster verabsolutieren und innovative Verfahren ablehnen, weil sie ihren Nutzen für die Qualitätsverbesserung [...] nicht erkennen. (Reinart 2018: 111)

Daraus wird deutlich, dass die Normen bzw. Richtlinien zwar flexibel auf den Einzelfall reagieren, jedoch auch im Rahmen einer Translations- bzw. Untertitelungskultur nicht wirklich frei ausgehandelt werden können (vgl. Reinart 2018: 111–112).

Weitere wesentliche Aspekte der Translationskultur sind die demokratischen Grundprinzipien der Kooperativität, Loyalität, Transparenz und Ökologizität (vgl. Prunč 2008: 30, siehe Abschnitt 1.2). Übertragen auf die Untertitelungskultur bedeutet das: Im Untertitelungsprozess ist mit den anderen AkteurInnen ein Interessens- und Machtausgleich anzustreben, die Interessen dieser zur Kenntnis zu nehmen und gleichzeitig sich selbst gegenüber loyal zu sein, den Untertitelungsprozess transparent zu gestalten und dabei im Sinne der Ökologizität zu handeln (vgl. Künzli 2017: 66–67). Ein Blick in die Praxis zeigt, dass es sich dabei um einen Idealzustand handelt. Empirische Studien belegen, dass besonders in puncto Transparenz der Produktionsabläufe Verbesserungsbedarf besteht, vor allem, was den Handlungsspielraum, die Sichtbarkeit und das Einflussvermögen der UntertitlerInnen im Untertitelungsprozess betrifft (vgl. Künzli 2014: 274–275).¹⁷

Auch die Prinzipien der Kooperativität und Loyalität werden mit steigendem Zeitdruck und unangemessener Entlohnung nicht erfüllt. Zurückzuführen ist das mitunter auch darauf, dass den Interessen des Berufsstandes zuwiderlaufende Arbeitsbedingungen akzeptiert werden: „Ein möglicher Grund für die mangelnde Loyalität könnte sein, dass Untertitelnden nur bedingt oder gar keine Kooperativität von Seiten der anderen Prozessbeteiligten entgegengebracht wird.“ (Künzli 2017: 69).

¹⁷ Auch im *Code of Good Subtitling Practice* (Ivarsson/Carroll 1998: 158) und in den kürzlich veröffentlichten *Qualitätsstandards für interlinguale Untertitel* des AVÜ (früher *Untertitelforum*) werden Namensnennung und damit Sichtbarkeit der UntertitlerInnen explizit gefordert und gelten als Qualitätsmerkmal (vgl. URL: AVÜ 2020).

Die Frage nach der Untertitelungsqualität ließe sich schließlich unter dem Aspekt der Ökologizität betrachten. So stehen die wirtschaftlichen Interessen und die Qualitätsansprüche in einem Spannungsverhältnis zueinander. Besonders der Zeit- und Kostendruck in Verbindung mit einem zunehmenden Untertitelungsvolumen geht auf Kosten der Qualität. Hinzu kommen noch die erwähnten Einflussfaktoren des Untertitelungsprozesses wie Arbeitsteilung, Verfügbarkeit und Qualität des Ausgangsmaterials, als auch Grad der Professionalisierung der UntertitlerInnen (vgl. Reinart 2018: 116). Zu Lasten der Qualität und des Berufsstandes geht jedoch auch, dass die Filmwirtschaft die Kosten für die Untertitelung als Teil der Postproduktion so gering wie möglich halten möchte und auch die Vielzahl von PraktikantInnen nicht nur UntertitlerInnen verdrängt, sondern auch die Preise drückt (vgl. Nagel 2009: 44). Dem entgegenzuwirken wäre mit einer Sensibilisierung in der akademischen Lehre von UntertitlerInnen als auch in der Öffentlichkeit, damit qualitative Untertitel der Standard werden (vgl. Reinart 2018: 115).

Fazit ist, dass von UntertitlerInnen eine Untertitelleistung gefordert ist, die allen Anforderungen gerecht wird. Neben den Normen und Erwartungen der unterschiedlichen AkteurInnen sollen zudem einzelfilmbezogene Qualitätsaspekte erfüllt werden. Auch wenn das Konzept der Untertitelungskultur Schwachstellen aufweist, scheint es dennoch sinnvoll, Untertitelungsqualität in diesen übergeordneten Kontext zu stellen und vor diesem Hintergrund zu bewerten.

3.3.2. Modelle zur Qualitätsbeurteilung

Die Besonderheit der Untertitelung – das gleichzeitige Präsentieren von Original und Übersetzung – hat zur Folge, dass das Produkt der Qualitätsbeurteilung von Laien ausgesetzt ist. Ihr Qualitätsmaßstab für eine gute Untertitelung ist die Eins-zu-eins-Übereinstimmung, die aus translationswissenschaftlicher Perspektive längst überholt ist. Da diese Erwartung schon aufgrund der medialen Einschränkungen nicht erfüllt werden kann, entsteht der Eindruck eines Verlustes bei den ZuschauerInnen. Doch genau diese kritisierten Textkomprimierungen sind aus professioneller Sicht ein Qualitätsmerkmal (vgl. Reinart 2018: 118–119), denn für die Qualität der Gesamtleistung ist nicht nur die Funktion, welche die Untertitel in der Zielkultur erfüllen, von Bedeutung, sondern neben dem Produkt auch der Prozess ausschlaggebend (vgl. Künzli 2017: 145).

Im Standardwerk von Ivarsson/Carroll (1998) wird die Frage der Qualität nur sehr allgemein thematisiert. Primär beziehen sich die AutorInnen auf mediale Faktoren, im Hinblick auf die sprachlichen Aspekte ist folgende Aussage zu finden: „Translations simply *must* be correct, and omissions as few as possible within the constraints of the inexorable ‘time limits’.” (Ivarsson/Carroll 1998: 107, Hervorhebung i.O.) Es liegt auf der Hand, dass dieser Ansatz für eine ganzheitliche, über die Text- und Sprachebene hinausführende

Beurteilung von Untertitelungsqualität im Sinne der Untertitelungskultur keine Orientierung bietet.

Gambier (2008) kritisiert zurecht, dass Qualität in der audiovisuellen Translation zwar ein oft diskutiertes, jedoch bisher nicht ausreichend empirisch untersuchtes Thema sei. Qualität setzt sich nach Meinung des Autors sowohl aus externen Aspekten wie den Bedürfnissen und Erwartungen der RezipientInnen, als auch den inhärenten Kriterien wie den Kompetenzen der TranslatorInnen, Arbeitsteilung und den Besonderheiten des Modus zusammen. Um diese Kriterien erfüllen zu können, ist eine Qualitätssicherung notwendig, die Lesbarkeit, Informationsgehalt und Genauigkeit der Untertitelung gewährleistet (vgl. Gambier 2008: 31–32).

Einen multiperspektivisch, praxisorientierten Ansatz liefern Gummerus/Paro (2001). Die Autorinnen unterscheiden dabei zwischen drei Aspekten. Mit Blick auf die ZuschauerInnen wird Qualität danach definiert, ob die Übersetzung funktioniert. Folglich wird hier die funktionale Adäquatheit angestrebt, wobei Qualität kein absolutes, sondern relatives Konzept darstellt. Der zweite Aspekt ist Qualität durch Kooperation, welche nur durch gute Zusammenarbeit im Arbeitsprozess erreicht werden kann. Schließlich basiert Qualität auch auf einer soliden Infrastruktur, zu der die Arbeitsbedingungen, Interessensvertretungen und Weiterbildungsmöglichkeiten zählen (vgl. Gummerus/Paro 2001: 138–139).

Díaz Cintas (2001b) hebt in seinem Beitrag zur Qualität von Untertiteln besonders die Konditionen hervor, unter denen die Untertitelung entstanden ist. So zählen neben den Zeit- und Flächenrestriktionen vor allem die metatextuellen Aspekte – also die realen Arbeitsbedingungen – zu den Faktoren, die das Endprodukt maßgeblich beeinflussen. Letztendlich steht in seiner Diskussion jedoch die letzte Kategorie im Mittelpunkt: die sprachlichen Aspekte. Nach Meinung des Autors seien hier Dialoglisten der limitierende Faktor für eine qualitative Untertitelung (vgl. Díaz Cintas 2001b: 199–200). Sind Dialoglisten fehlerhaft oder müssen UntertitlerInnen diese erst erstellen, so solle sich dieser zusätzliche Aufwand in der Entlohnung angemessen widerspiegeln (vgl. Díaz Cintas 2001b: 208).

Breitgefächertes Qualitätsmanagement, in das die Zufriedenheit und Qualitätsvorstellungen der KundInnen bei der Bewertung des Endproduktes einfließen, steht bei Chiaro (2008) im Fokus. Ihr Ansatz würde in weiterer Folge auch die Arbeitsbedingungen von UntertitlerInnen verbessern, indem nachvollziehbare Qualitätsstandards, welche die Interessen aller AkteurInnen vereinen, den Bedarf nach qualifizierten UntertitlerInnen steigen lassen. Eine Chance zur Verbesserung des Berufsstandes sieht Reinart (2018) auch in kritischen RezipientInnen, die zu potenziellen Verbündeten werden könnten, indem ihre Forderung nach qualitativen Untertiteln Druck auf Sendeanstalten bzw. Untertitelstudios ausübt und sich diese nicht mehr leisten könnten, Aufträge an unqualifizierte Personen zu vergeben (vgl. Reinart: 120–121).

Der Frage der Qualitätsbeurteilung von Untertitelungen widmet sich auch Klaus (2015), indem die Autorin auf Basis verschiedener theoretischer Ansätze Qualität auf einer

Skala in eine technische (Darstellung und Lesegeschwindigkeit) und translatorische Kategorie (Sprache und Inhalt) teilt. Dem übergeordnete Qualitätsmerkmale sind Lesbarkeit und Unauffälligkeit. Aus ihren Anführungen wird deutlich, dass die formalen Aspekte die translatorischen Entscheidungen maßgeblich beeinflussen (vgl. Klaus 2015: 55).

Auf Grundlage der bisherigen Forschungsbeiträge hat Künzli (2017) Prüfkriterien für Untertitelungen zusammengestellt, die Sprache, Inhalt, Technik und optische Gestaltung mit Untergliederung in Einzelaspekte vor dem Ziel der Wahrnehmbarkeit/Leserlichkeit, Lesbarkeit, Verständlichkeit und Unauffälligkeit beinhalten. Der Autor weist in seiner Diskussion jedoch explizit darauf hin, dass bei diesen Qualitätskriterien auch Faktoren des Produktionsprozesses nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Des Weiteren kritisiert er, dass Lesbarkeit, Verständlichkeit und Unauffälligkeit häufig in einem Atemzug genannt werden, obwohl sie nicht auf derselben Ebene liegen und Leserlichkeit und Lesbarkeit in der Untertitelforschung als Synonyme eingesetzt würden, ungeachtet der Tatsache, dass sich Leserlichkeit auf die Wahrnehmbarkeit bezieht und Lesbarkeit auf kognitive Verarbeitungsprozesse. Schlussendlich hinterfragt der Autor, ob die Maximen Lesbarkeit, Verständlichkeit und Unauffälligkeit tatsächlich als „das Maß aller Dinge einer gelungenen Untertitelung“ (Künzli 2017: 155) gelten können. Dies verdeutlicht, dass es im Grunde unmöglich ist, die unterschiedlichen Vorstellungen von Untertitelungsqualität zu aller Zufriedenheit miteinander zu vereinbaren.

3.3.3. Unauffälligkeitsnorm

Ganz im Widerspruch zu dem Grundprinzip der Transparenz in der Untertitelungskultur und der vorherrschenden Qualitätsvorstellung steht das Konzept der Unauffälligkeit von Untertiteln. Sowohl in der Fachliteratur als auch unter PraktikerInnen lautet die Devise, dass als gute Untertitel jene gelten, die unauffällig sind und das Filmgeschehen nicht stören (vgl. u.a. Ivarsson/Carroll 1998: 75, Nagel 2009: 65, Klaus 2015: 55, Kirchhartz 2017: 20). „Der Zuschauer soll sich nicht bewusst sein, dass er parallel zum Filmgeschehen Untertitel rezipiert.“ (Künzli 2017: 156)¹⁸ Worauf sich diese Forderung nach Unauffälligkeit konkret bezieht, geht aus der Literatur nicht eindeutig hervor. Es ist jedoch davon auszugehen, dass damit einerseits das Einhalten der vorherrschenden Untertitelungsnormen und Qualitätsanforderungen und andererseits auch das Einhalten der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen gemeint ist (vgl. Künzli 2017: 156). Doch diese Auffassung wird in der Übersetzungswissenschaft zunehmend kritisiert und eine Erneuerung der Untertitelnormen gefordert (vgl. etwa Nornes 1999, Díaz Cintas/Muñoz Sánchez 2006, Künzli 2011, 2017). Auch vor dem Hintergrund, dass „sich die technischen Rahmenbedingungen seit ihrer Aufstellung [der Normen] erheblich verändert haben und weil die Vertrautheit der Rezipienten mit Untertiteln selbst in den ‚Synchronisationsländern‘ zugenommen hat“ (Reinart 2018: 124).

¹⁸ Fansubs widersetzen sich der Unauffälligkeitsnorm (siehe etwa Künzli 2017).

Im Wesentlichen handelt es sich bei der geforderten Unauffälligkeit um die visuelle und die sprachliche Ebene – mit dem Argument, die kognitive Belastung der RezipientInnen so gering wie möglich zu halten (vgl. Reinart 2018: 126, Künzli 2017: 162). Es kann jedoch das Argument angeführt werden, dass speziell bei AutorInnenfilmen mit der Forderung nach visueller Unauffälligkeit der Untertitel das Original als Kunstwerk vernachlässigt wird, wenn nicht sogar das künstlerische Zusammenspiel von Bild, Ton und Sprache aufgebrochen wird (vgl. Reinart 2018: 126). Reinart (2018: 126) ist sogar der Meinung, dass unauffällige Untertitel „[a]ufgrund ihres fehlenden ästhetischen Anspruchs, ihrer mangelnden Originalität und der Eintönigkeit, die sie in den Film tragen, [...] ein Stück weit die Ästhetik des Film“ unterminieren. Da Untertitel die Filmsprache visualisieren, müssten sie nicht nur den RezipientInnen, sondern auch dem Werk gerecht werden und so als künstlerisches Gestaltungsmittel eingesetzt werden (vgl. Reinart 2018: 126–127).

Die sprachliche Unauffälligkeitsnorm bezieht sich besonders auf die Standardisierung der Sprache, die zu einem großen Teil auf den Sprachmoduswechsel, aber auch auf die fingierte Mündlichkeit zurückzuführen ist (siehe Abschnitt 3.2). Doch auch hier liegt auf der Hand: Wird die Forderung nach unauffälliger Sprache in den Untertiteln allzu oft angewandt, führt es zu einem Verlust eines wichtigen künstlerischen Ausdrucksmittels, besonders, wenn dieses zur Personencharakterisierung eingesetzt wurde (vgl. Reinart 2018: 127). Innovative Untertitelungsformen könnten folglich den Film sogar ästhetisch bereichern.¹⁹

Das wohl häufigste Argument, Untertitel sollten unauffällig sein, um eine möglichst geringe Belastung für den Kapazitätenhaushalt der ZuschauerInnen zu sein, konnte Künzli (2011) anhand einer experimentellen Studie widerlegen. Die Forschungsergebnisse belegen, dass innovative Formen der Untertitelung keine negativen Auswirkungen auf die Rezeptionsfähigkeit der RezipientInnen haben und diese sogar mehr Text rezipieren können, als bisher in der Fachliteratur angenommen. Der zusätzliche Text, der in Form von Übertiteln eingeblendet wurde, könnte sogar zu einem besseren Verständnis des Films beitragen. Der Autor stellt somit die bestehenden Untertitelungsnormen in Frage und fordert weitere Untersuchungen, zeigt aber auch das mögliche Potenzial auffälliger Untertitel für die professionelle Untertitelung auf (vgl. Künzli 2011: 662–666). Sein Fazit zur Unauffälligkeitsnorm ist folglich: „Die Vorstellung von einer allgemein gültigen Unauffälligkeit von Untertiteln ist somit eine Illusion.“ (Künzli 2011: 666)

¹⁹ Einen Überblick über kreative Untertitelungslösungen, welche eine Bereicherung für die traditionelle Untertitelung darstellen könnten, bietet Reinart (2018: 125–234).

3.4. Untertitelungsrichtlinien und -konventionen

Für die Qualitätssicherung stellen Richtlinien und Konventionen einen wichtigen Faktor dar. Auch wenn diese aufgrund ihrer universellen Gültigkeit und besonders ihrer fehlenden empirischen Basis in der Translationswissenschaft kritisiert werden, liefern sie nichtsdestotrotz einen Leitfaden für professionelle Untertitel. Diese mangelnde wissenschaftliche Absicherung findet ihren Ursprung darin, dass Kodizes wie der *Code of Good Subtitling Practice* (Ivarsson/Carroll 1998: 157–158) aus der Praxis heraus entwickelt wurden und zur Erleichterung der praktischen Tätigkeit als auch zur Qualitätssicherung beitragen sollen. Ursprüngliches Ziel dahinter war, den Erfahrungsschatz von BerufspraktikerInnen mittels dieser Richtlinien mit BerufseinsteigerInnen zu teilen (vgl. Reinart 2018: 123–124).

Die zahlreichen Publikationen im Bereich der interlingualen Filmuntertitelung basieren auf den zentralen Regelwerken von Ivarsson (1992), Ivarsson/Carroll (1998), Karamitroglou (URL: 1998) und Díaz Cintas/Remael (2007). Als problematisch erscheint jedoch, dass sich die darin angeführten Regeln seit ihrer Entstehung in den 1990er-Jahren nicht wesentlich verändert haben, obwohl aus der bisherigen Diskussion ersichtlich wurde, dass sich die Filmsprache, der technische Untertitelungsprozess und die Rezeptionsfähigkeit der ZuschauerInnen in den vergangenen 20 Jahren deutlich verändert haben. Aus gegebenem Anlass ist daher ein Überblick über die kontroversen interlingualen Untertitelungsnormen dieser Standardwerke – der „Goldenen Regeln des Untertitels“ – sinnvoll.

3.4.1. Technische Richtlinien

Zur Reduzierung der kognitiven Leistung der RezipientInnen gilt die Beachtung einiger Grundregeln. Aus kognitionslinguistischer Perspektive wurden diese bereits in Abschnitt 2.4.2 thematisiert, weshalb an dieser Stelle vorrangig auf die Richtlinien eingegangen werden soll. Da rein technische als auch wahrnehmungstechnische Faktoren sich gegenseitig bedingen, werden sie nicht getrennt voneinander behandelt.

3.4.1.1. Spotting

Der bereits vielfach erwähnte Begriff des Spottings (auch Timing oder Cueing) definiert die Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel. Dieser Vorgang ist demnach maßgeblich entscheidend für die Untertitelungsqualität, da gilt, den Rhythmus der Untertitel in den Rhythmus des Films harmonisch einzugliedern. Das Spotting kombiniert folglich Zeit- und Flächenrestriktionen.

[Spotting] involves striking the best possible balance between the rhythm of the film, the speech rhythm of the individual characters or narrators and a viewers' reading rhythm, taking cuts and sound bridges into consideration while achieving the highest possible level of synchronism between the spoken word and the actual subtitle. (Ivarsson/Carroll 1998: 82)

Daraus wird deutlich, dass Synchronität für eine qualitative Untertitelung oberste Priorität hat. Díaz Cintas/Remael (2007: 88) schreiben: „The golden rule for ideal spotting should keep temporal synchrony with the utterances.“ Wenn möglich, sollten Untertitel mit dem Sprechereinsatz ein- und mit Aussagenende wieder ausgeblendet werden, um unnötige Irritation seitens der ZuschauerInnen zu vermeiden. Dennoch ist nicht immer möglich, genaue Synchronität einzuhalten, weshalb bei besonders dialogreichen Filmen Ausnahmen gemacht werden können, etwa, wenn diese stark zu kürzen wären. In diesen Fällen kann ein Untertitel bereits einige Frames früher eingeblendet bzw. länger stehen gelassen werden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 88–90). Dennoch sollte immer der Blick auf das große Ganze gewahrt, diese Toleranzgrenze nicht zu sehr ausgereizt werden und der Untertitel nicht länger als zwei Sekunden nach Beendigung des Dialogs auf der Leinwand zu sehen sein (vgl. URL: Karmitoglou 1998). Einheitliche Richtlinien dazu liegen nicht vor, vielmehr sind Entscheidungen situationsabhängig unter Berücksichtigung der Filmsprache zu treffen.

Zu den Stilmitten der Filmsprache, die für die interlinguale Untertitelung von Bedeutung sind, zählen primär Schnitte, durch deren Einsatz Spannung und Dynamik erzeugt wird. Auch auf dieser Ebene sollte weitgehend Synchronität erzeugt werden, nicht nur, um den ZuschauerInnen einen optimalen Filmgenuss zu ermöglichen, sondern auch, um keine Informationen in den Untertiteln vorwegzunehmen. Die visuelle Synchronitätsanforderung steht folglich im Konflikt mit der sprachlichen Synchronitätsanforderung (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 74–75). Wie Díaz Cintas/Remael (2007: 91) schreiben: „Another golden rule in spotting recommends that a subtitle should not be maintained over a cut.“ Der Untertitel sollte demnach einige Frames vor dem Schnitt ausgeblendet werden, besonders, da „the viewer is led to believe that a change of subtitle has also taken place and starts re-reading the same onscreen text“ (Díaz Cintas/Remael 2007: 91, siehe dazu Abschnitt 2.4.2).

Bei Schnitten wird zwischen harten und weichen Schnitten differenziert. Während erstere sich auf den Wechsel von Ort und Zeit beziehen, werden weiche Schnitte eingesetzt, um verschiedene Kameraperspektiven in derselben Szene zu zeigen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 76). Im Gegensatz zu weichen Schnitten sind harte Schnitte, ausgenommen einer Ausnahme, unbedingt einzuhalten: wenn die DarstellerInnen trotz Szenenwechsels nach wie vor hörbar sind. Abgesehen von diesen Tonbrücken müssen Untertitel nach einem harten Schnitt ein- und davor wieder ausgeblendet werden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 92). Ivarsson/Carroll (1998: 76) empfehlen, zwei bis vier Frames zwischen Schnitt und Einblenden des Untertitels freizulassen, sowie den Untertitel zwei bis drei Frames vor dem Schnitt rauszunehmen. Letzteres hat vor allem technische Gründe, um sicherzustellen, dass Untertitel im Fall minimaler Verschiebungen nicht über den Schnitt „hängen“. Die AutorInnen machen jedoch deutlich: „Readability should not be sacrificed for the sake of synchronisation with takes, however.“ (Ivarsson/Carroll 1998: 76)

3.4.1.2. *Standzeit und Lesegeschwindigkeit*

Der Begriff Standzeit verweist auf die Dauer, die ein Untertitel eingeblendet wird und umfasst somit die zur Rezeption verfügbare Zeit. In engem Zusammenhang damit steht folglich die Lesegeschwindigkeit, die allerdings unter ZuschauerInnen stark variiert. Diese Faktoren spielen darüber hinaus eine wichtige Rolle, als das Rezipieren von Untertiteln ein weitgehend fremdbestimmter Prozess ist, der nicht an die individuellen Lesebedürfnisse angepasst werden kann (vgl. Reinart 2018: 185). Ziel ist folglich, die Standzeit sowohl den Filmdialogen als auch der angenommenen Lesegeschwindigkeit des Publikums anzupassen. Wie Díaz Cintas/Remael (2007: 95) betonen:

It is very frustrating and disconcerting to see how the subtitle disappears from the screen when we have not yet finished reading it, or to end up with a feeling of stress because we have been forced to read too fast and have not had the time to enjoy the images: the typical occasion on which we feel that we have ‘read’ rather than ‘watched’ the film.

Ivarsson/Carroll (1998: 67) richten sich folglich für Kinountertitelungen nach einer Lesegeschwindigkeit von rund 175 Wörtern pro Minute, wonach ein zweizeiliger Untertitel mit insgesamt 80 Zeichen eine Standzeit von etwas über fünf Sekunden haben sollte.

In diesem Zusammenhang ist die *Sechs-Sekunden-Regel* ein oft zitierter Richtwert, die ihren Ursprung in der Fernsehuntertitelung findet. Damit RezipientInnen einen Untertitel nicht erneut lesen, der zu lange eingeblendet wird, sollte die maximale Standdauer eines Untertitels sechs Sekunden nicht überschreiten. In dieser Zeit ist ein Zweizeiler mit maximal 37 Zeichen pro Zeile (insgesamt also 74 Zeichen pro Untertitel) für durchschnittliche ZuschauerInnen gut zu lesen. Bei dieser Regel wird von einer Lesegeschwindigkeit von 140 bis 150 Wörtern pro Minute ausgegangen. Liegt die Standdauer darüber, ist der Untertitel in mehrere, kleine Einheiten aufzuteilen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 89, 96–98). Laut Ivarsson/Carroll (1998: 82) ist zu beobachten, dass SprecherInnen durchschnittlich alle fünf bis acht Sekunden natürliche Sprechpausen einlegen, was mit der Sechs-Sekunden-Regel im Einklang ist und auch dem Spottingprozess zugutekommt. Bezüglich der Mindeststandzeit gilt außerdem, Untertitel nicht unter einer Sekunde einzublenden, da sonst unruhiges Flackern in den Film gebracht wird (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 89–90). Ivarsson/Carroll (1998: 64) empfehlen sogar eineinhalb Sekunden.

Außerdem sollte zwischen zwei aufeinanderfolgenden Untertiteln ein Mindestabstand eingehalten werden, damit das Auge den neuen Untertitel registriert. In den Regelwerken werden dabei zwischen zwei und vier Frames genannt (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 64–65, Díaz Cintas/Remael 2007: 92).

3.4.1.3. Zeichenanzahl

Abhängig vom jeweiligen Präsentationsmedium gibt es Richtlinien zur maximalen Zeichenanzahl pro Zeile bzw. Untertitel. In den Regelwerken werden zwischen 30 und 40 Anschläge pro Untertitel empfohlen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 53, Díaz Cintas/Remael 2007: 84). Diese Unterschiede sind aber nicht nur vom Medium abhängig, sondern auch von der Lesegeschwindigkeit und von den Gewohnheiten des Publikums, die je nach Alter und Vertrautheit mit untertitelten Filmen stark variieren können.

3.4.1.4. Zeilenanzahl und Positionierung

In engem Zusammenhang damit stehen Zeilenanzahl und Positionierung der Untertitel auf der Leinwand. Die Richtlinien besagen, dass interlinguale Untertitel aus maximal zwei Zeilen bestehen dürfen, die nicht mehr als zwei Zwölftel der Leinwand bzw. des Bildschirms einnehmen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 53, Díaz Cintas/Remael 2007: 82). Während sich die AutorInnen Ivarsson/Carroll (1998: 76) dafür aussprechen, wann immer möglich einzelne Untertitel einzusetzen, empfehlen Díaz Cintas/Remael (2007: 93) und Karamitroglou (URL: 1998), einen langen Untertitel besser in einen Zweizeiler aufzuteilen, um zu einer Beschleunigung des Leseprozesses beizutragen. Díaz Cintas/Remael (2007: 86) schreiben aber bezüglich kurzer Sätze:

The general rule is: if a relatively short subtitle fits into one line, do not use two. There is no need to make the eyes move from one line to the next when all the information can be presented in a single line that viewers can read at a glance.

Um jedoch Syntax oder Intonation zu verdeutlichen, ist es auch zulässig, aus einem Einzeiler einen Zweizeiler zu machen. Bei Zweizeilern ist außerdem zu berücksichtigen, dass die obere Zeile kürzer als die untere ist, „in order not to pollute the image“ (Díaz Cintas/Remael 2007: 87), was abermals auf die Maxime der Unauffälligkeit hinweist. Die ästhetische Darstellung ist allerdings der sinnvollen Textsegmentierung und der Lesbarkeit unterzuordnen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 85–87, URL: Karamitroglou 1998).

Damit die Bildkomposition so wenig wie möglich gestört wird, erfolgt die Standardpositionierung von Untertiteln vertikal-mittig am unteren Bildrand. Dieses Kriterium hat mitunter historischen Ursprung: Bis zu den 50er-Jahren wurden Filme auf flache Oberflächen projiziert, woraus sich ergibt, dass der Weg von der Projektorlinse bis zum Bildrand weiter ist als bis zur Mitte. Folglich war das Bild in der Mitte der Leinwand am schärfsten, wo sich auch meist das Geschehen abspielt, und es wurden auch Zwischen- und Untertitel in diesen Bereich projiziert (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 49). Trotz des technischen Wandels hat sich diese Tradition im Kino bis heute gehalten, und auch, wenn es heutzutage möglich wäre, die Position zu verändern, wird davon abgeraten, da man damit nicht den Erwartungen der ZuschauerInnen gerecht wird. Außerdem können mittig ausgerichtete Untertitel garantiert von jedem Sitzplatz im großen Kinosaal aus gut gelesen werden, was mit linksbündigen

Untertiteln für rechtssitzende ZuschauerInnen nicht gewährleistet werden könnte (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 49–51).

In Einzelfällen ist allerdings notwendig, von dieser Richtlinie abzuweichen, etwa, wenn der Hintergrund am unteren Bildrand zu hell ist, dort eine für das Filmgeschehen wichtige Handlung stattfindet, oder, was häufig zutrifft, dass filmgestalterische Elemente – wie Inserts bzw. auch Bauchbinden mit Informationen zu den SprecherInnen – eingeblendet werden oder die Originalversion des Films bereits mit Untertiteln arbeitet. Um den Filmgenuss nicht zu stören, werden Untertitel dann entweder am rechten, linken oder oberen Bildrand positioniert bzw. hochgestellt, das heißt, über das Insert oder die eingebrannten Untertitel. Oftmals ist das Problem aber auch gelöst, wenn ein Zweizeiler in zwei Einzeiler aufgeteilt oder der Untertitel erst später ein- bzw. ausgeblendet wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 51, Díaz Cintas/Remael 2007: 83).

Eine spezielle Problematik stellen bilinguale Untertitelungen dar. Ivarsson/Carroll (1998: 53) halten fest, dass die Zeilenanzahl in diesem Fall auch auf vier erhöht werden kann, dies jedoch keine optimale Lösung darstellt und möglichst vermieden werden sollte. In Europa werden beispielsweise in Belgien (Flämisch und Französisch) und Finnland (Finnisch und Schwedisch) Filme zweisprachig untertitelt, wobei pro Sprache nur eine Zeile verwendet wird (vgl. Gottlieb 2002: 197). Dadurch wird einerseits weniger Bildinformation überschrieben als mit vierzeiligen Untertiteln, andererseits müssen die Dialoge aufgrund der Zeit- und Flächenrestriktionen noch stärker verdichtet werden. Dem können in der Praxis auch noch zusätzliche Restriktionen vonseiten der AuftraggeberInnen hinzukommen, indem gefordert wird, die zweite Untertitelung in Anlehnung an die Untertitelung in der Erstsprache zu erstellen, um größtmögliche Parallelität herzustellen (vgl. Reinart 2018: 177).

3.4.1.5. Schriftart und Zeichensetzung

Vor dem Hintergrund der optimalen Lesbarkeit spielen Typografie aber auch Präsentationskonventionen wie Zeichensetzung eine wichtige Rolle. Damit der Kontrast zwischen Bild und Schrift auch vor hellem Hintergrund garantiert werden kann, werden die weißen, teilweise auch gelben Buchstaben in der interlingualen Untertitelung mit einer schwarzen Kontur versehen. Des Weiteren wird empfohlen, schlichte, serifenlose Schriftarten zu verwenden, Fettdruck, Kursiv- und Versalschrift nur sparsam einzusetzen, mit den Argumenten, dass die typographische Qualität auf der Leinwand nicht dieselbe wie im Druck sei und diese Schriftarten auf Kosten der Lesbarkeit gingen – besonders Versalien könnten nämlich nicht auf einen Blick erfasst werden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 42–43). Als Ausnahme für Versalschrift gelten beispielsweise Filmtitel, Text im Bild, Inserts und Bauchbinden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 118–119). Im Gegensatz dazu werden Stimmen aus dem Off, wenn diese nicht denselben Raum teilen – Stimmen am anderen Ende des Telefons, Radios, Lautsprechers, inneren Monologes – Buchtitel, Gedichte bzw. Liedtexte, kursiv gesetzt.

Außerdem kann Kursivschrift zur Betonung oder für Neologismen oder Fremdwörter eingesetzt werden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 118–121, Díaz Cintas/Remael 2007: 124–127). Schriftstücke wie etwa Briefe können je nach ihrer Funktion im Film dargestellt werden: Ist das Schriftstück nur sichtbar und relativ kurz, empfehlen Díaz Cintas/Remael (2007: 129) die Visualisierung in Versalien bzw. normaler Schrift, während laut Ivarsson/Carroll (1998: 118) handschriftliche Texte konsequent kursiv und gedruckte Texte normal dargestellt werden sollten. Wird der Text allerdings von der/dem VerfasserIn bzw. EmpfängerIn laut vorgelesen, kann dies in den Untertiteln entweder mittels Anführungszeichen oder in normaler Schriftart verschriftlicht werden bzw. in Kursivschrift, wenn die Stimme der/des VerfasserIn oder EmpfängerIn aus dem Off hörbar ist, während der Brief geschrieben oder gelesen wird. (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 118–119).

Auch hinsichtlich der Zeichensetzung gibt es in der Filmuntertitelung spezielle Konventionen, die sich über die Jahre etabliert haben, jedoch von Land zu Land und Unternehmen zu Unternehmen variieren. Im Großen und Ganzen folgen Filmuntertitel den gängigen Regeln der Rechtschreibung und Zeichensetzung. Abweichend davon ist allerdings die Verwendung einiger Satzzeichen, die ein typisches Wesensmerkmal der Untertitelung darstellen. So ist etwa das Setzen eines Kommas am Ende von Äußerungen, die sich über mehrere Untertitel erstrecken, eher unüblich und daher abweichend von der Standardzeichensetzung. In gewisser Weise kann bereits die Aufteilung in sinnvolle Untertiteleinheiten als Ersatz für Kommata am Satzende gesehen werden. Dies hat mitunter auch den Vorteil, dass ein Zeichen „gespart“ wird und auch die Gefahr einer Verwechslung mit dem Punkt verringert wird. Grundsätzlich gilt, Kommata einzusetzen, um Missverständnissen entgegenzuwirken und nicht, um Grammatikregeln einzuhalten (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 116, Díaz Cintas/Remael 2007: 105–106).

Das Trennen von Silben durch Binde- und Gedankenstriche wird in der Untertitelung nicht gemacht, da durch ihren Einsatz angeblich der Leseprozess erschwert wird (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 111). Diese Satzzeichen erfüllen als Spiegelstrich (auch Dialogstrich) eine ganz besondere Funktion: Sie markieren einen SprecherInnenwechsel im Dialog. Dabei wird pro SprecherIn eine eigene Zeile benutzt und entweder beide oder nur die/der zweite SprecherIn mittels Spiegelstrichs markiert. In der Praxis variiert sowohl, ob beide SprecherInnen gekennzeichnet werden, als auch, ob zwischen Spiegelstrich und Text ein Leerzeichen gesetzt wird oder nicht (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 112–113, Díaz Cintas/Remael 2007: 111–113).

Da Untertitel ohnehin direkte Rede wiedergeben, werden Anführungszeichen nicht zu diesem Zweck eingesetzt. Sie können, ebenso wie Kursiva, Betonung oder Hervorhebung signalisieren, aber auch, um Zitate, Wortspiele, Sprachfehler, weniger geläufige Markennamen etc. zu markieren. Hinsichtlich des Einsatzes von Anführungszeichen wird in der Praxis unterschiedlich damit umgegangen: Manche Unternehmen fordern, diese nur am Anfang und Ende einer zitierten Aussage zu setzen, während andere die Markierung bei jedem

Untertitel wünschen, damit das Publikum an das Zitieren erinnert wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 114, Díaz Cintas/Remael 2007: 119–123).

Schließlich spielen auch Auslassungspunkte eine besondere Rolle. Im Gegensatz zu ihrem üblichen Einsatz zur Markierung von Pausen, Auslassung oder Beenden eines Gedankenganges, sollten sie in der Untertitelung keinesfalls eingesetzt werden, um zu markieren, dass mehr gesagt wurde, als Platz in den Untertiteln ist. Die einzig zulässige Lösung in diesen Fällen ist das Kürzen der Aussage (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 113). Auslassungspunkte werden eingesetzt, um Zögern, lange Pausen oder Satzbrüche zu signalisieren, aber auch anstelle eines Kommas, wenn sich ein Satz über mehrere Untertitel erstreckt. Hierbei werden sowohl am Ende als auch am Anfang des nächsten Untertitels Punkte gesetzt. Diese Praktik scheint allerdings überholt, da dadurch einerseits unnötige Zeichen benötigt werden, und andererseits, da ein Satz, der nicht mittels Punkt gekennzeichnet ist, impliziert, dass er noch nicht beendet ist und im darauffolgenden Untertitel fortgesetzt wird (Díaz Cintas/Remael 2007: 112–116).

In Untertiteln werden abweichend von der Rechtschreibung primär Ziffern eingesetzt. Auch Zahlen von eins bis zwölf, die im deutschsprachigen Raum ausgeschrieben werden, können bei Platzmangel in Ziffern dargestellt werden. Des Weiteren wird empfohlen, Währungs- und mathematische Symbole auszuschreiben, da sie auf der Leinwand schlecht lesbar und nicht allen RezipientInnen gleich geläufig seien (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 117, 134).

3.4.2. Sprachliche Richtlinien

Sprachliche Richtlinien werden einerseits von technischen Richtlinien beeinflusst, andererseits aber auch von den Rahmenbedingungen und Normen, unter denen eine Untertitelung entsteht. Da traditionelle Übersetzungsverfahren bei der Untertitelung schon aufgrund des Mediums nicht anwendbar sind, kann Untertitelübersetzen als „bearbeitendes Übersetzen“ (Jüngst 2010: 37) bezeichnet werden.

3.4.2.1. Textsegmentierung

An der Schnittstelle zwischen technischen und sprachlichen Richtlinien ist die Textsegmentierung angesiedelt. Als Basisanforderung gilt, Untertitel in logische syntaktische Einheiten zu gliedern. Die Textsegmentierung bezieht sich dabei einerseits auf die Aufteilung der Dialoge in Untertiteleinheiten und andererseits auf die Textaufteilung innerhalb der einzelnen Untertitel. Ivarsson/Carroll (1998: 78) argumentieren diesbezüglich, dass bei Beachtung der sprachlichen Sinneinheiten mehr Aufmerksamkeit und Zeit für das Filmgeschehen zur Verfügung stehe, was wiederum die Forderung nach Unauffälligkeit der Untertitel impliziert. Karamitroglou (URL: 1998) ist in seinen Ausführungen deutlich präziser und fordert Textsegmentierung auf höchster syntaktischer Ebene. Anhand untenstehender Illustration

veranschaulicht er seine Forderung. Bei Segmentierung am fünften Knotenpunkt (N5) sähe ein zweizeiliger Untertitel folgendermaßen aus:

“The destruction of the
city was inevitable.“

Während die Segmentierung am zweiten Knotenpunkt (N2) folgenden Untertitel ergeben würde:

“The destruction of the city
was inevitable.“

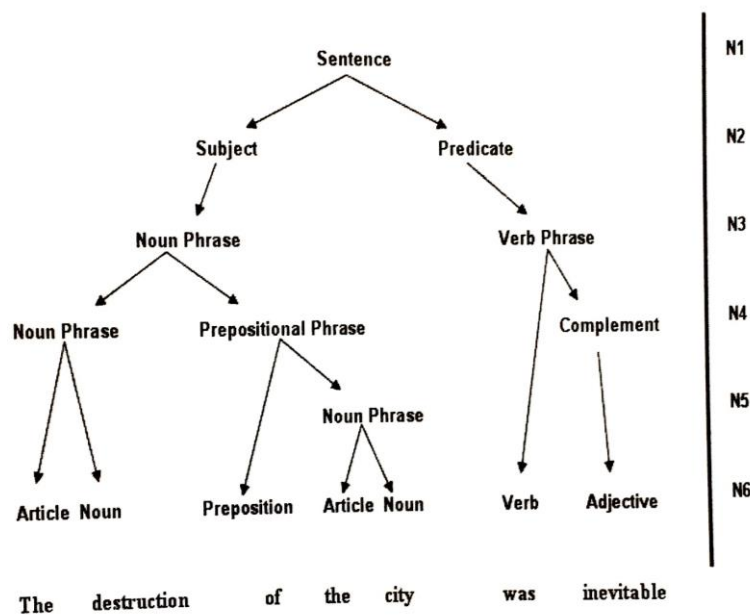


Abb. 4: Textsegmentierung (URL: Karamitroglou 1998)

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass zweiteilige Textsegmentierung die Rezeption erleichtert. Problematisch erscheint diese Richtlinie allerdings vor dem Hintergrund, dass neben sprachlichen Aspekten auch Faktoren der Filmgestaltung die Untertitelung beeinflussen (vgl. Reinart 2018: 174). Sinnvoll erscheint daher die Segmentierung nach Reid (1990), die zwischen grammatischer, visueller und rhetorischer Segmentierung unterscheidet. Während sich die erste Aufteilung jener von Karamitroglou (URL: 1998) entspricht, verweist die visuelle Segmentierung auf Abstimmung der Untertitel mit filmgestalterischen Elementen und die rhetorische Segmentierung auf die Synchronität mit dem Rhythmus der Dialoge (vgl. Reid 1990: 100 zit. nach Reinart 2018: 174). In der Praxis orientiert sich die Filmsprache meist am Sprechrhythmus und an den vorgenommenen Pausen, welche wiederum mit der syntaktischen Struktur der Sprache zusammenfällt. Im Falle asynchroner Rhythmen ist der rhetorischen Segmentierung der Vorrang zu geben (vgl. Gottlieb 2002: 203).

3.4.2.2. *Textreduktion*

Textreduktion wird besonders durch die medialen Zeit- und Flächenrestriktionen bedingt. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine qualitative, sondern um eine quantitative Kürzung, denn dabei wird das Textvolumen, nicht aber die semantischen Informationen, reduziert. Aufgrund des Zusammenspiels der unterschiedlichen semiotischen Zeichen ist auch gar nicht erforderlich, eine vollständige, originalgetreue Übersetzung der Dialoge in den Untertiteln wiederzugeben (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 145). Die verantwortungsvolle Aufgabe von UntertitlerInnen ist somit, den Inhalt zu interpretieren und anschließend zu entscheiden, welche Informationen für das Filmgeschehen relevant sind und welche weggelassen werden können (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 85). „The two processes are undoubtedly the most difficult elements of the art of subtitling. Having mastered them is the hallmark of a good subtitler.” (Ivarsson/Carroll 1998: 85) Dabei gibt es mehrere Verfahren, den Text zu reduzieren. Gottlieb (1992: 166) listet zehn Textreduktionsstrategien auf: Erweiterung (*expansion*), Paraphrasierung (*paraphrase*), Übertragung (*transfer*), Imitation (*imitation*), Transkription (*transcription*), Verschiebung (*dislocation*), Zusammenfassung (*condensation*), Dezimierung (*decimation*), Streichung (*deletion*), Resignation (*resignation*). Am häufigsten werden in der Untertitelungspraxis wohl Paraphrasierung, Zusammenfassung und Auslassung angewandt. So werden etwa unvollständige Sätze, hörbare Fehler – sofern es sich dabei nicht um einen Kunstgriff handelt – oder Wiederholungen in der Übersetzung geglättet und gekürzt und auch auf Füllwörter, Adjektive und Adverbien meist gänzlich verzichtet. Ebenso können bei besonders dialogreichen Filmen mit schnellem Schlagabtausch kurze Frage-Antwort-Sequenzen in größere Sinneinheiten zusammengefasst werden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 86–88, 106–107, URL: Karamitroglou 1998).

Grundsätzlich gilt, komplizierte lange Wörter und Sätze durch kürzere zu ersetzen, da diese auch den Rezeptionsprozess für das Publikum erleichtern. Doch auch durch Vereinfachung der Syntax kann die notwendige Textreduktion erzielt werden. So sind häufige Verfahren: Passiv-Konstruktionen anstelle von Aktiv-Konstruktionen, positive Äußerungen anstelle von negativen, Auflösung von Schachtel- und Relativsätzen in einfache Hauptsätze, Auslassung doppelter Verbverwendung, direkte Fragen anstelle indikativer pragmatischer Fragen und direkte Imperativ-Sätze anstelle von pragmatischen Fragen im Indikativ (vgl. URL: Karamitroglou 1998). Die Verwendung des Präteritums statt des Perfekts sollte in der Untertitelung sparsam eingesetzt werden, da ersteres zwar kürzer ist, jedoch untypisch für die gesprochene Sprache (vgl. Nagel 2009: 69). Trotz des Wechsels von gesprochener in geschriebene Sprache sollte die Natürlichkeit der Gesprochensprachlichkeit im Blick behalten werden. UntertitlerInnen stehen eine Vielzahl an Möglichkeiten zur Verfügung, den Text zu bearbeiten, einheitliche Richtlinien dazu gibt es allerdings nicht. Entscheidungen müssen immer von Fall zu Fall anhand des vorliegenden Materials und auch der Rahmenbedingungen getroffen werden.

3.4.2.3. Sprachliche Besonderheiten

Hinsichtlich allgemeiner translatorischer Herausforderungen wie dem Umgang mit sprachlichen Besonderheiten (Dialekt, Slang oder Sprachregister) herrscht in den Regelwerken kein Konsens, meist wird allerdings eine Untertitelung in Standardsprache gefordert (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 185). Doch Richtlinien wie beispielsweise der *Code of Good Subtitling Practice* (Ivarsson/Carroll 1998: 157–158) sind auch widersprüchlich. Regel 8 besagt: „The language register must be appropriate and correspond with the spoken word.“ Damit zu vereinbaren sollte Regel 9 sein: „The language should be (grammatically) ‘correct’ since subtitles serve as model for literacy.“ Zur Beantwortung der Frage, ob die sprachlichen Besonderheiten wiedergegeben oder nivelliert werden, muss ihre Rolle und Funktion im zu untertitelnden Film ermittelt werden. Denn die Wortwahl gibt auch immer Aufschluss über Hintergrund und Persönlichkeit eines Charakters und könnte als Stilmittel eingesetzt sein – in diesen Fällen sind kreative Lösungen gefragt (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 185).

Da Untertitel den Normen der Schriftsprache unterliegen und davon ausgegangen wird, dass Kraftausdrücke und Obszönitäten in verschriftlichter Form früher an Toleranzgrenzen stoßen, wird meist gefordert, diese abzuschwächen bzw. durch Euphemismen zu ersetzen. Als Grund dafür kann auch die Schwierigkeit genannt werden, diese erstens in der Ausgangssprache richtig einzuordnen und zweitens eine angemessene Lösung mit ähnlichen Konnotationen in der Zielsprache zu finden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998: 126–127). Karamitroglou (1998) fordert etwa: „Taboo words should not be censored unless their frequent repetition dictates their reduction for reasons of text economy.“ Trotz steigender gesellschaftlicher Akzeptanz von Kraftausdrücken in Untertiteln herrscht diesbezüglich keine Einigkeit unter UntertitlerInnen (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007: 195–196).

Während die technischen Richtlinien nach Ivarsson/Carroll (1998) relativ verbindlich sind, aber in Untertitelungsstudios individuell adaptiert werden, weisen die sprachlichen Richtlinien mehr Handlungsspielraum für AkteurInnen auf.

4. Analyse der Untertitelungsrichtlinien in der Berufspraxis

Gegenstand des vorliegenden Kapitels ist die Präsentation der Ergebnisse einer Fallstudie zum Umgang mit Untertitelungsrichtlinien in der beruflichen Praxis, welche im Untertitelungsunternehmen subs in Hamburg durchgeführt wurde. Zunächst wird das methodische Vorgehen vorgestellt, gefolgt von der Interpretation, Ergebnisdiskussion und dem Fazit, um zu ermitteln, inwiefern die kontroversen „Goldenen Regeln des Untertitels“ in der Berufspraxis nach wie vor an Aktualität besitzen.

4.1. Methodisches Vorgehen

4.1.1. Material

Der qualitative Forschungsansatz ist zweiteilig konzipiert: Neben der Untersuchung des Untertitelungsprozesses rücken besonders die UntertitlerInnen als AkteurInnen in den Fokus. Die teilstrukturierten Interviews wurden im Zeitraum von Februar bis April 2019 in der Untertitelungsfirma subs in Hamburg individuell geführt. Der Interviewleitfaden wurde nach den Empfehlungen von Kaiser (2014) entworfen und setzt sich für das Projektmanagement aus zehn offenen Fragen mit teilweise spezifizierenden Unterfragen zusammen, die allgemeine Informationen zum Unternehmen subs, zum Projektmanagement bei Untertitelungsprojekten und der Rekrutierung von UntertitlerInnen, zu Richtlinien, Qualitätsstandards und Qualitätskontrolle enthalten (siehe Anhang).

Der Interviewleitfaden für UntertitlerInnen besteht ebenfalls aus zehn offenen Hauptfragen mit teilweise spezifizierenden Unterfragen, welche in drei große Fragenblöcke gegliedert sind. Der erste Teil stellt allgemeine Fragen zu Problemen und Schwierigkeiten in der Untertitelungspraxis und beleuchtet die subjektive Sicht der UntertitlerInnen auf Richtlinien. Der zweite Teil befasst sich mit den konkreten Richtlinien im Unternehmen subs, bevor im letzten Fragenblock untersucht wird, wie UntertitlerInnen mit diesen Richtlinien in der Praxis umgehen (siehe Anhang).

Außerdem wurden zu Beginn jedes Interviews die TeilnehmerInnen zu Ausbildung, beruflichem Hintergrund, Berufserfahrung und Sprachenkombination und Art des Arbeitsverhältnisses bei subs befragt, sowie das Interview mit der Frage beendet, wie der ideale Untertitelungsprozess aus Sicht der AkteurInnen – Projektmanagement als auch Redaktion – aussehen würde.

4.1.2. InterviewteilnehmerInnen

Die Interviews wurden mit acht Personen geführt: der Geschäftsführung von subs, vier fest angestellten UntertitlerInnen bzw. RedakteurInnen bei subs sowie drei freiberuflichen UntertitlerInnen. Alle sieben befragten UntertitlerInnen bzw. RedakteurInnen verfügen über

eine Sprachausbildung, sechs davon auf Hochschulstufe. Von diesen absolvierten vier Personen ein Studium mit Schwerpunkt Übersetzen bzw. Dolmetschen und zwei ein (Fremd-)Sprachenstudium. Während die Geschäftsführung über einen Quereinstieg von der Musik- in die Untertitelungsbranche gelangte, wurde den interviewten RedakteurInnen bzw. ÜbersetzerInnen der Berufseinstieg in vier Fällen über ein Praktikum bei subs ermöglicht und in drei Fällen hatten die Befragten bereits vor ihrer Tätigkeit bei subs praktische Erfahrung in diesem Bereich gesammelt. Alle InterviewteilnehmerInnen waren zum Zeitpunkt der Befragung zwischen vier und 20 Jahren in der Untertitelungsbranche tätig (vgl. IP A–H).

4.2. Interpretation und Ergebnisdiskussion

4.2.1. Das Unternehmen

Das Unternehmen subs mit Sitz in Hamburg wurde 1999 von Kirsten Herfel, Jeannette Wolf und Nicole Neumann gegründet, 2014 von Thorsten Birk übernommen und zeichnet sich durch „höchste Qualität zu fairen Konditionen“ (URL: subs 2020) aus. Um dies zu gewährleisten, legt subs besonderen Wert auf enge Zusammenarbeit mit FilmemacherInnen und ProduzentInnen. Auch die Sprachbearbeitung erfolgt ausschließlich durch MuttersprachlerInnen, um die Einzigartigkeit eines Films über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg erhalten zu können (vgl. URL: subs 2020).

Das Untertitelungsunternehmen subs weist ähnliche Strukturen wie eine Agentur auf: Während das Projektmanagement für die Kommunikation mit KundInnen, die Finanzen und die technischen Rahmenbedingungen verantwortlich zeichnet, obliegt der Redaktion die Anfertigung der Untertitelung. Im redaktionellen Bereich erfolgen Untertitelung und Übersetzung idealerweise in einem Schritt, oftmals werden jedoch auch Übersetzungen extern angefertigt und anschließend von einer/einem der vier fest angestellten RedakteurInnen überarbeitet bzw. angepasst (vgl. IP F: 3–12).

4.2.2. Das Projektmanagement

Um den Umfang und auch die zu erwartenden Kosten eines Untertitelungsprojektes abschätzen zu können, sind vorab einige Informationen von AuftraggeberInnen einzuholen. Wenn sich KundInnen an das Unternehmen, ist für ein Angebot zunächst die Länge des Films in Erfahrung zu bringen und abzuklären, aus welcher und in welche Sprache(n) der Film untertitelt werden soll, ob bereits Material vorliegt, beispielsweise in Form einer Transkription oder eines Dialogbuchs. Anhand dieser Angaben lässt sich ein relativ konkretes Angebot legen, welches sowohl das finanzielle als auch zeitliche Budget umfasst. Anschließend wird von den ProjektmanagerInnen das gelieferte Material für die RedakteurInnen aufbereitet, welche entweder beides – Spotting und Übersetzung – selbst anfertigen oder mit externen ÜbersetzerInnen zusammenarbeiten (vgl. IP F: 13–29).

Die zeitlichen und finanziellen Ressourcen sind somit wesentliche Faktoren bei der Untertitelung eines Films. Durchschnittlich werden für einen 90-minütigen Spielfilm, abhängig von der Dialogdichte, sieben bis zehn Werktage benötigt (vgl. IP F: 32–33). Die Entscheidung, ob ein Film intern oder extern untertitelt wird, trifft das Projektmanagement, welches den Überblick über die Kapazitäten der fest angestellten RedakteurInnen hat. In erster Linie ist natürlich wichtig, die Redaktion voll ausgelastet zu haben. Besonders bei kleineren Projekten, wie der Erstellung von Untertiteln für Industrie-Clips oder Projekten, die eine mehrmalige Anpassung erfordern, ist von Vorteil, wenn sie inhouse bearbeitet werden, da die RedakteurInnen auch relativ kurzfristig Änderungen umsetzen können. Einen ganzen Film auszulagern ist vor allem dann sinnvoll, wenn die Kapazitäten nicht gegeben sind, dass RedakteurInnen neben kleineren Projekten zwei Wochen intensiv in ein zusätzliches Filmprojekt eingebunden sind (vgl. IP F: 148–169).

Bei der Auslagerung eines Untertitelungsprojektes verfügt subs über eine Datenbank an externen UntertitlerInnen und ÜbersetzerInnen, mit denen bereits eine regelmäßige Zusammenarbeit besteht. Sind keine dieser gelisteten KollegInnen im geforderten Zeitraum verfügbar, müssen neue ÜbersetzerInnen rekrutiert werden. In diesem Prozess gelten nicht Ausbildung bzw. Diplom als Auswahlkriterium, sondern vielmehr die Empfehlungen langjähriger KollegInnen. Denn aufgrund der medialen Einschränkungen weicht das Übersetzen von Untertiteln stark vom technischen oder literarischen Übersetzen ab, woraus folgt, dass gute ÜbersetzerInnen nicht auch unbedingt gute UntertitlerInnen sind (vgl. IP F: 21–51, 194–223). Das wiederum unterstreicht die Aussagen der Fachliteratur, wonach qualifizierte UntertitlerInnen in der beruflichen Praxis auch über das Übersetzen hinausgehende Kompetenzen verfügen müssen (siehe Abschnitt 2.5.1).

Die Preisgestaltung gegenüber AuftraggeberInnen ist transparent gestaltet. Je nach Projekt erfolgt die Abrechnung pauschal oder nach Minutenpreis, wobei bei der Preisfindung als wichtigster Faktor die Dialogdichte gilt. Die Abrechnung findet allerdings grundsätzlich immer erst nach Projektabschluss statt, das Unternehmen geht somit immer auf Vorleistung (vgl. IP F: 171–192). Doch nicht immer verläuft alles reibungslos und nach Plan. Dies ist etwa der Fall, wenn mit unfertigem Filmmaterial gearbeitet wird, das noch umgeschnitten werden muss (besonders bei Filmfestivals). Aus diesem Grund ist wichtig, bei der Preiskalkulation und Aufwandschätzung vorab einen Puffer miteinzukalkulieren, der bei mehrmaliger Anpassung einer Untertiteldatei an die unterschiedlichen Filmversionen schnell verbraucht ist (vgl. IP F: 52–76). Wenn jedoch der Endpreis vom ursprünglichen Kostenvoranschlag minimal abweicht, so verzichtet das Unternehmen im Sinne der KundInnenzufriedenheit auf ein paar Prozent, die ihm noch zustehen würden (vgl. IP F: 185–192).

Selten kommt vor, dass ein Projekt abgelehnt oder abgebrochen wird. Da im Arthouse-Bereich extrem brutale oder pornografische Filme unüblich sind – weil dafür in der Regel auch kein Geld für eine gute Untertitelung ausgegeben wird – besitzt der Ethikanspruch der Gründerinnen von subs nur noch bedingt Gültigkeit, welcher Grund zur Ablehnung eines

solchen Untertitelungsprojektes wäre. Dass Projekte von vornherein zurückgewiesen werden ist somit eine Seltenheit und kam bisher nur bei KundInnen vor, mit denen bereits schlechte Erfahrungen gemacht worden waren. Gänzlich abgebrochen wurden jedoch in der Vergangenheit bereits Projekte, bei denen die Zusammenarbeit mit AuftraggeberInnen Schwierigkeiten mit sich brachte und kein gemeinsamer Nenner gefunden werden konnte (vgl. IP F: 52–94). Schlimmstenfalls „müsste halt eben subs da mal in den sauren Apfel beißen“ (IP F: 59–60).

4.2.3. Der Untertitelungsprozess

Die Aufteilung der Arbeitspakete variiert je nach Auftrag und Kapazitäten. Der klassische Weg, wenn ein Film inhouse bearbeitet wird, gliedert sich in zwei Hauptschritte: Spotting bzw. Übersetzung und Lektorat. Konkret bedeutet das, dass Spotting und Übersetzung von einer Person in der Redaktion angefertigt werden und anschließend die erstellte Untertitelung im Vier-Augen-Lektorat überarbeitet wird. Daraufhin werden die Korrekturen in der Redaktion eingegeben, bevor die Datei an die/den AuftraggeberIn geliefert wird, welche/r dann die Möglichkeit hat, mit der/dem zuständigen RedakteurIn in Revision zu gehen und letzte Änderungswünsche zu äußern und umsetzen zu lassen. Im letzten Schritt erstellen die RedakteurInnen die finalen Formate. Diese Vorgehensweise deckt sich sowohl mit der von Nagel (2009) aufgezeichneten Methode als auch mit dem Verfahren, nach dem laut Sánchez (2004) die besten Ergebnisse erzielt werden (siehe Abschnitt 3.1).

Ein geteilter Untertitelungsprozess ist dann erforderlich, wenn ein Film entweder extern übersetzt oder in mehrere Sprachen Untertitelt werden soll. In diesem Fall werden in der Redaktion zunächst Transkription und Spotting der Untertitel mit den Originaldialogen erstellt, bevor die Übersetzung erfolgt, die im dritten Schritt lektoriert wird. Dieses Vorgehen entspricht der dritten von Sánchez (2004) beschriebenen Herangehensweise, bei welcher der Film einmalig gespottet wird, indem zunächst ein Template angefertigt wird, in das anschließend hineinübersetzt wird. Dieses Verfahren bemängelt die Autorin jedoch aufgrund seines standardisierten Umgangs mit unterschiedlichen syntaktischen Sprachstrukturen (siehe Abschnitt 3.1). Um dieser Kritik entgegenzuwirken, werden bei subs die in die Untertitelvorlage hineinübersetzten Untertitel immer von der/dem betreuenden RedakteurIn überarbeitet – welche/r die Zielsprache beherrscht, jedoch die Ausgangsprache des Films als Muttersprache hat – und das Spotting entsprechend der individuellen syntaktischen Struktur der Zielsprache adaptiert und optimiert. Anschließend werden die Untertitel von einer/einem weiteren MuttersprachlerIn der Zielsprache lektoriert, die Korrekturen werden wieder von der/dem zuständigen RedakteurIn eingegeben, bevor die Untertitelung zur Abnahme an die KundInnen geschickt wird, welche die Datei mit Anmerkungen zurückschicken, die vor Erstellung der finalen Formate (DVD, Blu-Ray, DCP) eingearbeitet werden (vgl. IP F 95–145).

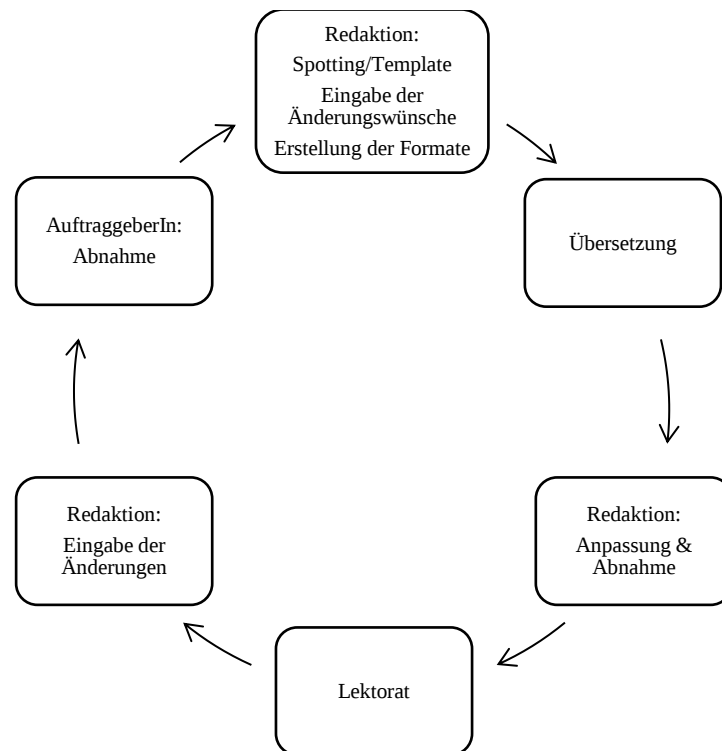


Abb. 5: Der arbeitsteilig organisierte Untertitelungsprozess

Auch die bereits erwähnten Relais-Untertitelungen, welche sich bei Filmen aus „exotischen Sprachen“ meist dem Englischen als Überbrückungssprache bedienen, werden bei subs angefertigt. Um allerdings die Reproduktion von Fehlern und Missverständnissen zu vermeiden, setzt das Unternehmen auf eine enge Zusammenarbeit zwischen bearbeitender/bearbeitendem RedakteurIn und MuttersprachlerIn der Ausgangssprache. Auch wenn diese nicht die Zielsprache der Untertitel beherrschen, so dienen sie der/dem RedakteurIn als „Werkzeug im Prinzip“ (IP F: 209), um die Botschaft der Ausgangssprache optimal in die Zielsprache übertragen zu können. Dabei definiert die Zielsprache die/den professionelle/n UntertitlerIn, welche/r die Hoheit über das Resultat hat und weiß, welchen Kriterien qualitative Untertitel zu entsprechen haben (vgl. IP F: 206–214).

Die verschiedenen Arbeitsschritte veranschaulichen die Theorie des Translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984) in der Praxis und machen deutlich, dass UntertitlerInnen im arbeitsteilig organisierten Untertitelungsprozess als ExpertInnen fungieren, jedoch zum Erreichen des kommunikativen Ziels auf Kooperation mit anderen HandlungspartnerInnen angewiesen sind (siehe Abschnitt 1.1).

4.2.4. Das Qualitätsmanagement

Letztendlich sind Richtlinien auch bei subs maßgeblich dafür verantwortlich, die Untertitelungsstandards des Unternehmens zu garantieren. Wie im Folgenden diskutiert wird, sind vor allem technische Richtlinien in der beruflichen Praxis sehr verbindlich und werden von

RedakteurInnen und langjährigen freien MitarbeiterInnen eingehalten. An neue KollegInnen kommuniziert werden diese mithilfe eines Manuals, welches die verbindlichen Richtlinien des Unternehmens umfasst und gemeinsam mit dem zu untertitelnden Filmmaterial mitgeschickt wird (vgl. IP F: 298–299).

Während die Qualitätsstandards durch die technischen Richtlinien im unternehmensinternen Styleguide festgeschrieben sind, werden die sprachlichen Qualitätsstandards von den betreuenden RedakteurInnen festgelegt. Aufgrund fundierter Fremdsprachenkenntnisse können im Zuge der Abnahme klassische Fehler wie etwa unzureichende Textverdichtung behoben werden und so die Qualitätsmaßstäbe des Unternehmens auch auf sprachlicher Ebene gewährleistet werden. Die RedakteurInnen sind schlussendlich auch dafür verantwortlich, dem Projektmanagement zu kommunizieren, ob und wie die Zusammenarbeit mit externen KollegInnen funktioniert hat bzw. ob diese Person auch für den Bereich der Filmuntertitelung und in weiterer Folge für zukünftige Projekte als externe KollegInnen geeignet sind (vgl. IP F: 304–316).

Die subs-Qualitätsstandards sind grundsätzlich unabhängig von AuftraggeberInnen und der Kultur des Zielpublikums. Eine Anpassung erfolgt nur in Ausnahmefällen. Als Beispiel ist die Textreduktion zu nennen, welche ein wichtiges Qualitätsmerkmal darstellt. Besonders bei rasch geschnittenen Industrie-Clips ist drastisches Kürzen der Inhalte erforderlich, um die Lesbarkeit zu garantieren. Doch genau aufgrund dieses wesentlichen Qualitätskriterium entsteht bei AuftraggeberInnen das Gefühl einer Verlustbilanz und eine Eins-zu-eins-Übereinstimmung der Untertitel mit den Originalfilmdialogen wird gewünscht (siehe Abschnitt 3.3). In solchen (seltenen) Fällen nimmt das Unternehmen subs gegenüber KundInnen eine beratende Funktion ein, doch das letzte Wort haben schlussendlich AuftraggeberInnen, und ihre Wünsche werden umgesetzt. Stimmen spezielle KundInnenwünsche nicht mit den Qualitätsvorstellungen von subs überein, wird kein Credit des Unternehmens an das Filmende gesetzt (vgl. IP F: 322–342).

Die Qualitätskontrolle – sowohl von Spotting als auch Übersetzung – erfolgt in der Redaktion des Unternehmens. Wie in der Graphik in Abschnitt 4.2.3 im Rahmen des arbeitsteiligen Untertitelungsprozesses visualisiert, wird eine extern angefertigte Untertitelung im ersten Schritt von der/dem betreuenden RedakteurIn abgenommen, bevor sie im Lektorat einer zweiten Qualitätskontrolle unterzogen und schließlich an die/den AuftraggeberIn zur finalen Abnahme geschickt wird (vgl. IP F: 346–350).

4.2.5. UntertitlerInnen als AkteurInnen

Schlussendlich liegt die Qualität von Untertiteln jedoch in den Händen der professionellen UntertitlerInnen: Sie fungieren als ExpertInnen im Untertitelungsprozess und beeinflussen durch ihren Umgang mit Richtlinien nicht nur das Resultat, sondern auch das Image und die Erwartungshaltung im Handlungsgefüge gegenüber Untertiteln. Die Einstellung der

UntertitlerInnen gegenüber Richtlinien und ihre Beweggründe für regelkonformes oder non-konformes Agieren sind daher wesentlich für die infrage gestellte Gültigkeit der professionellen interlingualen Untertitelungsrichtlinien in der Berufspraxis.

4.2.5.1. Allgemeine Herausforderungen beim Untertiteln

Zunächst gilt in Erfahrung zu bringen, was UntertitlerInnen als allgemeinen Probleme, Schwierigkeiten und Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen empfinden. Dabei differenzieren die Befragten zwischen technischen und sprachlichen Herausforderungen. Als technische Schwierigkeiten werden besonders die immer kürzer und schneller geschnittenen Filme mit überlappendem Ton genannt, welche das Respektieren aller Richtlinien unmöglich machen (vgl. IP A: 3–4, 11–19, IP H: 13–21). Diese technischen Aspekte werden mitunter auch als Belastung empfunden, da die Untertitel mit der Bildsprache in Einklang gebracht werden müssen. Eine besondere Herausforderung stellen dabei beispielsweise Szenen dar, in welchen mehrere Personen durcheinandersprechen und die Untertitel so konzipiert werden müssen, dass das Publikum trotzdem der Unterhaltung folgen und auch die HauptsprecherInnen identifizieren kann (vgl. IP H: 3–27). Doch grundsätzlich liegen für die technischen Herausforderungen, wie das Spotting anzufertigen ist, klare, nachvollziehbare Regeln vor, die Orientierung bieten (vgl. IP B: 12–15). Als Probleme werden außerdem die unterschiedlichen technischen Formate genannt, die am Ende zu erstellen sind und auch, dass sich AuftraggeberInnen oft nicht im Klaren sind, welches Produkt sie benötigen und eine spätere Anpassung einen erheblichen Mehraufwand für UntertitlerInnen bedeutet (vgl. IP A: 4–10, IP H: 3–13).

Mehr als die Hälfte der InterviewteilnehmerInnen führt die sprachlichen Aspekte als Herausforderung an, welche mit den medialen Einschränkungen in Verbindung stehen. Dabei wird der Bogen zum diagonalen Übersetzen nach Gottlieb (2002) gespannt (siehe Abschnitt 2.1.1), welcher den Sprachtransfer bei der Übersetzung von Untertiteln auf verschiedenen Ebenen ansiedelt: Es gilt nicht nur, die Botschaft von einer Sprache in eine andere zu übertragen, sondern diese auch von gesprochener in geschriebene Sprache – unter Berücksichtigung der medialen Einschränkungen – zu transferieren. Daraus resultiert, dass der Textumfang komprimiert und kondensiert werden muss. Dieses Kürzen und Verknappen, vor allem bei Filmen mit hoher Dialogdichte, in Verbindung mit den Besonderheiten des Sprachtransfers, wird als spezielle Herausforderung und auch als künstlerische Tätigkeit gesehen (vgl. IP B: 3–12, IP A: 4–7, IP C 6–15, IP E: 3–6, IP H: 4). Ebenfalls zu den sprachlichen Herausforderungen zählt, neben allgemeinen Übersetzerischen Schwierigkeiten wie etwa Kulturspezifika und Humor (vgl. IP C: 23–29), den Ton zu treffen, den der Originalfilmdialog vorgibt.

Das heißt, ich muss einen Weg finden, einerseits eine Nähe zum O-Ton zu haben, aber auch so frei zu sein, dass man nicht das Gefühl hat, man liest jetzt einen übersetzten Text, sondern die Menschen im Film sprechen auch so. (IP G: 5–7)

In diesem Zusammenhang wird auch die Relais-Untertitelung als besondere Schwierigkeit genannt, da über die Relais-Sprache nicht alle Bedeutungsnuancen der Ausgangssprache vermittelt werden können und die Untertitelung aus diesem Grund mit einem größeren Arbeitsaufwand verbunden ist (vgl. IP C: 15–22).

Die primäre Herausforderung beim Untertiteln besteht allerdings darin, sowohl den technischen als auch den sprachlichen Anforderungen Genüge zu leisten und gleichzeitig ein Produkt zu erstellen, dass seine kommunikative Funktion erfüllt: nicht nur einem fremdsprachigen Publikum das Verständnis zu ermöglichen, sondern auch das Filmerlebnis nicht zu stören (vgl. IP B: 22–27, IP D: 3–5).

[D]as Ziel bei einer Untertitelung ist, dass der Film nicht nur verstanden wird, sondern genossen wird. [...] [A]lso das Ziel, dass ich als Untertitler erreichen will, ist, dass die Zuschauer aus dem Film rausgehen, und dann danach über den Film reden. Und nicht über meine Untertitel in irgendeiner Form, weil sie es nicht verstanden haben. (IP D: 4–7)

Dieses übergeordnete Ziel, das mit Untertiteln angestrebt wird, verdeutlicht wiederum die Forderung nach einer unauffälligen Untertitelung, welche jedoch im Widerspruch zu den Forderungen der Untertitelungskultur, Qualität und Sichtbarkeit der AkteurInnen im Untertitelungsprozess steht (siehe Abschnitt 3.3). Die Interviewergebnisse zeigen jedoch auch, dass sowohl in der Fachliteratur als auch in der Berufspraxis Aspekte im Hinblick auf das harmonische Zusammenspiel der unterschiedlichen Filmrhythmen und die fingierte Mündlichkeit als Herausforderung beim Untertiteln gesehen werden (siehe Abschnitt 3.2).

Mit der Folgefrage soll herausgefunden werden, inwiefern die genannten Probleme, Schwierigkeiten und Herausforderungen nach Meinung der interviewten Personen in den Richtlinien widerspiegelt werden. Wie treffend von Interviewteilnehmer B (32–34) formuliert: „[D]ie Richtlinien enthalten quasi die Antwort auf diese Herausforderung, nämlich, das ist dann die, in Anführungszeichen, ideale Art und Weise, mit diesen Problemen umzugehen.“ Es handelt sich bei Richtlinien also mehr um Handlungsempfehlungen, wie allgemeine technische und sprachliche Aspekte gehandhabt werden (vgl. IP E: 11–13). In diesem Kontext wird jedoch betont, dass im deutschsprachigen Raum keine einheitlichen Richtlinien anzutreffen sind, sondern diese von Unternehmen zu Unternehmen variieren und sich in firmeninternen Styleguides niederschlagen (vgl. IP A: 24–25, IP C: 44–50). Während allgemeingültige technische Aspekte – wie die Lesegeschwindigkeit, der Umgang mit Schnitten und die visuelle Darstellung – relativ klar in Richtlinien festgelegt sind (vgl. IP A: 26–29, IP D: 16–24), bieten sprachliche Richtlinien mehr Handlungsspielraum und stützen sich primär auf Erfahrungswerte und das Gefühl der UntertitlerInnen (vgl. IP C 35–37, IP G: 9–11). Besonders technische Richtlinien werden als eine Art Werkzeugkasten gesehen, welcher gewährleistet, „dass die Zuschauer am Schluss eben über den Film reden und nicht über meine Untertitel“ (IP D: 23–24). Die Richtlinien bilden somit eine hilfreiche Basis für qualitative Untertitel, können jedoch in Einzelfällen auch ausgedehnt werden (vgl. IP A: 30–31,

IP H: 29–35). „Aber man muss sie halt beherrschen, um zu wissen, wann man sie brechen kann, und wie man sie brechen kann.“ (IP D: 30–31)

Im Zusammenhang mit den technischen Möglichkeiten ist auch ein Qualitätsverlust zu beobachten. Waren Untertitel in der Vergangenheit immer durch Richtlinien spezialisierter Unternehmen geprägt, die damit auch gewisse Qualitätsstandards festlegten, so werden diese – seitdem es Untertitelungssoftwares für Privatpersonen ohne entsprechender Qualifizierung sehr günstig zu erwerben gibt – immer mehr aufgeweicht und die Qualität sinkt zunehmend. Qualitativ hochwertige Untertitel zeichnen sich nicht nur durch eine inspirierte Übersetzung, sondern auch durch ein gutes Spotting aus. Während der ursprüngliche Untertitelungsprozess sehr langwierig und mühselig war und folglich die Informationen der Film-dialoge, welche in den Untertiteln wiedergegeben wurden, einer Bewussten Selektion unterzogen wurden, werden heutzutage möglichst alle Dialoginhalte in Untertitel gepackt, wodurch diese zum Teil überflüssig und redundant werden. Das Kürzen der Filmdialoge hat somit nicht nur technische Gründe, sondern soll den ZuschauerInnen auch einen maximalen Filmgenuss garantieren (vgl. IP H: 29–111). Eine Qualitätsbeurteilung im Rahmen einer Untertitelungskultur nach Künzli (2014) könnte durch Schaffung klarer Bewertungskriterien und unter Einbeziehung der UntertitlerInnen als ExpertInnen der sinkenden Untertitelungsqualität und auch der Kritik durch andere HandlungspartnerInnen entgegenwirken.

4.2.5.2. Die Relevanz von Fachliteratur

Übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur scheint in der Berufspraxis eine nebensächliche Rolle zu spielen. Sechs von sieben InterviewteilnehmerInnen führen an, *Subtitling* von Ivarsson/Carroll (1998) zu kennen, und dieses teilweise oder ganz gelesen zu haben. Es wird als Grundlagenwerk gesehen und ist auch im Bücherregal von subs als Nachschlagwerk zu finden. Zwei Personen nennen Gottlieb (2002), eine Person führt das Fachbuch *Audiovisual Translation* von Díaz Cintas/Remael (2007) an, eine Person die Diplomarbeit von Nagel (2009) und eine weitere Person kann spontan gar keine Aussage zu Fachliteratur oder AutorInnen tätigen (vgl. IP A: 34–38, IP B: 88–98, IP C: 55–58, IP D: 34–51, IP E: 16–27, IP G: 15–18, IP H: 114–120). Aus den Interviews geht zudem hervor, dass sich die Untertitelungstätigkeit kaum auf Erkenntnisse der translationswissenschaftlichen Fachliteratur stützt und in der Berufspraxis auch kein Bedarf nach weiteren theoriebezogenen Publikationen als den genannten besteht. Begründet wird dies damit, dass die Fachliteratur vor allem relevante, technische Aspekte thematisiert, welche auf der menschlichen Wahrnehmung basieren und sich diese seit der Entwicklung der Richtlinien vermutlich nicht deutlich verändert hat (vgl. IP B: 88–118). Dem entgegensetzen ist allerdings, dass sich die Sehgewohnheiten der ZuschauerInnen in den letzten 20 Jahren sehr wohl geändert haben und folglich die Richtlinien nicht mehr auf alles anwendbar sind (vgl. IP A: 36–38), was auch Künzli (2011) in einer Studie empirisch nachweisen konnte.

4.2.5.3. Die Wahrnehmung von Richtlinien

Richtlinien werden sowohl als Hilfestellung als auch als Einschränkung wahrgenommen. Grundsätzlich stellen die Befragten diese nicht infrage und sehen auch eine Sinnhaftigkeit in diesen Vorgaben, welche sich in der Praxis bewährt haben und gewisse Qualitätsstandards garantieren (vgl. IP A: 41–47, IP E: 30–34, IP G: 21–27). Sie werden als Hilfestellung empfunden, wie ein „Werkzeugkasten“ (IP D: 61), um das Rad nicht jedes Mal neu erfinden zu müssen (vgl. IP H: 124–125). Richtlinien liefern somit den Rahmen, in dem UntertitlerInnen dann gewisse Freiheiten besitzen und auch Richtlinien bewusst überschreiten können (vgl. IP G: 23–27, IP H: 126–127).

Im Hinblick auf die persönliche Wahrnehmung der UntertitlerInnen auf Richtlinien kann außerdem auch zwischen relevanten und rein formellen Aspekten unterschieden werden. Zu ersteren zählen der Umgang mit Schnitten, die Lesbarkeit und die Kunst, im Rahmen dieser medialen Einschränkungen möglichst viele Informationen der Filmdialoge in den Untertiteln wiederzugeben, ohne den Filmgenuss zu stören. Während die relevanten Aspekte bei allen seriösen Untertitelungsfirmen sehr ähnlich gehandhabt werden und sich laut Person B auch auf empirische Studien stützen, können die formellen Aspekte mitunter stark variieren. Zu diesen zählen beispielsweise die freien Bilder vor und nach dem Schnitt und die Markierung der SprecherInnen (vgl. IP B: 37–83).

Als einschränkend werden die von manchen Firmen sehr spezifischen Richtlinien empfunden, die wie Gebote ausgelegt sind (vgl. IP D: 54–60) und dass keine Einheitlichkeit der Richtlinien auf dem deutschsprachigen Untertitelungsmarkt besteht (vgl. IP A: 51–55). Aber auch die Zeit- und Flächenrestriktionen werden als Herausforderung wahrgenommen (vgl. IP C: 61–65). Person H (146–147) etwa definiert die Untertitelungstätigkeit folgendermaßen: „Das ist literarisches Übersetzen auf höchstem Niveau, aber in einer Zwangsjacke.“ Einschränkende Untertitelrichtlinien sind somit auch oft der Technik geschuldet, weil etwa nur eine maximale Zeichenanzahl gegeben ist, die Lesbarkeit garantiert werden muss, und der Rhythmus der Untertitel durch die Filmsprache vorgegeben wird (vgl. IP C: 61–86). Jedoch auch in diesem Kontext spielt der Faktor Zeit eine wesentliche Rolle: Aufgrund immer knapper bemessener Fristen kann nicht immer das bestmögliche Ergebnis im Rahmen der medialen Einschränkungen erzielt werden, was sich in der Qualität der Untertitel niederschlägt (vgl. IP H: 162–176).

4.2.5.4. Richtlinien bei subs

Nach den Aussagen der InterviewteilnehmerInnen setzen sich die Untertitelungsrichtlinien bei subs einerseits aus theoretischen Erkenntnissen der Forschungsliteratur und andererseits aus Richtlinien anderer Untertitelungsfirmen zusammen, welche in weiterer Folge in internen Überlegungen miteinander kombiniert wurden. Sieben der acht Befragten führen explizit die Publikation von Ivarsson/Carroll (1998) als Basisdokument für die subs-Richtlinien

an, aber auch die ARTE-Richtlinien und Erfahrungen aus der Berufspraxis, welche sich auf Richtlinien von Firmen wie Titelbild und media transform stützen, werden als Einflussfaktoren genannt. (vgl. IP A: 63–76, IP B: 127–161, IP C: 96–107, IP D: 99–107, IP E: 39–50, IP F: 229–230, IP G: 33–38, IP H: 180–190). Person C, welche vor 20 Jahren die Richtlinien gemeinsam mit den Gründerinnen erarbeitete, bestätigt, dass die subs-Richtlinien eine Mischung der Richtlinien sind, „was wir als am praktikabelsten und am einleuchtendsten fanden“ (IP C: 107). „Wir haben die selbst erarbeitet, aber wir haben uns nichts Neues ausgedacht sozusagen.“ (IP C: 119–120) Die eigene Interpretation der unterschiedlichen Richtlinien ist nicht nur auf die Zeit- und Flächenrestriktionen zurückzuführen, sondern auch auf die Technik. So wird bei subs etwa ein größerer Sicherheitsabstand vor und nach dem Schnitt eingehalten als bei anderen Unternehmen, um für das Auge sichtbaren Verschiebungen bei Formatexporten – und früher eingebrannten Untertiteln – entgegenzuwirken (vgl. IP C: 118–128, IP F: 229–245, IP E: 45–50). Aber auch die Wiedererkennbarkeit wird als Grund dafür genannt, weshalb Untertitelungsrichtlinien im deutschsprachigen Raum nicht einheitlich gestaltet werden (vgl. IP D: 110–116).

Interessant ist, dass alle InterviewpartnerInnen auf die Frage nach der Verbindlichkeit der Richtlinien in der Praxis vor allem die technischen Vorgaben als sehr verbindlich einstufen. Konkret wird dabei der Umgang mit Schnitten und der Mindestabstand zwischen den Untertiteln genannt, wo die Werte in der Ausgangsdatei relativ hoch angesetzt und auch sehr verbindlich sind, um bei minimalen Verschiebungen im Zuge von Wandlungen von 24er- zu 25er-Filmen ausreichend Spielraum zu haben (vgl. IP A: 81–87, IP F: 230–236). Dennoch wird betont, „dass Freiheit gelassen wird, aber halt Freiheit in einem gewissen Rahmen“ (IP D: 119–120). Etwa die Anzahl der freien Bilder zum Schnitt ist in den subs-Richtlinien mit vier Frames klar vorgegeben. Eine Abweichung davon wird jedoch toleriert, sofern ein einheitlicher Rhythmus damit erzielt wird (vgl. IP F: 240–245, IP C: 130–135). „Die Richtlinie ist ja dann, dass man halt den Schnitt beachtet. Ob’s dann zwei sind oder vier [Frames], das ist dann halt eher so eine Geschmackssache.“ (IP G: 41–42) Doch auch wahrnehmungstechnische Aspekte wie die Mindeststandzeit eines Untertitels, welche laut Richtlinien nicht unter einer Sekunde betragen sollte, wird in der Berufspraxis aufgrund der veränderten Sehgewohnheiten als nicht mehr ganz so verbindlich wie früher gesehen, etwa dann, wenn durch eine reduzierte Standzeit eines kurzen Ausrufs das Überschreiten eines Schnittes vermieden werden kann (vgl. IP E: 60–65). Ebenso verhält es sich mit den Richtlinien, Untertitel möglichst nicht über Schnitte stehen zu lassen, den Untertitel mit Dialogende auszublenden und auch pro SprecherIn eine eigene Zeile zu verwenden. Besonders bei dialogreichen Filmen hat die Verbindlichkeit dieser Richtlinien im Laufe der Jahre abgenommen, mit dem Hintergrund, die Lesbarkeit zu gewährleisten (vgl. IP A: 93–95, IP D: 142–146, IP G: 51–55).

In Bezug auf die Zeichensetzung sehen die Interviewten die Richtlinien als sehr verbindlich. Eine spezielle subs-Richtlinie ist, dass bei SprecherInnenwechsel nur die zweite Person mittels Dialogstrich markiert und ein Leerzeichen zwischen Dialogstrich und Text

gesetzt wird. Eine weitere Besonderheit ist der Verzicht des Leerzeichens bei Auslassungspunkten, um dadurch ein weiteres Zeichen im Rahmen der bereits vorhandenen medialen Einschränkungen zu gewinnen (vgl. IP A: 71–93, IP C: 135–141, IP D: 140–142).

Im Gegensatz dazu werden die sprachlichen Richtlinien in der Berufspraxis als lockerer empfunden. Wichtigster Aspekt ist in diesem Zusammenhang die Textreduktion. „[D]as ist die vornehmste und wichtigste Aufgabe beim Untertitelübersetzen. [...] Wenn man das nicht macht, [...] dann ist alles andere schön Gemachte auch für die Katz.“ (IP F: 253–254) Doch im Rahmen dieser Zeit- und Flächenrestriktionen genießen UntertitlerInnen sprachliche Freiheiten. Die von den Gründerinnen angestrebte genderneutrale Untertitelung wurde von Person H (205–230) in der Praxis als nicht besonders verbindlich empfunden und auch Person C (142–148) gibt an, dass sich sprachliche Richtlinien – wie Kraftausdrücke abzuschwächen – in den letzten Jahren zunehmend gelockert haben. Insgesamt wird die Verbindlichkeit der Richtlinien in der Praxis hoch eingestuft, um „ein bestimmtes Qualitätsniveau einzuhalten“ (IP H: 200), der Handlungsspielraum von UntertitlerInnen wird jedoch in Bezug auf die sprachliche Gestaltung als größer empfunden.

Eine weitere relevante Frage in diesem Zusammenhang ist jene nach den wichtigsten subs-Richtlinien und wie diese nach Meinung der InterviewteilnehmerInnen hierarchisch angeordnet sind. Grundsätzlich wird die Lesbarkeit der Untertitel als wichtigste Vorgabe genannt, „weil Untertitel – so schön sie auch sein mögen – ja nichts bringen, wenn man sie nicht lesen kann“ (IP A: 112–113). Wichtig ist, „dass sie lesbar sind und dass sie sich eben in den Film einschmiegen“ (IP D: 164–165). Dabei ist nicht nur von Bedeutung, ein gutes Spotting anzufertigen, sondern auch, in der Übersetzung sowohl den Inhalt als auch den Ton des Films zu übermitteln mit dem Ziel, den Filmgenuss nicht zu stören (vgl. IP D: 151–153, IP E: 75–83).

Hierarchisch gesehen führt der Großteil der Befragten die Synchronität zwischen Untertiteln und Filmdialogen als oberste Priorität an, gefolgt von der Lesbarkeit und dem Umgang mit Schnitten, was auch den theoretischen Diskussionen zur Untertitelung entspricht (siehe Abschnitt 3.4.1). Erstens gilt nach Aussagen der Befragten, Untertitel synchron mit dem Spracheinsatz einzusetzen, sie dürfen jedoch über Dialogende hinaus stehen bleiben. Zweitens müssen Untertitel lesbar sein. Um das zu erzielen, muss der Text entweder gekürzt oder die Standzeit des Untertitels verlängert werden. Meist wird dabei jener Weg gewählt, der am einfachsten ist bzw. manchmal ist auch nur ein Verfahren umsetzbar. Drittens wird der Umgang mit Schnitten angeführt. Grundsätzlich besagen die Richtlinien, dass Untertitel eigentlich nicht über einen Schnitt gehen sollten, was jedoch heutzutage in der Praxis schon aufgrund der dynamischen Filmsprache meist unmöglich ist. Wenn also der Untertitel über den Schnitt gehen muss, dann mindestens zehn Bilder, sodass der Rhythmus von Untertitel und Filmsprache nicht asynchron zueinander läuft. Über zwei Schnitte sollte ein Untertitel keinesfalls gehen, einzige Ausnahme stellen rasch geschnittene Trailer oder Werbespots dar.

Des Weiteren werden die Richtlinien in Bezug auf das Spotting genannt, sprich vier Frames Abstand zum Schnitt, sechs Frames Abstand zwischen den Untertiteln, wodurch der Rhythmus des Films unterstützt und eine einheitliche, der Filmsprache entsprechende Untertitelung garantiert wird. Der Gesamtrhythmus allerdings wird durch mehrere Faktoren vorgegeben: dem Rhythmus der Schnitte, dem Rhythmus der Dialoge und dem Rhythmus der Untertitel bzw. dem LeserInnenrhythmus. „Und wenn das [...] geschieht, dann hat man das Gefühl, dass etwas ganz Schönes, Harmonisches entstanden ist. Wenn das aber auseinanderdriftet, dann hat man das Gefühl, man ist in einem schaukelnden Boot, der [sic!] nahe dran ist, umzukippen.“ (IP B: 218–220) Ein harmonisches Zusammenspiel der unterschiedlichen Rhythmen im semiotischen Gefüge ist somit in der Berufspraxis die Basis für eine qualitative Untertitelung, wie auch von Ivarsson/Carroll (1998) und Díaz Cintas/Remael (2007) festgestellt wurde.

Hinsichtlich der sprachlichen Richtlinien wird neben der Textreduktion die Textsegmentierung genannt, welche vorgibt, den Text in syntaktische Sinneinheiten zu gliedern. Dabei ist der Aufteilung der Dialoge in semantische Einheiten gegenüber der pyramidenförmigen Darstellung der Vorrang zu geben. Außerdem sollte sich ein Satz nicht über vier Untertitel erstrecken, sondern besser in mehrere Einzelsätze geteilt werden. Diese technischen und sprachlichen Richtlinien haben zum Ziel, die Rezeption der Untertitel zu erleichtern, den Filmgenuss zu unterstützen und dabei auch die ZuschauerInnen zu respektieren (vgl. IP A: 97–99, IP B: 169–232, IP C: 163–262, IP F: 263–289, IP G: 61–69, IP H: 233–292).

Auf die Folgefrage, ob es auch ungeschriebene Richtlinien gibt, wie Best-Practice, Gewohnheiten oder Vorgehensweisen, die sich in der Praxis bewährt und etabliert haben, können zwei InterviewteilnehmerInnen spontan keine Aussage treffen. Um zur besseren Lesbarkeit der Untertitel beizutragen ist in der beruflichen Praxis üblich, den Timecode-Out über das Ende des Dialoges hinaus stehen zu lassen. Grundsätzlich wird die Standdauer eines Untertitels jedoch als sehr subjektiv empfunden (vgl. IP A: 118–121, IP C: 228–239, IP D: 172–176). Die in diesem Zusammenhang weitverbreitete – jedoch durch Studien widerlegte Theorie (siehe Abschnitt 2.4.2) – dass Untertitel mit einer zu langen Standdauer erneutes Lesen hervorrufen würden, stellt Person C ebenfalls infrage (234–237). Wichtig ist, dass die Untertitel dem Filmrhythmus entsprechen, und in diesem Zusammenhang ist nicht nur die Übersetzung, sondern auch das Spotting oftmals Gefühlssache, denn letztendlich erfüllen Untertitel ihre kommunikative Funktion nur im Verbund (vgl. IP D: 172–176).

Ein weiterer Usus in der Berufspraxis ist einerseits, bei Untertitelung eines englisch- oder französischsprachigen Films nicht jeden kurzen Ausruf wie etwa „yes“, „bye“ oder „oui“ zu untertiteln, da diese für das Publikum aufgrund des Zusammenspiels der unterschiedlichen semiotischen Zeichen ohnehin verständlich sind, und andererseits auch, dass Namen bei mehrmaligem Vorkommen nicht jedes Mal untertitelt werden (vgl. IP G: 75–81). Diese Konvention ist, wie von Interviewpartnerin H (92–100) im Zuge der Frage nach den Schwierigkeiten beim Untertiteln erläutert, darauf zurückzuführen, dass zur Zeit der

Laseruntertitelung der Untertitelungsprozess viel mühsamer war und eine Auswahl der für das Verständnis relevanten Inhalte getroffen werden musste.

Schließlich unterscheidet sich auch der Umgang mit Satzzeichen bei der Untertitelrechtschreibung aufgrund der medialen Einschränkungen von der Duden-Rechtschreibung. So werden bei subs unvollständige Sätze, die jedoch nach einer kleinen Pause wie etwa Zögern fortgesetzt werden, nicht mittels Auslassungspunkte markiert. Ein Blick in die Berufspraxis bestätigt die Aussage der AutorInnen Díaz Cintas/Remael (2007: 112–116): Wenn kein Satzpunkt gesetzt wird, wird der Satz im nächsten Untertitel fortgesetzt. Auslassungspunkte werden jedoch gesetzt, wenn die Pause sehr lange ist oder der Satz abgebrochen wird. In erstem Fall liegt es jedoch im Ermessensspielraum der UntertitlerInnen zu entscheiden, wann Auslassungspunkte gesetzt werden. Besonderheit dabei ist, dass Auslassungspunkte entgegen der Duden-Rechtschreibung, welche bei subs als Referenz gilt, immer ohne Leerzeichen an das Wort angeschlossen werden, um so den bereits vorhandenen Zeit- und Flächenrestriktionen entgegenzuwirken und einen weiteren Anschlag zu gewinnen (vgl. IP H: 301–319).

4.2.5.5. Der Umgang mit Richtlinien

Insgesamt messen die InterviewteilnehmerInnen Untertitelungsrichtlinien im Arbeitsalltag einen hohen Stellenwert bei und finden diese auch sehr wichtig, denn sie gewährleisten, dass Untertitel lesbar sind und das Filmerlebnis nicht gestört wird (vgl. IP A: 127–130, IP E: 107–109). „[D]ie Untertitel sollen ja auch gar nicht im Fokus stehen, sondern einfach nur zum Verständnis da sein.“ (IP A: 130–131) Für alle Befragten sind insbesondere technische Richtlinien im Untertitelungsprozess wichtig und liefern das Gerüst für eine qualitative Untertitelung (vgl. IP C: 265–272, IP G: 85–86). „[M]an muss den Film ja auch in den Griff kriegen und dass man eben nicht selber das Rad neu erfinden muss und sich bei jedem Untertitel fragt: Mach ich es so, mach ich es so?“ (IP H: 325–327) Die befragten UntertitlerInnen stellen die Richtlinien nicht infrage und sehen keinen Grund, sich diesen zu widersetzen, wenn sie sich bewährt haben und diese beherrscht werden. Sie sind Regeln, die es zunächst zu erlernen gilt, um in weiterer Folge zu wissen, wann und vor allem wie sie gebrochen werden können (vgl. IP B: 244–248, IP D: 191–196).

In der Folgefrage, ob und wenn ja, in welchen Fällen von den Richtlinien abgewichen bzw. dagegen verstoßen wird, steht an erster Stelle der Umgang mit Schnitten. Vor allem die Richtlinie, dass ein Untertitel nicht über zwei Schnitte gehen darf, wird als nicht mehr zeitgemäß empfunden und daher am häufigsten außer Kraft gesetzt (vgl. vgl. IP A: 134–139, IP E: 121–123, IP H: 356–359). Grundsätzlich gilt, dass das Spotting den Rhythmus des Filmbildes spiegeln soll. Fallen Tonspur und Schnitt jedoch auseinander, muss über mehrere Schnitte gegangen werden, „wenn die Tonspur eine Kontinuität verlangt“ (IP H: 370). UntertitlerInnen müssen immer zwischen auditiver und visueller Ebene austarieren: sich

einerseits in die Bildspur einfügen, andererseits sind sie jedoch der Tonspur verpflichtet (vgl. IP H: 362–376).

Normverletzungen sind jedoch abhängig vom Filmmaterial und nonkonformistisches Handeln wird immer nur zum Wohle des Ganzen eingesetzt (vgl. IP E: 110–111). In Bezug auf die Schnitte müssen jedoch am häufigsten Kompromisse eingegangen werden. Insbesondere, wenn Schnitte und Dialoge asynchron zueinander gesetzt sind und komplexe Inhalte übertragen werden müssen, ist der sprachlichen Ebene der Vorrang zu geben (vgl. IP B: 251–263). Eine Person führt an, bei finalem Filmmaterial durchaus auch den Abstand zum Schnitt auf bis zu zwei Frames zu verkleinern, um die Lesbarkeit zu erhöhen (vgl. IP E: 115–120). Eine weitere Person nennt zudem, wenn ungünstige Satzbrüche im Dialog gemacht werden, sich der Richtlinie der Synchronität zu widersetzen und im Sinne der Lesbarkeit leicht versetzt – jedoch für das Auge nicht wahrnehmbar – mit dem Untertitel einzusetzen (vgl. IP D: 208–224). Dieselbe Person gibt an, im Fall auch zwei SprecherInnen in eine Zeile zu nehmen und damit die Richtlinie zu missachten, jeder Person eine eigene Zeile zuzuordnen (vgl. IP D: 143–145, 200–202).

Zwei InterviewteilnehmerInnen erwähnen, nicht immer die Richtlinie einzuhalten, welche besagt, Text im Bild in Versalien und Lieder, Gedichte und Stimmen aus dem Off kursiv zu setzen. Besonders, wenn es sich um längere Textpassagen handelt, wird diese Vorgabe nicht befolgt, um die Untertitel leserInnenfreundlich zu gestalten. Wichtig ist, dass sich der Text von den Dialoguntertiteln absetzt. In diesem Zusammenhang ist der Handlungsspielraum größer und steht stark in Verbindung mit dem persönlichen Empfinden für Ästhetik der UntertitlerInnen (vgl. IP C: 283–291, IP G: 86–96). Außerdem spielen die KundInnenwünsche, der Austausch mit AuftraggeberInnen, der Arbeitsauftrag und auch die zur Verfügung gestellte Zeit für ein Projekt eine wesentliche Rolle, welche Richtlinien überschritten werden und welche eingehalten werden können (vgl. IP C: 269–279, IP H: 333–349).

In einer weiteren Frage geht es darum herauszufinden, ob Richtlinien auch auf die Technik bzw. Untertitelungssoftwares zurückzuführen sind und inwiefern sich UntertitlerInnen durch die technischen Möglichkeiten unterstützt oder eingeschränkt fühlen. Alle InterviewteilnehmerInnen empfinden Untertitelungssoftwares als große Unterstützung, diesbezüglich wird sogar explizit angeführt: „Da hätte ich, glaub ich, diesen Beruf nicht ergriffen, wenn ich das noch ohne hätte machen müssen“. (IP D: 261–262) In ihrer Kreativität eingeschränkt fühlen sich die Befragten vielmehr durch technische Aspekte des Endproduktes. Zwei Personen nennen in diesem Zusammenhang die Erstellung von Untertiteln für den Fernsehsender ARTE, wodurch aufgrund des Teletext-Modus grundsätzlich schon einmal nur 37 Zeichen pro Zeile technisch möglich sind und durch den Einsatz der gelben Farbe ein weiteres Zeichen wegfällt. Daraus ergibt sich ein erhöhter Kürzungsbedarf bei ARTE-Untertiteln, was sich einerseits auf die Übersetzung und andererseits auf die Textsegmentierung auswirkt. Dies hat zur Folge, dass Richtlinien bezüglich der Schnitte nicht immer respektiert

werden können und sich auch der Gesamtrhythmus, der durch das Spotting geschaffen wird, verändert und die Qualität des Endproduktes nicht dieselbe ist wie bei anderen Untertitelungsformaten (vgl. IP A: 142–153, IP G: 99–106). Des Weiteren werden die raumzeitlichen Vorgaben von bilingualen Untertitelungen als einschränkend empfunden (vgl. IP G: 107–109). In dieser Hinsicht kritisiert eine Person auch die technischen Möglichkeiten und sieht diese als Ursache für die kontinuierlich sinkende Qualität von Untertiteln. Durch die technische Erleichterung rückt die Vorauswahl untertitelungsrelevanter Inhalte immer mehr in den Hintergrund und eine Untertitelung mit meist ungekürzter Wiedergabe der Dialoge wird angefertigt. Dabei wird jedoch eines der wesentlichen Qualitätsmerkmale für Untertitel ignoriert: „Besser ist es, wenn jemand, der den Film versteht und ihn liebt und begeistert ist, eine Auswahl trifft. Das ist eigentlich eine gute Untertitelung.“ (IP H: 438–439)

Als technisch geschuldete Richtlinie wird außerdem der Umgang mit Schnitten genannt, welche im Grunde nicht der Filmsprache entspricht. Eine Interviewteilnehmerin ist folgender Meinung:

Film ist ja eigentlich auf [...] Zelluloid entstanden, und da war der Schnitt ja eine einfache Sache. Das [sic!] wurde Bild- und Tonspur wurde in einem geschnitten. Wenn die damals schon mit digital angefangen hätten [...], dann [...] hätte man sogar bei Filmschnitt gesagt, wir müssen immer [...] einen Abstand [halten], wir wissen ja nicht, wie es im Endeffekt nachher rauskommt. Also, wenn das etwas ist, was man irgendwo hingegeben hätten [sic!] und die hätten das in einem Studio dann gemacht oder so was. Aber weil natürlich Filmemacher selber die Schere nehmen und schneiden rein, war das nicht nötig. Und eigentlich müsste der Untertitel genauso getimt sein. (IP H: 380–387)

In diesem Zusammenhang wird auch angemerkt, dass sich die technischen Richtlinien hinsichtlich des Umgangs mit Schnitten teilweise in ihren wahrnehmungstechnischen Begründungen widersprechen: Auf der einen Seite wird behauptet, dass ein Abstand von vier freien Bildern vor und nach dem Schnitt eingehalten werden muss, damit es nicht flackert, auf der anderen Seite wird genau dasselbe Argument herangezogen, um zu rechtfertigen, warum auf den Schnitt getimt wird. Der eigentliche Grund dieser strikten Vorgaben liegt in der Praxis jedoch darin, dass im Falle von minimalen Verschiebungen bei Formatexporten dank eines kleinen Spielraums wahrnehmbare Normverletzungen entgegengewirkt werden kann (vgl. IP D: 239–253).

Ein weiterer, relevanter Aspekt in Bezug auf Richtlinien in der beruflichen Praxis ist der Umgang mit (wahrnehmungs)technischen und sprachlichen Richtlinien. Neben den bereits behandelten technischen Faktoren hinsichtlich des Spottings nennen die InterviewteilnehmerInnen vor allem den Einsatz von Kursiv- und Versalschrift als wichtiges ästhetisches Merkmal in der Untertitelung. Sie bestätigen die Aussagen von Ivarsson/Carroll (1998), wonach diese sparsam und nur punktuell einzusetzen sind, um die Besonderheiten bestimmter sprachlicher Äußerungen auch auf visueller Ebene widerzuspiegeln. Alle Befragten geben an, etwa Text im Bild, Lieder oder Gedichte – wenn möglich – von den Dialoguntertiteln abzuheben, dies jedoch immer von der Menge des abzusetzenden Textes und immer vom

Einzelfall abhängig zu machen und inwiefern es für das Filmverständnis unbedingt notwendig ist. Einig sind sich die UntertitlerInnen, dass Text im Bild in Versalien geschrieben wird und Zitate, Gedichte, Lieder oder Fremdsprachen sowie Stimmen aus dem Off in Kursiva (vgl. IP A: 159–162, IP B: 272–275, IP C: 335–345, IP E: 142–149, IP G: 121–122, IP H: 444–472). Des Weiteren wird berichtet, wenn ein Brief im On vorgelesen wird, dann wird der Text meist in Anführungszeichen gesetzt, diese werden jedoch nur an Anfang und Ende des Briefes und nicht bei jedem Untertitel gesetzt (vgl. IP H: 463–469). Der Umgang mit diesen Richtlinien entspricht auch den in der Forschungsliteratur von Ivarsson/Carroll (1998) und Díaz Cintas/Remael (2007) thematisierten Vorgaben (siehe Abschnitt 3.4.1.5).

Neben der verminderten Lesbarkeit spielt auch eine Rolle, dass Versalschrift mehr Platz in Anspruch nimmt (vgl. IP A: 162–164). Laut InterviewteilnehmerInnen haben sich die Richtlinien in Bezug auf Kursiv- und Versalschrift in den letzten Jahren allerdings zunehmend aufgeweicht und eröffnen einen größeren Handlungsspielraum. Vor allem bei längeren Texttafeln, welche laut Richtlinien in Versalien dargestellt werden sollten, wird häufig auf Kursivschrift oder reguläre schriftliche Darstellung zurückgegriffen. Auch Titel, die in den Dialog eingebettet sind, werden statt in Anführungszeichen kursiv gesetzt, um mehr Anschläge pro Zeile zur Verfügung zu haben. Wichtig ist jedoch, die Einheitlichkeit innerhalb eines Projektes (vgl. IP B: 275–280, IP E: 149–157, IP H: 446–451). „Es gibt sicher immer oder meistens, fast bei jedem Film, zwei oder drei Wege, das zu machen und alle Wege sind gut.“ (IP C: 311–322)

Auch im Hinblick auf filmisches Archivmaterial werden die Richtlinien als weniger verbindlich gesehen. Während früher die Regel lautete, die Untertitel klar von den Dialoguntertiteln mittels kursiv abzuheben, gilt heutzutage primär, die unterschiedlichen Ebenen nicht über harte Schnitte hinweg zu überschreiten und diese vor allem an die Filmsprache und die KundInnenwünschen anzupassen. Als kreative Herausforderung empfinden UntertitlerInnen eine Kombination unterschiedlicher Ebenen, beispielsweise wenn ein Lied auf Archivmaterial folgt (vgl. IP B: 283–287, IP C: 308–345, IP D: 283–311, IP H: 469–472). Außerdem wird bezüglich Text im Bild auch Archivmaterial mit Letterbox und Bauchbinden genannt. Im Fall von Archivmaterial mit eingebrannter Letterbox bietet sich eine einzeilige Untertitelung an, sodass die Untertitel auf der schwarzen Letterbox des Archivmaterials sitzen und nicht das Bild verdecken (vgl. IP G: 116–120). Der Umgang mit eingeblendeten Bauchbinden allerdings ist ein Beispiel dafür, wann die Richtlinien der Synchronität nicht immer respektiert werden können. Grundsätzlich ist den Dialogen Vorrang zu geben, ideal wäre jedoch, die Bauchbinde in die Untertitel einzubinden, sodass diese kurz freisteht und halbwegs lesbar ist – dazu wiederum ist drastisches Kürzen der Dialoge notwendig (vgl. IP D: 268–280). Neben dem Aspekt der reduzierten Lesbarkeit von Kursiv- und Versalschrift vertreten AkteurInnen in der Filmuntertitelung in dieser Hinsicht unterschiedliche Meinungen, da besonders Kursiva technische Probleme hervorrufen können und Untertitel teilweise

anhand mitgelieferter Kursiva-Listen bei der Ausspielung manuell geändert werden müssen (vgl. IP D: 285–194).

Während die sprachlichen Richtlinien der Textsegmentierung und der Textkürzung in enger Verbindung mit den technisch bedingten Faktoren stehen und demzufolge klare Richtlinien dazu vorliegen, herrscht bezüglich des Umgangs mit sprachlichen Besonderheiten keine Einigkeit. Wie bereits mehrfach von den InterviewteilnehmerInnen erwähnt, ist essenziell, in der Untertitelung den Ton des Films mit seinen Besonderheiten zu treffen. Schon aus diesem Grund führen die Befragten an, mit der sprachlichen Ebene bei jedem Film individuell umzugehen. Mit Blick auf die Themenbereiche Sprachvarietäten, Kraftausdrücke und hörbare Fehler stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie UntertitlerInnen in der Berufspraxis mit diesen Aspekten umgehen. Eine Person verweist diesbezüglich auf die Theorie des Diagonalen Übersetzens nach Gottlieb (2002) und dass – bedingt durch den Sprachmoduswechsel – Akzente und Dialekte eine besondere Herausforderung darstellen und kaum ideal in eine andere Sprache zu übersetzen sind, ohne bei den ZuschauerInnen Verwirrung hervorzurufen. Im Arbeitsalltag wird vielmehr versucht, die sprachlichen Besonderheiten zu identifizieren und anhand von Markern, also bestimmten Ausdrücken, in der Untertitelung anzudeuten und effizient einzusetzen und dabei auch eine sprachliche Lösung zu finden, die mit der visuellen Ebene korrespondiert (vgl. IP B: 292–303, IP H: 523–545).

Eine weitere Person verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass im Deutschen noch keine Verschriftlichung der Dialekte existiert, sie jedoch zur Markierung der Gesprochensprachlichkeit primär verkürzte Verbformen einsetzt – zum Beispiel statt „möchte“ „möcht“ – und dabei entgegen der Duden-Schreibweise kein Apostroph setzt (vgl. IP H: 489–506). Ausschlaggebend für den Umgang mit Sprachvarietäten ist allerdings immer, inwiefern diese für das Filmgeschehen relevant sind und sie in irgendeiner Weise in der Übersetzung widergespiegelt werden oder eine Untertitelung in Standardsprache erfolgt (vgl. IP C: 352–356).

Darüber hinaus spielen auch Kraftausdrücke eine wichtige Rolle bei der Wiedergabe des Tons eines Filmes. Nur drei von sieben Befragten vertreten die Meinung, diese nicht mehr abzuschwächen, mit dem Argument, den Originalfilmdialog widerzuspiegeln. Sie bestätigen jedoch, dass dies nicht mit den ursprünglichen Richtlinien übereinstimme und vielmehr eine Entwicklung sei, die sie in der Berufspraxis beobachten könnten (vgl. IP A: 180–181, IP D: 315–323). Person G (126–133) äußert sich dazu folgendermaßen:

Also, Schimpfwörter waren am Anfang, also eben vor 16 Jahren oder auch schon länger, war das halt so, dass wir immer gesagt haben, dass aufgeschriebene Schimpfwörter nicht so krass sein dürfen wie das, was gesagt wird. Aber das hat sich im Laufe der Zeit wirklich geändert, und wenn ein starkes Schimpfwort in der Originalsprache gesagt wird, hab ich jetzt auch kein Problem, „Wichser“ zu schreiben oder so. [...] Ich versuch da eigentlich, nicht so zu unterscheiden, dass das jetzt eine Schriftsprache ist, was ich im Untertitel lese, sondern eigentlich möchte ich gerne, dass der Untertitel das wiedergibt, was geredet wird. Also, es ist eben eher fast gesprochene Sprache.

Einerseits wird dadurch die Illusion geschaffen, dass das, was in den Untertiteln wiedergegeben wird, auch wörtlich ist (vgl. IP D: 321–324), und andererseits besitzt das geschriebene Wort heutzutage einen anderen Stellenwert als noch vor 20 Jahren, schon vor dem Hintergrund, dass durch neue Medienformate die Grenze zwischen schriftlichem und mündlichem Wort immer undeutlicher wird und die Schriftsprache bereits sehr viele Mündlichkeitsaspekte aufweist (vgl. IP A: 185–190).

Als Argument dafür, Kraftausdrücke in Untertiteln zu glätten, wird die Schwierigkeit genannt, diese in der Ausgangssprache korrekt einzuordnen und auch in der Übersetzung eine Entsprechung dafür zu finden, welche eine äquivalente Wirkung erzeugt (vgl. IP B: 306–309, IP H: 549–554). Argumentiert wird allerdings auch damit, Kraftausdrücke abzuschwächen und nur gezielt einzusetzen, da das geschriebene Wort stärker wirkt (vgl. IP B: 309–312). Obwohl harte Sprache in Untertiteln tendenziell in abgeschwächter Form wiedergegeben wird, wählen UntertitlerInnen ihre Übersetzungsstrategie immer vor dem Hintergrund der Funktion, welche diese hinsichtlich der einzelnen Charaktere und des Films als Gesamtwerk zu erfüllen hat (vgl. IP C: 349–352, IP E: 175–183).

Ein weiterer relevanter Aspekt in der Filmuntertitelung ist der Umgang mit hörbaren Fehlern im Original, Sprachfehlern und Wortspielen. Alle Befragten erleben, dass das Publikum damit überfordert ist und deshalb nur für die Handlung wichtige Fehler in den Untertiteln reproduziert werden. Der Umgang damit ist also stark situationsabhängig und wird als spezielle Herausforderung gesehen: Während in einer Dokumentation das „Was“ im Vordergrund steht, steht in einem Spielfilm vielmehr das „Wie“ im Mittelpunkt (vgl. IP D: 324–328). Abhängig von ihrer kommunikativen Funktion werden Fehler korrigiert oder widerspiegelt. Im Arbeitsalltag ist der Umgang mit Sprach-, Flüchtigkeits- oder Grammatikfehlern immer eine Gradwanderung zwischen dem Vorwurf, UntertitlerInnen wären überheblich, Fehler zu korrigieren, bzw. würden Menschen bloßstellen, indem Fehler nicht korrigiert würden (vgl. IP C: 357–368). Werden Fehler als stilistisches Mittel eingesetzt, muss eine mit dem Bild in Einklang stehende Entsprechung gefunden werden. Die InterviewteilnehmerInnen führen an, dass die Kunst dabei ist, diese sparsam und deutlich, beinahe überspitzt einzusetzen, und dabei aber das Filmerlebnis nicht zu stören. Um ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Gegensätzen zu etablieren, aber auch, um der Anschuldigung des Publikums, einen Flüchtigkeitsfehler gemacht zu haben, entgegenzuwirken, werden in der Berufspraxis zur Erfüllung der kommunikativen Funktion reproduzierte Fehler des Originaltons mit Anführungszeichen markiert (vgl. IP A: 168–180, IP B: 315–329, IP C: 352–378, IP D: 324–332, IP G: 137–145, IP H: 566–653). Person H (572–576) hat diesbezüglich folgende These aufgestellt:

[W]enn der Film gut ist, schluckt das Publikum die schlechtesten Untertitel. Keiner beschwert sich. Wenn der Film mittelmäßig ist und die Untertitel sind schlecht, schimpfen sie wie Rohrspatzen: „Unmögliche Untertitel!“. Weil sie aber nur durch einen mittelmäßigen Film oder sogar nur durch einen schlechten Film Zeit bekommen haben, sich über die Untertitel Gedanken zu machen. Da stimmt schon was mit dem Film nicht.

Weil Person H in ihrer Laufbahn allzu oft erlebt hat, dass das Publikum mit bewussten mittels Anführungsstrichen markierten Fehlern in Untertiteln komplett überfordert ist, tendiert sie zunehmend dazu, diese wegzulassen: „Es ist vertane Liebesmüh“ (IP H: 652–653). Denn durch den unmittelbaren Vergleich mit dem Original sind Untertitel permanent der Kritik durch Laien ausgesetzt und der offensichtlichen Schlussfolgerung: „Was im Untertitel steht, ist immer der Untertitler schuld.“ (IP H: 643) Doch trotz der zahlreichen medialen Einschränkungen und der gleichzeitigen Forderung nach Gesprochensprachlichkeit ist es möglich, den Ton des Films mit seinen unterschiedlichen Charakteren zu treffen:

[I]ch finde schon, auch wenn man diese ganzen Einschränkungen hat, [...] man kann schon, muss sich vielleicht ein bisschen Mühe geben, aber man kann schon es schaffen, dass [...] man die Färbung reinbekommt. Also, dass [...] halt der Klang da ist von der Oma und von dem Kind. (IP D: 335–338)

Die Interviewergebnisse bestätigen somit die AutorInnen Reinart (2018) und Künzli (2017), welche die fingierte Mündlichkeit in Verbindung mit Sprachbesonderheiten zur Personencharakterisierung im Rahmen der medialen Einschränkungen als ganz besondere Schwierigkeit im Untertitelungsprozess anführen (siehe Abschnitt 3.2).

4.2.5.6. Der ideale Untertitelungsprozess

Abschließend wird untersucht, wie sich nach Meinung der InterviewpartnerInnen der ideale Untertitelungsprozess gestalten würde. Für alle Befragten würde sich bei einem idealen Ablauf der Faktor Zeit – sowohl Zeit, um sich auf ein einziges Projekt zu konzentrieren, als auch eine humane Deadline – an oberster Stelle befinden, gefolgt von finalem, qualitativem und pünktlich geliefertem Filmmaterial inklusive fehlerfreier Dialogliste (vgl. IP A: 212–217, IP B: 332–424, IP C: 384–390, IP D: 341–354, IP E: 190–196, IP G: 149–153, IP H: 656–658). Doch aufgrund immer knapper bemessener Fristen, des steigenden Zeitdrucks und der Tatsache, dass UntertitlerInnen sich zunehmend mit technischen Aspekten der Postproduktion wie Dateixporten auseinandersetzen müssen und diese zusätzliche Arbeit von der Übersetzungszeit einfach abgezogen wird, sinkt die Qualität von Untertiteln tendenziell (vgl. IP G: 158–183). Person H (163–170) bemerkt diesbezüglich:

[D]ie Deadlines werden immer knapper, obwohl man überhaupt gar nicht versteht, warum. Zu meiner Zeit, ich bekam Videokassetten mit der Post zugeschickt. Dafür wurden immer zwei Tage eingerechnet. Ich kriegte sie oft am nächsten Tag, weil damals die Post auch noch anders funktionierte, aber es wurde immer eingerechnet. Jetzt kriegen wir die Sachen digital. Wo ist die gewonnene Zeit? Warum kriegen [...] nicht wir die? [...] [D]ie Abläufe sind viel schneller geworden. Warum gönnt uns niemand diese gewonnene Zeit, sondern alle sagen, dann mach es noch schneller?

Als letztes Glied in der Produktionskette wird UntertitlerInnen somit immer weniger Zeit einberaumt, qualitative Untertitel zu produzieren, denn Zeit für gründliche Recherche ist in der beruflichen Praxis meist knapp kalkuliert: „Das, was man macht, ist immer ein

Kompromiss. [...] Allein die Zeit, die man für die Filmbearbeitung hat, spielt [...] eine wichtige Rolle.“ (IP B: 339–341) Diese Aussagen aus der Berufspraxis decken sich mit den theoretischen Erkenntnissen nach Reinart (2018: 116, 164–166). Auch die Ansicht von Interviewpartnerin H (657–660), wonach AuftraggeberInnen bei fehlender Dialogliste UntertitlerInnen für Erstellung einer solchen entsprechend entlohnen sollten, entspricht der Forderung von Díaz Cintas (2001b: 208). Letztendlich zeigt sich, dass die Berufspraxis von UntertitlerInnen die Maximen der Kooperativität, Loyalität und Ökologizität einer möglichen demokratischen Untertitelungskultur nicht erfüllt (siehe Abschnitt 3.3.1).

Die befragten Personen nennen außerdem, dass sich im Idealfall AuftraggeberInnen rechtzeitig darüber im Klaren sind, ob Untertitel für eine Produktion benötigt werden und dafür auch genügend Zeit einplanen würden, und dass sie zudem bereits von Anfang an wüssten, welches Produkt konkret gebraucht und wofür es eingesetzt würde (vgl. IP E: 190–201, IP A: 210–222, IP H: 715–750).

Des Weiteren wird in diesem Zusammenhang eine gute Zusammenarbeit mit allen am arbeitsteiligen Untertitelungsprozess beteiligten AkteurInnen genannt. Diese bezieht sich einerseits auf die Kooperation mit dem Lektorat und andererseits auf die Beziehung mit AuftraggeberInnen (vgl. IP A: 212–214, IP D: 355–361, IP G: 154–155). Durch Entstehung eines konstruktiven Dialogs könnten Konflikte wie folgende ausgeschlossen werden:

Der raubt mir meinen Text, der raubt mir jedes schöne Wort, was ich meine Protagonisten habe sagen lassen oder was ich in endlosen Interviews hab aufgenommen in meine Dokumentation, was ich dann sorgfältig ausgewählt habe, und von den zwei Sätzen bleiben noch fünf Worte übrig. (IP E: 202–205)

Neben dem Zeitfaktor und der Einbindung aller Prozessbeteiligten werden auch professionelles Vertrauen und Wertschätzung als wichtige Aspekte bei einem optimalen Arbeitsablauf erwähnt. So wäre wünschenswert, im Sinne des Translatorischen Handelns als PartnerIn und ExpertIn im Handlungsgefüge anerkannt zu werden und auch die Prinzipien der Kooperativität und Loyalität im Rahmen einer Untertitelungskultur zu erfüllen. Denn allzu oft werden im Arbeitsalltag die Kompetenzen der UntertitlerInnen infrage gestellt, ihre Handlungen angezweifelt und ihnen das Gefühl gegeben, dass der Film nur ungern aus der Hand gegeben würde (vgl. IP A: 217–222, IP H: 661–721). Als Grund hierfür wird die zunehmende Entprofessionalisierung der Branche genannt, welche sinkende Untertitelungsqualität zur Folge hat. Berufsverbände wie der AVÜ suchen mit ihrer Arbeit diesem Qualitätsverlust entgegenzuwirken (vgl. IP H: 721–755).

Aus Sicht des Projektmanagements ist neben pünktlichem Projektabschluss, positivem Feedback der AuftraggeberInnen, einer guten finanziellen Auswertung aber vor allem ein konstruktiver Dialog mit den Prozessbeteiligten optimal:

Wenn man wirklich ein gutes Miteinander [...] mit der Produktion, mit dem Regisseur hat, das ist wirklich der schönste Erfolg, den man haben kann. Und wenn dann auch die Zahlen noch stimmen, dann kann man sich wirklich dann am Abend getrost sein Köpfchen aufs Kopfkissen legen und zufrieden einschlafen. (IP F: 378–382)

Auch wenn dieser ideale Untertitelungsprozess (noch) im Bereich der Utopie angesiedelt ist, bietet das Konzept der demokratischen Untertitelungskultur nach Künzli (2014, 2017) einen theoretischen Ansatz, die unterschiedlichen Interessen der AkteurInnen im arbeitsteiligen Untertitelungsprozess auszuhandeln.

4.3. Fazit

Die Interpretation und Diskussion der Interviewergebnisse der Fallstudie im Untertitelungsunternehmen subs in Hamburg zeigen, dass die „Goldenen Regeln des Untertitels“ in vielen, aber keineswegs in allen Aspekten nach wie vor Gültigkeit und Aktualität besitzen. Die befragten UntertitlerInnen empfinden die vorgegebenen Richtlinien als hilfreich und sinnvoll, da sie speziell bei technischen Herausforderungen bewährte Lösungsansätze bieten und auch Qualitätskriterien offenlegen. Besonders die technischen Richtlinien werden im Gegensatz zu den sprachlichen als sehr verbindlich gesehen. Doch schon aufgrund der Filmsprache, die sich seit Etablierung der interlingualen Untertitelungsrichtlinien in den 90er-Jahren drastisch verändert hat, führen die InterviewteilnehmerInnen an, dass auch die technischen Richtlinien insbesondere in Bezug auf den Umgang mit Schnitten weniger verbindlich sind und zunehmend breiter ausgelegt werden. Bei sogenannten Normverstößen wird jedoch immer mit Blick auf das Gesamtwerk gehandelt, um den ZuschauerInnen maximalen Filmgenuss zu garantieren. Grundsätzlich besteht nach Meinung der befragten Personen die Besonderheit und zugleich Schwierigkeit des Untertitels darin, Untertitel einerseits harmonisch in den Filmrhythmus einzubinden und auch die Gesprochensprachlichkeit der Filmdialoge zum Ausdruck zu bringen und andererseits, Untertitel nicht in den Fokus zu rücken, was folglich die implizite Unauffälligkeitsnorm von Untertiteln bestätigt.

Entgegen der Auffassung translationswissenschaftlicher Publikationen sehen UntertitlerInnen die interlingualen Untertitelungsrichtlinien in der Praxis nicht als Zwängen unterliegende, sondern als künstlerische Tätigkeit. Die vorgegebenen Richtlinien schaffen vielmehr einen Rahmen, in welchem nach Meinung der AkteurInnen ausreichend Handlungsspielraum gegeben ist. Als problematisch werden allerdings prekäre Rahmenbedingungen wie immer knapper bemessene Fristen, aber auch die Entprofessionalisierung der Branche erachtet, worauf oftmals Normverletzungen und Qualitätseinbußen folgen.

Interessant ist zudem, dass abgesehen von der Publikation von Ivarsson/Carroll (1998) Fachliteratur in der Berufspraxis eine nebensächliche Rolle spielt, die professionellen interlingualen Untertitelungsrichtlinien zwar auf Erkenntnissen theoretischer Werke basieren, sich in der Praxis allerdings weiterentwickelt haben bzw. individuell interpretiert wurden. Dadurch bestätigen sich die Normen und Richtlinien einerseits selbst und entsprechen den Erwartungen des Zielpublikums und anderer HandlungspartnerInnen im arbeitsteiligen Untertitelungsprozess, andererseits wird dadurch aber nicht das volle Potenzial von Untertiteln ausgeschöpft, das durch innovative Untertitelungen erzielt werden könnte.

Insgesamt messen die interviewten UntertitlerInnen den interlingualen Untertitelungsrichtlinien einen hohen Stellenwert bei und fühlen sich durch diese, in Kombination mit den technischen Möglichkeiten, in hohem Maß unterstützt. Um jedoch auch in Zukunft qualitative Untertitelungen gewährleisten zu können, bedarf es nicht nur der Einhaltung der Richtlinien, sondern auch einer Sensibilisierung unter den HandlungspartnerInnen hinsichtlich der Rahmenbedingungen sowie Kooperativität, Loyalität und Transparenz, die das Endprodukt gleichermaßen beeinflussen und die Interessen aller Prozessbeteiligten bestmöglich miteinander vereinbaren.

5. Resümee und Ausblick

Im interlingualen Untertitelungsprozess spielen Richtlinien eine maßgebliche Rolle, da sie das professionelle Handeln der UntertitlerInnen in der Berufspraxis steuern und dadurch Qualitätsstandards garantieren. Die „Goldenen Regeln des Untertitelns“, welche sinnbildlich für die Untertitelungsrichtlinien nach Ivarsson (1992) und Ivarsson/Carroll (1998) stehen, werden in der Translationswissenschaft äußerst kontrovers gesehen. Dies ist auf mehrere Faktoren zurückzuführen: Einerseits werden sie aufgrund fehlender empirischer Studien heftig kritisiert, andererseits wurden sie seit Etablierung in den 1990er-Jahren keiner wesentlichen Aktualisierung unterzogen. Auch die Vielzahl an Publikationen, die in den vergangenen 20 Jahren im Bereich der interlingualen Filmuntertitelung erschienen sind, stützen sich auf die Standardwerke von Ivarsson (1992) und Ivarsson/Carroll (1998). Hinzu kommt, dass sich nicht nur der technische Untertitelungsprozess, sondern auch die Filmsprache und die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums im Laufe der Jahre grundlegend verändert haben.

Vor diesem Hintergrund stellte sich folglich die Frage, inwiefern die „Goldenen Regeln des Untertitelns“ überhaupt noch Aktualität besitzen. Im Mittelpunkt der Untersuchungen standen daher die UntertitlerInnen als AkteurInnen im interlingualen Untertitelungsprozess. Anhand einer qualitativen Fallstudie, welche im Untertitelungsunternehmen subs in Hamburg in Form von teilstrukturierten Interviews mit fest angestellten und freiberuflichen UntertitlerInnen individuell geführt wurde, war das Ziel herauszufinden, wie UntertitlerInnen in der Berufspraxis mit Richtlinien umgehen, um darüber die Frage nach der Legitimität der interlingualen Untertitelungsrichtlinien zu beantworten.

Die Qualität von Untertiteln ist jedoch nicht nur vom Handeln der AkteurInnen abhängig, welche im arbeitsteilig organisierten Untertitelungsprozess als ExpterInnen fungieren, sondern auch von den Produktionsbedingungen. Besonders zeitliche und finanzielle Faktoren bestimmen neben den Untertitelungsrichtlinien das Endprodukt. Dabei wird deutlich, dass UntertitlerInnen nach dem Verständnis von Holz-Mänttäräs (1984) Theorie des Translatorischen Handelns zum Erreichen des kommunikativen Ziels auf Kooperation mit anderen Prozessbeteiligten angewiesen sind. Doch auch die Prinzipien der Translationskultur nach Prunč (1997, 2007, 2008), welche neben Kooperativität auch Loyalität, Transparenz und Ökologizität des translatorischen Handelns umfassen, betten den Untertitelungsprozess in einen Kontext, welcher zudem Normen, Konventionen und Richtlinien innerhalb des Handlungsgefüges miteinbezieht.

Auch in der interlingualen Untertitelung stützen Richtlinien das professionelle Agieren der UntertitlerInnen, indem sie den Untertitelungsprozess transparent gestalten und die unterschiedlichen Interessen der AkteurInnen in Einklang bringen. Ferner werden durch Richtlinien Qualitätskriterien offengelegt und damit eine objektive Bewertungsgrundlage geschaffen. Interessant ist, dass qualitative Untertitel sowohl in der Theorie als auch in der Praxis oft mit unauffälligen Untertiteln gleichgesetzt werden, mit der Begründung, dadurch

den ZuschauerInnen einen ungestörten Filmgenuss zu ermöglichen. Die Forderung nach Unauffälligkeit bezieht sich einerseits auf die visuelle Ebene, dass sich Untertitel also in den Film einschmiegen, andererseits aber auch auf die sprachliche, welche in Zusammenhang mit der fingierten Mündlichkeit und dem Anspruch nach Gesprochensprachlichkeit von Untertiteln steht.

Die Forschungsergebnisse der Befragung zum Umgang mit interlingualen Untertitelungsrichtlinien in der Berufspraxis zeigen, dass die in der Fachliteratur geübte Kritik hinsichtlich der Aktualität der „Goldenen Regeln des Untertitels“ im Rahmen dieser Fallstudie nicht bestätigt werden konnte. Auch wenn Eyetracking-Studien empirisch belegen, dass die interlingualen Untertitelungsrichtlinien aus kognitiver Sicht teilweise überholt sind, sehen die befragten UntertitlerInnen keine Notwendigkeit, die aktuellen interlingualen Untertitelungsrichtlinien empirisch zu untermauern. Dennoch werden die Bestrebungen des AVÜ unterstützt, womit durch Schaffung allgemeiner Qualitätsparameter der Entprofessionalisierung der Untertitelungsbranche entgegengewirkt und einheitliche Richtlinien für den deutschsprachigen Raum geschaffen werden sollen. Sicherlich spielen aber auch die Erwartungen und Gewohnheiten des Publikums und der Prozessbeteiligten in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle, weshalb innovative Formen der Untertitelung abgelehnt werden.

Die Interpretation der Interviewergebnisse verdeutlicht zudem, dass die vorgegebenen Untertitelungsrichtlinien in der Berufspraxis als wichtig und auch sinnvoll erachtet werden und von den Befragten nicht infrage gestellt werden. Die InterviewteilnehmerInnen messen diesen Vorgaben große Bedeutung bei, da sie bewährte Handlungsempfehlungen und Qualitätsstandards im Untertitelungsprozess liefern und das Fundament für qualitative Untertitel bilden. Besonders im Hinblick auf technische Aspekte zeigte die Analyse, dass diesbezügliche Richtlinien im Arbeitsalltag von UntertitlerInnen als sehr verbindlich gesehen werden, während sprachliche Aspekte AkteurInnen einen größeren Gestaltungsspielraum eröffnen. Speziell in Bezug auf die veränderte Filmsprache konnte allerdings aufgezeichnet werden, dass nonkonformistisches Handeln am häufigsten auftritt. Doch bei sogenannten Normverstößen müssen sowohl die Regeln gekannt und beherrscht werden, um sie brechen zu können, als auch der Blick auf das Gesamtwerk gewahrt werden. Als wesentliche Herausforderung der Untertitelungstätigkeit wurde von den Befragten zudem angegeben, die Untertitel harmonisch in die verschiedenen Filmrhythmen einzubetten, aber auch die fingierte Mündlichkeit und den Ton des Films im Rahmen der Zeit- und Flächenrestriktionen in den Untertiteln widerzuspiegeln. Oberstes Ziel ist dabei immer, die Untertitel nicht in den Mittelpunkt zu stellen, damit sie das Filmerlebnis nicht stören. Damit wird abermals die Unauffälligkeitsnorm als Qualitätsmerkmal von Untertiteln bestätigt.

Hinzu kommt, dass die Untertitelungstätigkeit aufgrund der medialen Einschränkungen und der daraus resultierenden Notwendigkeit des Kürzens lange Zeit nicht als vollständige Übersetzung anerkannt wurde. Während diese Meinung in der

Translationswissenschaft längst überholt ist, hat sich der Ruf der Untertitelung als ein Zwängen unterliegendes Agieren in translationswissenschaftlichen Publikationen bis heute gehalten. Die Ergebnisse der Interviewbefragung konnte aufzeigen, dass diese Auffassung von den AkteurInnen auf dem Untertitelungsmarkt nicht geteilt wird. Sie sehen das Erstellen interlingualer Untertitel vielmehr als kreative Herausforderung und künstlerische Tätigkeit. Richtlinien geben dabei den Rahmen vor, in dem UntertitlerInnen gewisse Freiheiten genießen und nach Aussage der Interviewten auch ausreichend Handlungsspielraum gegeben ist.

Im Hinblick auf den arbeitsteilig organisierten Untertitelungsprozess konnte die Analyse aufzeigen, dass vor allem die Aspekte Zeit und Kooperation der HandlungspartnerInnen wesentliche Einflussfaktoren für die Qualität von Untertiteln darstellen. Insbesondere bei den Rahmenbedingungen, unter welchen eine Untertitelung entsteht, ist Optimierungspotenzial gegeben. Das Konzept der demokratischen Untertitelungskultur nach Künzli (2014, 2017) liefert dabei einen theoretischen Rahmen, um qualitative Untertitel zu garantieren, die Interessen der Prozessbeteiligten miteinander zu vereinbaren und die UntertitlerInnen als ExpertInnen ins Licht zu rücken.

Festzuhalten ist, dass entgegen den Erwartungen die „Goldenen Regeln des Untertitelns“ in vielen, aber keineswegs allen Aspekten nach wie vor Aktualität in der Untertitelungspraxis besitzen, in den vergangenen 20 Jahren jedoch zunehmend aufgeweicht wurden, wodurch sich der Handlungsspielraum für UntertitlerInnen vergrößerte. In diesem Zusammenhang ist jedoch darauf hinzuweisen, dass es sich bei vorliegender Untersuchung um eine Fallstudie handelt und folglich keine endgültige Antwort im Hinblick auf die Aktualität der interlingualen Richtlinien gegeben werden kann. In weiterführenden Arbeiten könnte etwa mit methodisch anderen Mitteln das professionelle Handeln der UntertitlerInnen in weiteren Aspekten erforscht werden, um darüber von einem anderen Blickwinkel die Gültigkeit der Richtlinien zu beleuchten. Interessant wäre zudem, in Folgestudien Qualitätsmerkmale in den Fokus zu rücken und der Frage nach der geforderten Unauffälligkeit von Untertiteln nachzugehen. Essenziell erscheint dabei allerdings, die UntertitlerInnen als AkteurInnen in den Mittelpunkt der Untersuchungen zu stellen, ihrer Tätigkeit mehr Anerkennung entgegenzubringen und der zunehmenden Entprofessionalisierung der Untertitelungsbranche und der damit einhergehenden sinkenden Untertitelungsqualität entgegenzuwirken.

6. Bibliographie

- AVÜ. 2020. *Qualitätsstandards für interlinguale Untertitel*. <https://filmuebersetzen.de/kolleginnen/standards.html> (Stand: 22.03.2020).
- Baker, Robert G. 1982. *Monitoring Eye-Movements while watching Subtitled Television Programmes. A Feasibility Study*. London: Independent Broadcasting Authority.
- Beck, Jay. 2011. The Evolution of Sound in Cinema. In: Guynn, William (Hg.) *The Routledge Companion to Film History*. London/New York: Routledge, 64–76.
- Bittner, Hansjörg. 2011. The Quality of Translation in Subtitling. *trans-kom* 4: 1, 76–87.
- Bittner, Hansjörg. 2020. *Evaluating the Evaluator. A Novel Perspective on Translation Quality Assessment*. New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brant, Rosemary. 1984. *The history and practice of French subtitling*. Masterarbeit, The University of Texas at Austin.
- Carroll, Mary. 2004. *Subtitling: Changing Standards for New Media?* <https://www.translationdirectory.com/article422.htm> (Stand: 03.03.2020).
- Chesterman, Andrew. 1997/2016². *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Chiaro, Delia. 2008. Issues of quality in screen translation: Problems and Solutions. In: Chiaro, Delia/Heiss, Christine/Buccaria, Chiara (Hg.) *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 241–256.
- Danan, Martine. 1996. A la recherche d'une stratégie internationale: Hollywood et le marché français des années trente. In: Gambier, Ives (Hg.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 109–130.
- de Linde, Zoé/Kay, Neil. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, Jorge. 2001a. Teaching subtitling at university. In: Cunico, Sonia (Hg.) *Training Translators and Interpreters in the New Millennium*. Portsmouth: University of Portsmouth, 29–44.

- Díaz Cintas, Jorge. 2001b. Striving for quality in subtitling: The role of a good dialogue list. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik (Hg.) 2001. *(Multi)Media Translation: concepts, practices and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 199–211.
- Díaz Cintas, Jorge. 2008. Teaching and learning to subtitle in an academic environment. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 89–103.
- Díaz Cintas, Jorge/Muñoz Sánchez, Pablo. 2006. Fansubs: Audiovisual Translation in an amateur environment. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation* 6, 37–52.
- Díaz Cintas, Jorge/Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester [u.a.]: St. Jerome Publishing.
- EN 15038. Der europäische Qualitätsstandard DIN EN 15038: 2006. <http://qualitatsstandard.din-en-15038.com/> (Stand: 23.05.2020).
- Dinnesen, Niels Jørgen/Kau, Edvin. 1983. *Filmen i Danmark*. København: Akademisk Forlag.
- Duden. Richtlinie. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Richtlinie> (Stand: 17.05.2020).
- Dupré la Tour, Claire. 2019. Early titling on films and Pathé's innovative and multilingual strategies in 1903. In: O'Sullivan, Carol/Cornu, Jean-François/British Academy (Hg.) *The translation of films: 1900–1950*. Oxford: Oxford University Press, 41–64.
- d'Ydewalle, Géry/Muylle, Patrick/Van Rensbergen, Johan. 1985. Attention Shifts in partially Redundant Information Situations. In: Groner, Rudolf/McConkie, George/Menz, Christine (Hg.) *Eye Movements and Human Information Processing*. North-Holland: Elsevier, 375–384.
- d'Ydewalle, Géry/Van Rensbergen, Johan/Pollet, Joris. 1987. Reading a message when the same message is available auditorily in another language: The case of subtitling. In: O'Regan, J. Kevin/Lévy-Schoen, Ariane (Hg.) *Eye Movements: From Psychology to Cognition*. Amsterdam: Elsevier Science Publisher, 313–321.
- d'Ydewalle, Géry/Van Rensbergen, Johan. 1989. Developmental Studies of Text-Picture Interactions in the Perception of Animated Cartoons with Text. In: Mandl, Heinz/Levin, Joel R. (Hg.) *Knowledge Acquisition from Text and Pictures*. North-Holland: Elsevier Science Publisher, 233–248.
- d'Ydewalle, Géry/Van de Poel, Marijke. 1999. Incidental Foreign-Language Acquisition by Children Watching Subtitled Television Programs. *Journal of Psycholinguistic Research* 28: 3, 227–244.
- d'Ydewalle, Géry/De Bruycker, Wim. 2007. Eye Movements of Children and Adults While Reading Television Subtitles. *European Psychologist* 12: 3, 196–205.

- Elsaesser, Thomas. 2002. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik.
- Findlay, John M. 1985. Saccadic eye movements and visual cognition. *L'année psychologique* 85: 1, 101–135.
- Gambier, Ives. 2008. Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Chiaro, Delia/Heiss, Christine/Buccaria, Chiara (Hg.) *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 11–35.
- Garncarz, Joseph. 2006. Untertitel, Sprachversionen, Synchronisation. Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren. In: Distelmeyer, Jan (Hg.) *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. München: text + kritik, 9–18.
- Gerber-Morón, Olivia/Szarkowska, Agnieszka. 2018a. Line breaks in subtitling: an eye tracking study on viewer preferences. *Journal of Eye Movement Research* 11: 3, 1–22.
- Gerber-Morón, Olivia/Szarkowska, Agnieszka/Woll, Bencie. 2018b. The impact of text segmentation on subtitle reading. *Journal of Eye Movement Research* 11: 4, 1–18.
- Ghia, Elisa. 2012. The impact of translation strategies on subtitle reading. In: Perego, Elisa (Hg.) *Eye Tracking in Audiovisual Translation*. Rom: Aracne, 157–182.
- Gottlieb, Henrik. 1992. Subtitling – a new university discipline. In: Dollerup, Cay/Loddegaard, Anne (Hg.) *Teaching translation and interpreting. Training, talent and experience*. Amsterdam: John Benjamins, 161–170.
- Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, translation & idioms*. Dissertation, Universität Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik. 2002. Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin, Jung, Uli (Hg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aithesis Verlag, 185–214.
- Gottlieb, Henrik. 2005. Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics. In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun/Nauert, Sandra (Hg.) *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences “MuTra Challenges of Multidimensional Translation”*. Saarbrücken: May 2–6, 2005. https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf (Stand: 30.12.2019).
- Gottlieb, Henrik. 2010. Subtitles – Readable dialogue? In: Perego, Elisa (Hg.) *Eye Tracking in Audiovisual Translation*. Rom: Aracne, 37–81.
- Gouadec, Daniel. 2010. Quality in translation. In: Gambier, Ives/van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 270–275.

- Gummerus, Eivor/Paro, Catrine. 2001. Translation quality. An organizational viewpoint. In: Gambier, Yves/Gottlieb, Henrik (Hg.) 2001. *(Multi)Media Translation: concepts, practices and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 133–142.
- Guynn, William. 2011. *The Routledge Companion to Film History*. London/New York: Routledge.
- Hermans, Theo. 1999/2019². *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge.
- Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- House, Juliane. 1997. *Translation quality assessment. A model revisited*. Tübingen: Gunter Narr.
- Hurt, Christina/Widler, Brigitte. 1999. Untertitelung/Übertitelung. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kussmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 261–263.
- ISO 17100. Der Qualitätsstandard DIN EN ISO 17100: 2015. ISO 17100 – Anforderungen an Übersetzungsdienstleistungen. <http://qualitätsstandard.iso17100.com/> (Stand: 23.05.2020).
- ITC Guidance on Standards for Subtitling. 1999. http://sign-dialog.de/wp-content/richtlinien_199902_england.pdf (Stand: 26.01.2020).
- Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the media: a handbook of an art*. Stockholm: TransEdit.
- Ivarsson, Jan/Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Jüngst, Heike Elisabeth. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kaiser, Robert. 2014. *Qualitative Experteninterviews. Konzeptionelle Grundlagen und praktische Durchführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kajzer-Wietrzny, Marta/Tymczyńska, Maria. 2015. Devising a systematic approach to examination marking criteria for audiovisual translation: a case study from Poland. *The Interpreter and Translator Trainer* 9: 3, 342–355.
- Karamitroglou, Fotios. 1998. A proposed Set of Subtitling Standards for Europe. *Translation Journal* 2: 2. <http://www.bokorlang.com/journal/04stndrd.htm> (Stand: 13.04.2020).
- Kilb, Andreas. 1990. Herz der Finsternis. David Lynchs Film "Wild at Heart": eine amerikanische Apokalypse, ein Meisterwerk des Kinos. *DIE ZEIT*, 21.09.1990. <https://www.zeit.de/1990/39/herz-der-finsternis/komplettansicht> (Stand: 17.08.2020).

- Kirchhartz, Andrea. 2017. Kunst und Fluch der Unsichtbarkeit – Aufstand gegen Dumping-honorare in der Untertitelungsbranche. In: *FILMDIENST* 19, 20–21.
- Klaus, Carmen. 2015. *Translationsqualität und crowdsourced translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums TEDTalk*. Berlin: Frank & Timme.
- Koolstra, Cees M./Peeters, Allerd L./Spinhof, Herman. 2002. The Pros and Cons of Dubbing and Subtitling. *European Journal of Communication* 17: 3, 325–354.
- Krejtz, Izabela/ Szarkowska, Agnieszka/Krejtz, Krzysztof. 2013. The Effects of Shot Changes on Eye Movements in Subtitling. *Journal of Eye Movement Research* 6: 5, 1–12.
- Kruger, Jan-Louis. 2008. Subtitler training as part of a general training programme in the language professions. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 71–88.
- Kruger, Jan-Luis. 2019. Eye tracking in audiovisual translation research. In: Pérez-González, Luis. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 350–366.
- Kruger, Jan-Louis/Steyn, Faans. 2014. Subtitles and Eye Tracking: Reading and Performance. *Reading Research Quarterly* 49: 1, 105–120.
- Künzli, Alexander. 2011. Plädoyer für eine auffällige Untertitelung. In: Baumann, Klaus-Dieter (Hg.) *Fach – Translat – Kultur. Interdisziplinäre Aspekte der vernetzten Vielfalt. Band 1*. Berlin: Frank & Timme, 645–667.
- Künzli, Alexander. 2014. Aspekte der Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum. Eine elektronische Fragebogen-Umfrage. In: Boillat, Alain/Weber Henking, Irene (Hg.) *Dubbing. Die Übersetzung im Kino. La traduction audiovisuelle*. Marburg: Schüren, 269–283.
- Künzli, Alexander. 2017. *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme.
- Levý, Jiří. 1981. Übersetzung als Entscheidungsprozeß. In: Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 219–235.
- Lewis, David. 1975. *Konventionen. Eine sprachphilosophische Abhandlung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Luyken, Georg-Michael/Herbst, Thomas/Langham-Brown, Jo/Reid, Helene/Spinhof, Herman. 1991. *Overcoming language barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.

- Marleau, Lucien. 1982. Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta* 27: 3, 271–285.
- Mayoral, Roberto/Kelly, Dorothy/Gallardo, Natividad. 1988. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta* 33: 3, 356–367.
- Monaco, James. 2009⁴. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt.
- Moran, Siobhan. 2012. The effect of linguistic variation on subtitle reception. In: Perego, Elisa (Hg.) *Eye Tracking in Audiovisual Translation*. Rom: Aracne, 183–222.
- Morin-Hernández, Katell. 2009. *La révision clé de la gestion de la qualité des traductions en contexte professionnel*. Dissertation, Universität Rennes.
- Nagel, Silke. 2009. Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme Shooting Bokkie, Wasp und Green Bush. In: Nagel, Silke/Hezel, Susanne/Hinderer, Katharina. 2009. *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Peter Lang, 21–144.
- Neves, Josélia. 2005. *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Dissertation, Roehampton University.
- Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34: 3, 100–105.
- Nord, Christiane. 2004. Loyalität als ethisches Verhalten im Translationsprozess. In: Müller, Ina (Hg.) *Und sie bewegt sich doch ... Translationswissenschaft in Ost und West. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Peter Lang, 235–245.
- Nord, Christiane. 2009⁴. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos.
- Nord, Christiane. 2011. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme.
- Nornes, Abé Mark. 1999. For an abusive subtitling. *Film Quarterly* 52: 3, 17–34.
- O’Sullivan, Carol/Cornu, Jean-François/British Academy (Hg.) 2019a. *The translation of films: 1900–1950*. Oxford: Oxford University Press.
- O’Sullivan, Carol/Cornu, Jean-François. 2019b. History of audiovisual translation. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 15–30.

- Perego, Elisa. 2008. Subtitles and line-breaks. Towards improved readability. In: Chiaro, Delia/Heiss, Christine/Buccaria, Chiara (Hg.) *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 211–223.
- Perego, Elisa/Del Missier, Fabio/Porta, Marco/Mosconi, Mauro. 2010. The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing. *Media Psychology* 13, 243–272.
- Pérez-González, Luis. 2014. *Audiovisual translation: theories, methods and issues*. London/New York: Routledge.
- Prunč, Erich. 1997. Translationskultur. Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns. *TexTconTexT* 11 = NF 1, 99–127.
- Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien in der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprache zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Prunč, Erich. 2008. Zur Konstruktion von Translationskulturen. In: Schippel, Larisa (Hg.) *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme, 19–41.
- Rajendran, Dhevi J./Duchowski, Andrew T./Orero, Pilar/Martínez, Juan/Romero-Fresco, Pablo. 2013. Effects of text chunking on subtitling: A quantitative and qualitative examination. *Perspectives* 21: 1, 5–21.
- Rayner, Keith. 1978. Eye Movements in Reading and Information Processing. *Psychological Bulletin* 85: 3, 618–660.
- Rayner, Keith. 1998. Eye Movements in Reading and Information Processing: 20 Years of Research. *Psychological Bulletin* 124: 3, 372–422.
- Rayner, Keith. 2009. The 35th Sir Frederick Bartlett Lecture. Eye movements and attention in reading, scene perception, and visual search. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 62: 8, 1457–1506.
- Reid, Helene. 1990. Literature on the Screen: Subtitle Translation for Public Broadcasting. In: Westerweel, Bart/d’Haen, Theo (Hg.) *Something Understood: Studies in Anglo-Dutch Literary Translation*. Amsterdam/Atlanta [u.a.]: Rodopi, 79–109.
- Reinart, Sylvia. 2004. Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation. In: Kohlmayer, Rainer/Pöckl, Wolfgang (Hg.) *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Peter Lang, 73–112.
- Reinart, Sylvia. 2014. *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.

- Reinart, Sylvia. 2018. *Untertitelung in einem Synchronisationsland. When wor(l)ds collide?* Berlin: Peter Lang.
- Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Robertson, Patrick. 1993. *Das neue Guinness Buch Film: Studios, Stars & Sensationen – Stories aus der Welt des Films*. Berlin [u.a.]: Ullstein.
- Rother, Rainer. 1997. *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Sánchez, Diana. 2004. Subtitling methods and team-translation. In: Orero, Pilar. 2004. *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 9–17.
- Schäffner, Christina. 1999. The Concept of Norms in Translation Studies. In: Schäffner, Christina (Hg.) *Translation and Norms*. Clevedon [u.a.]: Multilingual Matters LTD, 1–8.
- Schnierer, Madeleine. 2019. *Qualitätssicherung. Die Praxis der Übersetzungsrevision im Zusammenhang mit EN 15038 und ISO 17100*. Berlin: Frank & Timme.
- Searle, John. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press.
- Selting, Margret et al. 2009. Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 10, 353–402.
- Simeoni, Daniel. 1998. The pivotal status of the translator's habitus. *Target* 10: 1, 1–39.
- Smith, Tim J./Henderson, John M. 2008. Edit Blindness: The relationship between attention and global change blindness in dynamic scenes. *Journal of Eye Movement Research* 2: 2, 1–17.
- Stolze, Radegundis. 2008⁵. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr.
- Subs. Über uns. <https://www.subs-hamburg.de/index.html> (Stand: 22.06.2020).
- Szarkowska, Agnieszka/Krejtz, Izabela/Loginska, Maria/Dutka, Lukasz/Krejtz, Krzysztof. 2015. The Influence of Shot Changes on Reading Subtitles – A Preliminary Study. In: Perego, Silvia/Bruti, Silvia (Hg.) *Subtitling Today: Shapes and Their Meanings*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 99–118.
- Titford, Christopher. 1982. Sub-Titling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen* 27: 3, 113–116.
- Toury, Gideon. 1995/2012². *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- Tveit, Jan-Emil. 2009. Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. In: Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hg.) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 85–96.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2001a. La traducción del humor en textos audiovisuales. In: Duro, Miguel (Hg.) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 251–263.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2001b. La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones. In: Sánchez Trigo, Elena/Díaz Fauces, Oscar (Hg.) *Traducción y Communicación* (II). Vigo: University of Vigo, 129–150.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 21–38.

Anhang

Transkriptionsregeln	100
Interviewleitfaden: RedakteurInnen/ÜbersetzerInnen.....	101
Interviewleitfaden: Projektmanagement.....	102
Interview mit Person A.....	103
Interview mit Person B	110
Interview mit Person C	121
Interview mit Person D.....	134
Interview mit Person E	145
Interview mit Person F	152
Interview mit Person G.....	164
Interview mit Person H.....	170

Transkriptionsregeln

Angelehnt an: Selting, Margret et al. 2009. Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 10, 353–402.²⁰

Kommentierung

[]

...

... ((10 Sek.))

/

Ich

((lacht))

<<lachend> das wäre ideal>

((unverständlich, 3 Sek.))

((... 20 Sek.))

((X))

((Anmerkung:))

Erklärung

Überlappung, Simultansprechen

Pause, Zögern, gefüllte Pausen, Verzögerungssignale

längere Pause mit Vermerk der Länge

Wortabbrüche, Satzabbrüche, Selbstkorrekturen

Unterstreichungen bei besonderer Betonung eines Wortes

para- und außersprachliche Elemente

sprachbegleitende para- und außersprachliche Elemente

unverständliche Passage mit Vermerk der Länge

Auslassung im Transkript mit Vermerk der Länge

im Gespräch erwähnte Personen, die anonymisiert wurden

Anmerkung zu Fehlern, Unterbrechung, o.Ä.

²⁰ Verzögerungssignale wie „ähm“ wurden im Sinne der Lesbarkeit nicht transkribiert. Handelt es sich dabei allerdings um eine längere „gefüllte Pause“, so fällt dies unter die Kommentierung von Pause und Zögern.

Interviewleitfaden: RedakteurInnen/ÜbersetzerInnen

Interviewte Person	Datum	Ort

Informationsphase: Begrüßung, Vorstellung des Themas und der Fragestellung, Ziele des Interviews nennen, Erklären des Ablaufs

Warm-up: Bitte stellen Sie sich kurz vor (Ausbildung, beruflicher Hintergrund, Berufserfahrung, seit wann bei subs, Sprachenkombination, Arbeitsverhältnis)

Allgemeine Fragen	
1.	Was sind Ihrer Meinung nach wesentliche Probleme, Schwierigkeiten bzw. Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen? Werden diese Probleme, Schwierigkeiten bzw. Herausforderungen in Richtlinien widerspiegelt?
2.	Kennen Sie Forschungsliteratur, die allgemeingültige Richtlinien zur Filmuntertitelung erarbeitet hat?
3.	Wie sehen Sie Richtlinien? Empfinden Sie sie als Hilfestellung oder Einschränkung?
Fragen zu Richtlinien bei subs	
4.	Woher stammen die von subs verwendeten Richtlinien z.B. in Bezug auf das Spotting? Aus der Forschungsliteratur, von anderen Unternehmen, internen Überlegungen? Von wem wurden diese Richtlinien erarbeitet und festgelegt? Wie verbindlich sind die Richtlinien in der Praxis?
5.	Können Sie mir die für Sie wichtigsten Richtlinien von subs nennen? Gibt es Ihrer Meinung nach eine Hierarchie der Richtlinien? Gibt es auch ungeschriebene Richtlinien, wie Best-Practice, Gewohnheiten oder Vorgehensweisen, die sich in der Praxis bewährt haben?
Fragen zum Umgang mit Richtlinien	
6.	Wie wichtig sind Richtlinien bei der Erstellung von Untertiteln? Gibt es Fälle, in denen Sie von Richtlinien abweichen?
7.	Gibt es auch Richtlinien aufgrund der Technik, konkret durch das Programm FAB? Inwiefern werden Sie von diesen unterstützt oder eingeschränkt?
8.	Wie gehen Sie auf visueller Ebene mit Bildschnitten, Text im Bild oder Archivmaterial um?
9.	Wie gehen Sie auf sprachlicher Ebene mit unterschiedlichen Stilebenen, Sprachvarietäten, hörbaren Fehlern im Original, Schimpfwörtern oder umgangssprachlichen Füllwörtern um?
Abschließende Frage	
10.	Wie würde für Sie, als RedakteurIn/ÜbersetzerIn, der ideale Ablauf eines Projektes aussehen?

Ausklang: Möglicher Zusatz der InterviewpartnerInnen, Dank aussprechen

Interviewleitfaden: Projektmanagement

Interviewte Person	Datum	Ort

Informationsphase: Begrüßung, Vorstellung des Themas und der Fragestellung, Ziele des Interviews nennen, Erklären des Ablaufs

Warm-up: Bitte stellen Sie sich kurz vor (Ausbildung, beruflicher Hintergrund, Berufserfahrung, seit wann bei subs, ein paar Infos über das Unternehmen)

Allgemeine Fragen	
1.	Wie ist das Unternehmen subs strukturiert?
Fragen zum Projektmanagement	
2.	Wie wird an ein Projekt herangegangen?
3.	Wie erfolgt das Zeitmanagement (Deadlines)? Welche Rolle spielt die Aufwand-Kosten-Schätzung? Lehnen Sie manchmal auch Projekte ab?
4.	Wie teilen Sie die Arbeitspakete auf? Wer trifft die Entscheidung, ob das Projekt intern oder extern untertitelt wird?
5.	Erfolgt die Abrechnung üblicherweise projektbezogen oder pro Untertitel?
6.	Wie werden ÜbersetzerInnen rekrutiert? Nach welchen Kriterien werden sie ausgewählt? (Ausbildung, Sprachkombination, etc.)
Fragen zu Richtlinien & Qualitätskontrolle	
7.	Woher stammen die von subs verwendeten Richtlinien z.B. in Bezug auf das Spotting? Aus der Forschungsliteratur, von anderen Unternehmen, internen Überlegungen? Von wem wurden diese Richtlinien erarbeitet? Wie werden die Richtlinien an die MitarbeiterInnen kommuniziert?
8.	Wer legt die Qualitätsstandards fest? Sind diese auch abhängig vom Kunden und der Kultur des Zielpublikums?
9.	Wie erfolgt die Qualitätskontrolle?
Abschließende Fragen	
10.	Wann ist für Sie ein Projekt erfolgreich bzw. wie würde für Sie, als ProjektmanagerIn, der ideale Ablauf eines Projektes aussehen?

Ausklang: Möglicher Zusatz der InterviewpartnerInnen, Dank aussprechen

Interview mit Person A

Datum: 14.02.2019

Ort: Hamburg

Ausbildung: BA FrankoMedia und Skandinavistik in Freiburg mit dem Schwerpunkt Übersetzung

MA Medientext und Medienübersetzung in Hildesheim

Sprachenkombination: Schwedisch, Französisch, Englisch ins Deutsche

Arbeitsverhältnis: Seit 2015 bei subs, mit einem Praktikum angefangen, dann freiberuflich und seit 2017 fest angestellt

1 **Interviewerin:** Was sind deiner Meinung so nach wesentliche Probleme, Schwierigkeiten
2 bzw. Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen?

3 **A:** Also, einmal ist natürlich, dass ... die Schnitte immer ... häufiger, schneller aufeinander
4 folgen, dass man da manche Richtlinien nicht mehr so ganz einhalten kann. ... Und dann
5 natürlich, dass manchmal der Regisseur oder die Produktionsfirma andere Vorstellungen
6 hat, die eben keine Ahnung von Untertitelung haben, aber eben denken / also nicht wissen,
7 dass man kürzen muss zum Beispiel. ... Dann ist auch ein großes Problem, dass manchmal
8 die Kunden sich gar nicht bewusst sind, was für / also, was sie eigentlich brauchen ... am
9 Ende und ... das ist dann schwierig, ... das im Nachhinein zu ändern. ((lacht)) Genau, also,
10 wenn man vorher gar nicht genau weiß, was man eigentlich abliefern soll.

11 **Interviewerin:** Okay, du hast gerade angesprochen, dass die Schnitte immer schneller auf-
12 einander folgen und dass man aufgrund dessen die Richtlinien eigentlich nicht einhalten
13 kann. ... Ist das jetzt eine Tendenz in den letzten Jahren, oder ... [die du beobachtet hast?]

14 **A:** [Ja, also,] es gibt natürlich Ausnahmen, also bei so ganz ruhigen Filmen mit viel Natur-
15 aufnahmen oder so. Aber generell, ... gerade so bei Werbefilmen, ... ist es so eine Tendenz,
16 würde ich sagen, auf jeden Fall. Also, man wird ja immer schneller nacheinander ... ja, also,
17 so beschallt und immer / und es kommen immer mehr schnellere Wechsel und so.

18 **Interviewerin:** Okay, also mehr oder weniger eine Modeerscheinung [beim Filmemachen].

19 **A:** [Ja.]

20 **Interviewerin:** Okay. ... Werden diese Probleme, die du / oder Schwierigkeiten, die du da
21 gerade geschildert hast, in irgendeiner Art und Weise in den Richtlinien widerspiegelt?

22 Also, passen / werden die Richtlinien da angepasst irgendwie oder sind das dann eher Ein-
23 zelfälle, wo man dann entscheiden muss?

24 **A:** Also, das Problem ist ja, es gibt ja keine Richtlinien, die jetzt so für Deutschland gelten
25 und alle halten sich da dran. Sondern es sind meistens firmeninterne Richtlinien und da / ...
26 die kann man ja dann selber so ein bisschen ... Also ... Eigentlich ist die Richtlinie, dass ein
27 Untertitel maximal über einen Schnitt geht und / aber die Richtlinie besagt auch, dass es
28 lesbar sein muss. Und ... da ist glaube ich dann einfach so im Team ... ganz klar, dann steht
29 die Lesbarkeit im Vordergrund, und dann beachtet man die andere Richtlinie weniger. Aber
30 es ist jetzt nicht so, dass irgendwo die Richtlinie dann verändert wird. Es wird einfach nur
31 so ein bisschen ausgedehnt, würde ich sagen.

32 **Interviewerin:** Gibt es Forschungsliteratur, die allgemeine Rich/ ... Richtlinien zur Filmun-
33 tertitelung erarbeitet hat, die du kennst?

34 **A:** Ja, das von Ivarsson und ... <<lachend> der anderen>...

35 **Interviewerin:** Carroll.

36 **A:** Carroll, genau, das kenne ich. ... Ja, das ist aber so ... Also, es gibt auch noch mehr, aber
37 das ist so, was mir ... im Kopf geblieben ist. Aber das ist ja auch schon ein bisschen älter,
38 also das ... Ja, lässt sich bestimmt auch nicht mehr auf alles anwenden. ((lacht))

39 **Interviewerin:** Und wie siehst du Richtlinien? Sind die für dich eine Hilfestellung oder eher
40 eine Einschränkung?

41 **A:** ... Sowohl als auch. ((lacht)) Also, an sich ist es ja schon / Also, wir haben ja die Richt-
42 linie: Wenn der Sprechereinsatz beginnt ... und dann ein Schnitt kommt, und ... man keine
43 zehn Bilder hat, um den Untertitel stehen zu lassen, dass man dann erst nach dem Schnitt
44 einsetzt. Und das ist schon / also, dann zählt man ab, hab ich das oder nicht? Und da muss
45 man quasi gar nicht nachdenken: Ist das jetzt gut lesbar oder nicht oder sieht das blöd aus,
46 weil das einfach die Erfahrung gezeigt hat, wenn es zehn Bilder gibt, dann ist es in Ordnung
47 und ... kann man dann gut / also ist schön, <<lachend> so>. Und da finde ich es eine Hilfe-
48 stellung. ... Aber natürlich ist es manchmal auch eine Einschränkung, ... auch dadurch, dass
49 es so unterschiedliche Richtlinien gibt. ... Und das ist natürlich dann für die Freiberufler
50 noch mehr eine Einschränkung, weil sie immer gucken müssen, jetzt mach ich ein Projekt
51 für diese Firma, die hat diese Richtlinien, bei / eine andere hat ganz andere. Und manchmal
52 sind die ja auch nicht / Also, ich bin einfach schon so an die subs-Richtlinien gewöhnt und
53 finde die auch gut und mein Auge hat sich daran gewöhnt, dass das so ist. Und wenn ich
54 dann eben Projekte sehe, die nach anderen Richtlinien erstellt wurden, finde ich es manch-
55 mal ein bisschen störend.

56 **Interviewerin:** Also, irritieren sie.

57 **A:** Ja.

58 **Interviewerin:** Dann würde ich auch gleich weitergehen zu den Richtlinien von subs. ...
59 Weißt du, woher die von subs verwendeten Richtlinien stammen, also jetzt in Bezug auf das
60 Spotting: Bildschnitte, Sprecherwechsel, Zeichensetzung, Auslassungspunkte? Sind die aus
61 der Forschungsliteratur, oder von anderen Unternehmen übernommen, interne Überlegun-
62 gen? Wie kam es dazu?

63 **A:** Ja, also ich kann es nicht genau sagen, aber hier steht ja auch das von Ivarsson und
64 Carroll. Also, ich glaube schon, dass sich jemand mit der Forschungsliteratur auseinander-
65 gesetzt hat, aber dass dann bei internen Überlegungen eben gewisse Entscheidungen getrof-
66 fen wurden. Also ich weiß, dass bei den Auslassungspunkten, dass es einfach daraus ent-
67 standen ist, dass man ja für ARTE sowieso schon so viel kürzen muss, dass man froh ist,
68 wenn man da ein Zeichen sparen kann. ... Genau. Also ich glaube, dass ist so ein Mix aus
69 allem.

70 **Interviewerin:** Wie meinst du genau, dass man froh ist, ein Zeichen sparen zu können?

71 **A:** Weil man ja kein Leerzeichen vor den Auslassungspunkten setzt. Und obwohl aber /
72 Eigentlich richten wir uns nach dem Duden und nach dem Duden müsste man das machen,
73 aber da ist man dann froh, wenn man auf ein Zeichen verzichten kann, und das hat sich ja
74 auch so durchgesetzt. Also, das ist / Das ist auch eine besondere subs-Richtlinie, würde ich
75 sagen. Also, es ist ein Mix aus ... Forschungsliteratur und dann aber mit der / durch die
76 tägliche Arbeit damit und der Erfahrung. ... Ja, so ein Mix davon. ((lacht))

77 **Interviewerin:** Was sich dann eingebürgert hat.

78 **A:** Genau.

79 **Interviewerin:** Und wie verbindlich sind diese Richtlinien in der Praxis deiner Meinung
80 nach?

81 **A:** Also, was die Schnitte anbelangt und den Abstand zwischen ... zwei Untertiteln, sind die
82 total verbindlich. ... Beziehungsweise wurden sie auch relativ hoch angesetzt, weil eben bei
83 Wandlungen von 24er-Filmen zu 25er-Filmen und so immer mal ein bisschen was verrüt-
84 schen kann. Also, es ist in der Ausgangsdatei relativ starr, damit, wenn sich das um zwei
85 Frames verschiebt, ... der Untertitel trotzdem nicht über den Schnitt steht. ... Also da wird
86 dann nicht noch mal durchgegangen und wirklich alles kontrolliert. Aber eigentlich in der
87 ersten Datei, mit der man arbeitet, sind die schon relativ starr ... und / also eben verbindlich.
88 Aber ... die ... Auslassungspunkte zum Beispiel, dass man da das Leerzeichen macht, das
89 ... hatte ich jetzt gerade, dass wir das einmal dann doch gemacht haben, das Leerzeichen,

90 bei einer bilingualen Untertitelung, damit es einfach schön aussieht, wenn dann beides gleich
91 ist. Und ... bei Sprecherwechsel ist das eigentlich auch ziemlich starr, dass das eben immer
92 mit / also, wenn möglich, in der zweiten Zeile mit Leerzeichen ... gemacht wird, aber, wenn
93 so viele Leute reden, dann nimmt man eben auch zwei Sprecherwechsel in einen. Also, es
94 wird trotzdem immer an den Film angepasst, was eben nötig ist. Genauso wie, ... über wie
95 viele Schnitte der Untertitel geht. Also das ist auf jeden Fall nicht mehr so verbindlich.

96 **Interviewerin:** Okay, und was sind ... so die wichtigsten Richtlinien von subs?

97 **A:** Also, ich würde sagen, die sechs Frames zwischen zwei Untertiteln und die vier Frames
98 Abstand zum Schnitt. Das sind so die, die auch aus der Masse herausstechen, sag ich mal,
99 und die für mich aber auch eine schöne, fürs Auge schöne Untertitelung ausmachen.

100 **Interviewerin:** Okay, also auch sehr ästhetisch ... ästhetisches Merkmal. [((lacht))]

101 **A:** [Ja. ((lacht))] Und ach so, noch was ganz Wichtiges ist auch, dass wir ja den Untertitel
102 auch erst mit dem Spracheinsatz einblenden. Das wird bei anderen Firmen ja auch ein biss-
103 chen anders gehandhabt, dass die das schon vorher / den Untertitel schon vorher einblenden,
104 um ein bisschen Standzeit rauszuholen und das machen wir ja wirklich / also überhaupt nicht.
105 ... Und das finde ich, ist auch eigentlich ein wichtiges Merkmal, weil das doch irritiert.

106 ((... 30 Sek.))

107 **Interviewerin:** Gibt es so ... eine Hierarchie der Richtlinien?

108 **A:** ... Also ja, ich glaube, das zeichnet sich vielleicht so ein bisschen ab von dem, was /
109 Also, es gibt welche, die sehr verbindlich sind und welche, die nicht so verbindlich sind.
110 Und ich würde sagen, die, die verbindlich sind, sind natürlich in der Hierarchie weiter oben,
111 also an die muss man sich halten. ... Und ich denke, an oberster Stelle steht einfach, dass
112 es lesbar sein muss und danach muss man sich auf jeden Fall richten, weil Untertitel – so
113 schön sie sein mögen – ja nichts bringen, wenn man sie nicht lesen kann.

114 **Interviewerin:** Ja. ... Und ... gibt es auch so ungeschriebene Richtlinien, wie zum Beispiel
115 Best-Practice, Gewohnheiten, ... die sich einfach in der Praxis bewährt haben? Zum Beispiel
116 den Timecode-Out länger stehen lassen, als die Person spricht, damit eben das zur besseren
117 Lesbarkeit beiträgt?

118 **A:** Genau, das auf jeden Fall, natürlich nicht zu lange. ... Aber ich weiß gar nicht, was mir
119 sonst so ... einfällt ... Was sich so etabliert hat, ... weil ich das ja ... so gelernt habe, wie es
120 hier gemacht wird und deswegen ist es für mich eine Richtlinie und ich make es so. Aber
121 ich kann jetzt nicht sagen, dass / woraus das entstanden ist.

122 **Interviewerin:** Okay, also ad hoc fällt dir nichts ein?

123 **A:** Nee. ((lacht))

124 **Interviewerin:** Dann würde ich zu meinem dritten Punkt kommen, ... und ... um herauszu-
 125 finden, wie du quasi mit den Richtlinien umgehst. ... Wie wichtig sind die Richtlinien bei
 126 der Erstellung von Untertiteln?

127 **A:** ... Ich finde schon, dass sie wichtig sind. ... Eben, weil sie ja ... gewährleisten, dass ...
 128 der Zuschauer sie lesen kann, dass ... das nicht so flackert, dass die Untertitel den Film nicht
 129 stören. Also, eine Richtlinie ist ja auch, dass man nur zwei Zeilen nimmst statt drei, vier,
 130 <<lachend> fünf> ... Und dass das Filmerlebnis nicht gestört wird. Und die Untertitel sollen
 131 ja auch gar nicht im Fokus stehen, sondern einfach nur zum Verständnis da sein, aber gar
 132 nicht so im Vordergrund stehen, ja.

133 **Interviewerin:** Und gibt es Fälle, in denen man von den Richtlinien abweicht?

134 **A:** Ja, auf jeden Fall. Also das mit den Schnitten. Und ... sonst, muss ich mal überlegen ...
 135 Also die Richtlinien für Gehörlosenuntertitel sind ja ganz. ... Aber da ... weich ich auch hin
 136 und wieder ab. ((... 10 Sek.)) Aber sonst jetzt, außer, dass der Untertitel über mehrere
 137 Schnitte geht, fällt mir jetzt ... keine ein. Also, ich halte mich schon ja an diesen Abstand,
 138 Abstand zum Schnitt, ... dass der Untertitel kommt, wenn der Sprechensatz ist. Also, an die
 139 halte ich mich schon immer.

140 **Interviewerin:** Okay. Und gibt es da auch Richtlinien, die quasi auf die Technik, im Spezi-
 141 ellen auf FAB, zurückzuführen sind?

142 **A:** Also, generell mit der Technik ist eben, ... wenn man Teletext verwendet, da gibt es
 143 natürlich dann Richtlinien, eben in Bezug auf die Zeichenzahl, dass die geringer ist. ... Das
 144 ist ja nicht, weil man das schöner findet, sondern weil es eben nur so möglich ist. [Und]

145 **Interviewerin:** [Wie viele] Zeichen hat man dann zur Verfügung?

146 **A:** 37 und bei ARTE 36. Durch die gelbe Farbe. ... Und durch das Programm FAB ... Nee,
 147 ich glaube, das hat nicht so großen Einfluss ... Nee. ... Auf die Richtlinien.

148 **Interviewerin:** Okay. Also ist FAB jetzt weniger eine / eine Einschränkung, sondern ist eher
 149 unterstützend durch die Einstellungen?

150 **A:** Genau, also weil man könnte ja theoretisch auch in FAB Zeilen von 80 Zeichen schrei-
 151 ben, ... nur würden die eben dann ... auf der DVD oder so ja ... aus dem Bild hinauslaufen.
 152 Also, es sind eher so die technischen Einschränkungen dann bei dem Endprodukt, aber nicht
 153 bei FAB.

154 **Interviewerin:** Okay. ... Und ... wie gehst du jetzt zum Beispiel auf visueller Ebene – mit
 155 / die Bildschnitte haben wir schon thematisiert – aber mit Text im Bild oder Archivmaterial

156 um? Wenn jetzt ... ein Film ist, der aktuelles Material hat und dann kombiniert ist mit Ar-
157 chivmaterial – spiegelt sich das irgendwie auf visueller Ebene wider? Setzt du da was kursiv
158 dann? Oder [wie machst du das?]

159 **A:** [Also,] es kommt darauf an, ... wie vie/ groß der Anteil ist. ... Also, wenn dann mindes-
160 tens 50 Prozent ... auch kursiv wäre, dann lasse ich das lieber, weil kursive Schrift einfach
161 schlechter lesbar ist. Aber um das abzuheben, wenn das so einzeln, punktuell kommt, dann
162 schon. Und bei Text im Bild wird das ja auch durch Versalien dann gekennzeichnet. Aber
163 eben auch, wenn es nicht ganz, ganz viel Text im Bild ist, weil eben Versalien auch schlech-
164 ter lesbar sind bei großer Menge und ja auch viel mehr Platz einnehmen.

165 **Interviewerin:** Und auf sprachlicher Ebene, wie gehst du da mit verschiedenen Stilebenen,
166 Sprachvarietäten oder zum Beispiel auch hörbaren Fehlern im Original und, ja auch
167 Schimpfwörtern oder umgangssprachlichen Füllwörtern um?

168 **A:** Also, ... die unterschiedlichen Stilebenen versuchen wir ja auf jeden Fall beizubehalten,
169 wie sie im Original sind. ... Und bei hörbaren Fehlern kommt es ein bisschen drauf an, wenn
170 das Fehler sind, weil das ... in einem Dokumentarfilm eine Interviewsituation ist, dann ...
171 würde man die ja nicht unbedingt wiederholen. Aber, wenn das jetzt ... auch thematisiert
172 wird, also, wenn jemand gehänselt wird, weil er immer ... den Dativ verwendet << lachend>
173 statt> Genitiv, dann muss man das ja irgendwie rüberbringen. ... Oder wenn ... ein ... /
174 wenn in einem Film, ... wenn es da auch um Deutschlerner geht, ... dann ... ja, kommt es
175 <<lachend> auch drauf an.> Also, es kommt drauf an, wie / ob das thematisiert wird, ob das
176 einen Unterschied macht, ... würde ich sagen, zu den Fehlern. Und / aber, wenn das einfach
177 nur so ein kleiner Flüchtigkeitsfehler ist oder so, würde ich das nicht mitübernehmen, weil
178 ja auch der Zuschauer sonst denken könnte: Ach, da hat der Untertitler einen Fehler gemacht.
179 Nicht dass es Absicht ist, sondern ... / Genau, das kann man dann natürlich auch kennzeich-
180 nen mit ... Anführungsstrichen zum Beispiel. Genau, und Schimpfwörter sollen natürlich
181 genauso wiedergegeben werden, also genauso <<lachend> schlimm,> [wie sie]

182 **Interviewerin:** [Auch,] wenn / Das geschriebene Wort wirkt ja viel stärker als das gespro-
183 chene. [Es wird] dann trotzdem übernommen?

184 **A:** [Genau.] Also, das hab ich auch an der Uni so gelernt, dass man da das ruhig ein bisschen
185 abschwächen kann. Aber in der Praxis hab ich gemerkt, dass das eigentlich überhaupt nicht
186 ... gemacht wird, dass es abgeschwächt wird. ... Ich könnte mir einfach vorstellen, dass das
187 damit zusammenhängt, dass ... durch die ganze Chatsprache ... das Geschriebene ... nicht
188 mehr so den anderen Stellenwert hat. Also, es hat ja dann schon sehr viele Mündlichkeitsas-
189 pekte und deswegen sieht man das nicht mehr so: Schrift ist ein Buch und ... ganz anders
190 als das gesprochene Wort. Genau. Und natürlich ist es schon auch irritierend, wenn ... Zu-
191 schauer die Ausgangsprache ein bisschen können, und dann steht da eben nicht die

192 Entsprechung „Arschloch“, sondern nur ... „du blödes Huhn“ <<lachend> oder so>. ...
 193 Dann fragen sie sich natürlich auch. Und es ist natürlich auch ... häufig das Problem, dass
 194 die Zuschauer ja auch ein bisschen die Ausgangssprache können, und da muss man schon
 195 irgendwie ... eine gute Entsprechung finden. Und umgangssprachliche Füllwörter, die stö-
 196 ren ja eigentlich beim Lesen. Die ... / Wenn die nicht eben auch thematisiert werden, dann
 197 würde ich sie auch in der Übersetzung nicht mitreinnehmen.

198 **Interviewerin:** Weil es sonst auf Kosten der Lesbarkeit eben geht?

199 **A:** Genau, und weil man auch denkt: Hä, warum hat der Untertitler jetzt so was mitreinge-
 200 nommen. Also, es ... ja. Genau. ((lacht))

201 **Interviewerin:** Es ist jetzt fürs Verständnis nicht relevant.

202 **A:** Nee, genau.

203 **Interviewerin:** [Weil es nicht die essentielle Info hat.]

204 **A:** [Und wenn jemand auf] Englisch ... ein bisschen überleg und sagt, „ähhh“, dann muss
 205 man das ja nicht mitreinnehmen. Also, das versteht man ja, das ist ja interkulturell sozusa-
 206 gen.

207 **Interviewerin:** Okay. Ja, das wären jetzt auch schon meine Fragen gewesen. ... Abschlie-
 208 ßend würde ich / interessiert es mich noch, was ist jetzt für dich als Redakteurin und Über-
 209 setzerin so der ideale Ablauf von einem Untertitelungsprojekt?

210 **A:** Also, bei einem idealen Ablauf ... wüsste der <<lachend> Kunde auf jeden Fall> schon
 211 vorher, was er genau will, welche Zielformate er braucht, wofür das verwendet wird. ... Es
 212 gäbe ein finales Dialogbuch, was auch dem Film entspricht. ... Und ... dann ... ist natürlich
 213 immer schön, wenn man das Gefühl hat, man kann auch beim Regisseur oder bei der Firma
 214 nachfragen, wenn ... es da Bedarf gibt. Und dann ... ja, dann könnte man mit dem Dialog-
 215 buch loslegen und die Untertitelung starten, es kämen keine anderen, kleine / kleinen Pro-
 216 jekte dazwischen ((lacht)), sondern man säße wirklich von Montag bis Freitag nur an diesem
 217 einen Projekt. ... Genau, und dann ... geht das ins Lektorat, man gibt die Änderungen ein,
 218 ... das geht an den Kunden. Und ... dann wäre es natürlich auch toll, wenn der Kunde ...
 219 nicht ... die notwendigen Kürzungen, die wir eben vornehmen müssen, <<lachend> anzwei-
 220 felt,> ... und irgendwie sein ... / alles wieder reinhaben will. Sondern wenn er / Also, wenn
 221 der Kunde auch schon ein bisschen Ahnung hätte, ... was / was da auf ihn <<lachend> zu-
 222 kommt> bei einer Untertitelung. Genau, und wenn dann die Anmerkungen möglichst mit
 223 „Änderungen nachverfolgen“ gemacht werden und man dann so das Projekt abschließen
 224 kann. Das wäre der perfekte Ablauf. ((lacht))

Interview mit Person B

Datum: 07.03.2019

Ort: Hamburg

Ausbildung:

Romanistik- und Germanistikstudium in St. Petersburg
Person B hat sich schon sehr früh für Filmkunst interessiert. Sein Traum war es, Regisseur zu werden. Daraus ergab sich die Kombi Sprachen plus Film. Als Student arbeitete Person B mehrere Jahre in St. Petersburg an der Kinemathek als Simultandolmetscher für französische Filmvorführungen. Kurz vor Studienabschluss kam Person B dank eines Stipendiums nach Frankreich und konnte in Straßburg ein Aufbaustudium am Institut für Übersetzen und Dolmetschen absolvieren. Dort konnte er das Fach seiner Träume „traduction audiovisuelle“ studieren (1994, das zweite Jahr, in dem man dieses Fach studieren konnte). Nach dem Abschluss kam Person B nach Deutschland und bewarb sich bei der neu gegründeten Untertitelungsfirma subs und arbeitet dort seit 20 Jahren.

Sprachenkombination:

Französisch, Deutsch (starke Sprachen)
Italienisch, Serbisch-Kroatisch, Englisch, Portugiesisch (schwächere Sprachen) ins Russische

Arbeitsverhältnis:

Zuerst jahrelang als Freiberufler und seit knapp zehn Jahren fest angestellt.

1 **Interviewerin:** Also, was sind deiner Meinung nach wesentliche Probleme, Schwierigkeiten
2 und Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen?

3 **B:** ... Ich glaube, da / da muss man sofort ... zum Kern ... der Geschichte vordringen. ...
4 Es gibt ... einen dänischen ... Theoretiker, Praktiker, ... der Henrik Gottlieb heißt, und der
5 einiges über Untertitel geschrieben hat. Und er hat die Untertitelung einmal als diagonales
6 Übersetzen bezeichnet. Was bedeutet das? Und ich glaube, das ist auch die Antwort auf / auf
7 deine Frage. ... Die / der / der Sprachtransfer findet auf ... verschiedenen Ebenen statt. Das
8 ist einmal ... von Sprache zu Sprache, also in / es wird ... von einer Sprache in eine andere
9 übersetzt, was ja auch normal ist. ... Gleichzeitig ... ge/ aus gesprochener Sprache wird ...
10 geschriebene mit allen daraus resultierenden Folgen für die Kodifizierung. Und drittens ...
11 aus dem normalen Textumfang wird dann eben ... komprimierter bzw. kondensierter Text.
12 Und das alles in einem, ja, ... was nun die sprachlichen Inhalte betrifft. Und zweitens gibt
13 es eine ganze Reihe von ... Einschränkungen rein technischer ... Art. Nämlich: ... Es gibt

14 das Spotting, es gibt ... ziemlich ... klare und nachvollziehbare Regeln, ... wie das Spotting
15 gemacht werden muss. ... Und da hat man es A mit Schnitten zu tun. Ich glaube, wir werden
16 noch die Gelegenheit haben, darüber zu sprechen. ((...)) Und B / Also, Schnitte / ... Es gibt
17 ... die / die / die maximal erlaubte Zeichenzahl, es gibt ... die Lesbarkeit, nämlich, also man
18 weiß, dass man / Okay, ich glaub, ich muss / ich muss dir nicht erklären, was Lesbarkeit
19 bedeutet, sprich ... der Textumfang darf nicht eine / einen best/ einen bestimmten Wert
20 überschreiten, sonst ... kann das kein Mensch lesen. ... Okay, das könnte man alles im / im
21 Prinzip in dieser Spalte „komprimiert bzw. kondensiert“ ... ((6 Sek.)) / in diesem ... eintra-
22 gen. ... Und ... die Herausforderungen bestehen darin, dass man all ... diesen Ansprüchen
23 genügt, dass man am Ende aber trotzdem ... ein Produkt schafft, ... das ... ((5 Sek.)) / das
24 seiner ... ((9 Sek.)) / das / das ... / das seiner Rolle gerecht ist, nämlich, die sind / die sind
25 ja dazu da, um dem fremdsprachlichen Publikum das Verständnis eines Films zu ermögli-
26 chen, ... es dabei / also das Publikum dabei ... nicht unnötig zu / zu / zu stören und zu
27 nerven. Ja.

28 **Interviewerin:** Und ... werden deiner Meinung nach diese Schwierigkeiten und Herausfor-
29 derungen, die du da gerade genannt hast, in den Richtlinien widerspiegelt? Also so ganz
30 allgemein gesehen.

31 **B:** Ich glaube, die Richtlinien ... sind im Prinzip dazu da, ... diese Herausforderung / Also,
32 die Richtlinien enthalten ... quasi die Antwort auf diese Herausforderung, nämlich ... das
33 ist dann die ... in Anführungszeichen ideale Art und Weise, mit diesen Problemen ... um-
34 zugehen. ((... 12 Sek.))

35 **Interviewerin:** Und wie siehst du jetzt Richtlinien? Sind sie für dich jetzt mehr eine Ein-
36 schränkung oder eine Hilfestellung?

37 **B:** ... Weder noch bzw. beides. ... Man kann / Es ist so, ... wenn man von Rich/ Richtlinien
38 spricht, da würde ich zwischen ... relevanten Sachen unterscheiden und rein formellen. Ja,
39 das ... Ich glaube, da / man muss diesen Unterschied erkennen, um einfach verstehen, was
40 wirklich wichtig ist und was nur eine Gewöhnungssache und ... / Nicht von ungefähr ist es
41 so, dass ... / dass das von / von einer Firma zur anderen variieren kann, während die wirklich
42 relevanten Sachen, wenn man das gewissenhaft macht, ... eigentlich bei allen seriösen Fir-
43 men gleich oder ähnlich sind. Die relevanten Sachen für mich, das ist A ... der Umgang mit
44 den Schnitten. ... Wer das ignoriert, wer das nicht ... / wer / wer / wer ... / wer da / wer da
45 ... / wer schlampig damit umgeht, ... kann meines Erachtens keine guten Untertitel machen
46 und das sieht man auch sofort. ... B ... die Lesbarkeit, nämlich / also diese Kunst, ... ((7
47 Sek.)) den Untertitel so zu gestalten, dass man ... ihn ... lesen kann, dass man die Zeit hat,
48 ihn zu lesen, und dabei so viel wie möglich ... Informationen da reinpacken kann.

49 **Interviewerin:** Ohne den Film zu stören.

50 **B:** Ohne den Film / den Film zu stören, genau. ... Okay, bei den Richtlinien ... wären wir
51 da ... in der Spalte so und so viele vor / Bilder vor und nach dem Schnitt, weil bei / bei ... /
52 ob man über den Schnitt gehen kann oder nicht. Und wenn ja, wie man es dann machen soll.
53 ... Dann ... wie man die Lesbarkeit ausrechnet. ... Okay, da sind wir eigentlich, glaub ich,
54 ... uns mehr oder weniger einig, dass / dass alles zwischen zwölf und 15 Zeichen pro Se-
55 kunde in Ordnung ist. ... Wer mir sagt, ... er kann das Doppelte lesen, ... meinetwegen.
56 Aber ... ich glaube, ... es wurden schon Experimente gemacht und es gibt empirische Stu-
57 dien dazu. Das kommt nicht aus ...

58 **Interviewerin:** Von ungefähr.

59 **B:** Von ungefähr, ja. ... Was nun die / die rein formellen Sachen betrifft, okay, man kann
60 sagen, ... ob es jetzt vier, drei, zwei oder ein Bild vor bzw. nach dem Schnitt, das kann schon
61 variieren. Es gibt einen Grund, warum wir vier machen, ... weil zum Beispiel ... wir ja aus
62 Erfahrung / aus der Erfahrung wissen, dass ... nachdem wir die Datei an den Kunden liefern,
63 mit dieser Datei noch einiges passiert. ... Es werden Offsets gemacht und sollte man da einen
64 ... winzigen Fehler machen, und wenn man da keinen Puffer hat, und vier plus, vier minus,
65 das ist schon ein Puffer, würde man diesen Puffer nicht haben, dann würde man sofort /
66 würde alles sofort ... dramatisch ... verschoben werden, und all die ... hässlichen Sachen,
67 von denen man warnt, würden dann sofort auftreten. Dass man / nämlich, dass man drei
68 Bilder über den Schnitt geht zum Beispiel, mit der Folge, dass man einfach so einen Blitz
69 sieht, und / und als Zuschauer nicht versteht, was das soll. Genau, und deshalb sagen wir
70 vier, vier. Okay, man könnte auch eins, eins machen, das machen einige. Wenn es jetzt ...
71 wirklich so mit / mit dem Skalpell ... ideal ... an jeder Stelle ... bildgenau gemacht ist, ...
72 okay, also ich sehe jetzt keinen Grund, das zu / zu verdammten und zu sagen, die haben keine
73 Ahnung. Ich / ich verstehe nicht, warum das nicht ein bisschen ... / sich nicht ein bisschen
74 absichern möchte, aber wer das nicht möchte, meinetwegen. Oder ob man / Okay, wir ma-
75 chen die alle zen/ zentriert. Es gibt Firmen, die / die sie da zum Beispiel linksbündig machen.
76 ... Fürs Fernsehen. Okay, kann man machen. Also, das sind jetzt rein form/ formellen Sa-
77 chen. Oder zum Beispiel, ob ... Bindestrich bei jedem Sprecherwechsel oder nur bei dem /
78 bei jedem Sprecher oder nur beim / bei dem zweiten Sprecher. Od/ oder ob ... Leerspace
79 nach dem Bindestrich, ja oder nein, beim Sprecher. Gut, ... mich nervt es schon ein bisschen,
80 wenn ich / wenn ich das ... anders sehe, als wir es ge/ ge/ gewohnt sind, aber ... ich sehe
81 darin keinen Grund, zu sagen, das ist jetzt ...

82 **Interviewerin:** Richtig und das ist jetzt falsch.

83 **B:** Ja.

84 **Interviewerin:** Okay. ... Bevor ich quasi übergehe zu den Richtlinien von subs, noch eine
85 kurze Frage: Du hast vorhin schon Gottlieb erwähnt, ... gibt es sonst noch

86 Forschungsliteratur oder kennst du noch Forschungsliteratur, die sich mit Filmuntertitelung
87 auseinandersetzt?

88 **B:** Also, richtige Bücher gibt es wenige. Es gibt / es gab jahrelang eigentlich nur ein bekann-
89 tes Buch, ... ich glaube, das ist das Buch, das du gerade liest von / von Ivarsson und Mary
90 Carroll. Mary Carroll ist übrigens ... die, ich weiß nicht, wie / wie da jetzt die Lage ist, aber
91 die war eigentlich die Mitbegründerin und die Leiterin von Titelbild in Berlin, ja, also eine
92 Konkurrentin. ... Dieses Buch von / von Ivarsson und Carroll hatten wir schon vor 20 Jahren
93 und ... jeder von uns musste es / also hat so getan, als hätte er es gelesen. Das / das Buch
94 lie/ liegt bei uns seit 20 Jahren. Aber, ... gut, also das ist ein gutes Buch, da wird alles ...
95 erklärt und ich sehe keinen Grund, daran zu / zu zweifeln. Denn wie gesagt, also die / die
96 wirklich relevanten Sachen haben nicht mit der Technik zu tun sondern mit ... mit der Wahr-
97 nehmung, und ich glaube nicht, dass sich die Wahrnehmung, nämlich / also das / unser Ge-
98 hirn jetzt 20 Jahre danach anders funktionieren würde als / Ja.

99 **Interviewerin:** <<lachend> Also Ivarsson ist nach wie vor die Bibel?>

100 **B:** Na ja, also die Bi/ Ja, was heißt die Bibel? Ehrlich gesagt, ... ja / ehrlich gesagt bin ich
101 nicht sicher, dass man unbedingt so ein Buch braucht, um / um diese paar Sachen zu erklären.
102 ... Und auch, wenn man das Buch gelesen hat, heißt es nicht, dass man untertiteln kann. Das
103 ist ... eig/ hat sehr viel mit ... / mit der Routine zu tun, mit / mit ... Meinungsaustausch unter
104 Kollegen und / und so weiter. Und langsam ... hat man da / erlangt man da gewissen Sicher-
105 heit und langsam, aber auch nicht so langsam, also <<lachend> ich glaube, ... > ich würde
106 es jetzt nicht auch / ich würde es nicht ... un/ unnötig dramatisieren. ... Ansonsten, gut, also
107 seitdem gab es ein paar / Es gibt zum Beispiel in / in England ... so einen ... Spanier, der /
108 der / der heißt Jorge Díaz Cintas, er unterrichtet ... in London und der soll jetzt der große
109 Guru sein. Also der hat zum Beispiel ... das Buch geschrieben, das heißt *Audiovisual Trans-*
110 *lating* [Anmerkung: *Audiovisual Translation*]. ... Ich war einmal auf einer Konferenz mit
111 ihm, ... also ein ganz netter Typ. ... Gut, also da / es gibt ... ganz viele Artikel, es gibt ...
112 in Frankreich ein / ein paar Bücher. ... Also, ... es gibt schon ein paar Dutzend Leute, die
113 darüber schreiben ... / Ja.

114 **Interviewerin:** Aber es ist doch recht praxisbezogen. Also ... weniger theor/ Theorie gibt
115 es darüber.

116 **Sacha:** Nicht so viel. Okay, das ist / das wäre für mich / ... Das ist ... / Eigentlich gehört /
117 gehört das zur Übersetzungswissenschaft, das ist nur ein Teilbereich. ... Ich glaube, dass die
118 paar Bücher reichen im Prinzip. Ja.

119 **Interviewerin:** ... Weißt du, woher die ... subs / die subs-Richtlinien stammen? Sind die /
120 stützen die sich auf Forschungsliteratur, wie zum Beispiel Ivarsson, oder kommt das von ...

121 internen Überlegungen? Also jetzt wenn wir hernehmen das Spotting, dann die Bildschnitte,
122 Sprecherwechsel, Zeichensetzung. [Du bist ja seit dem Anfang dabei.]

123 **B:** Diese [Richtlinien, die / die / die wurden uns] ... direkt von Gott ... über/ geschickt. Also
124 eines Tages hat unsere ehemalige Chefin so ein ... komisches Kribbeln im Bauch gefühlt
125 und dann ist sie eingeschlafen und als sie dann wieder wach wurde, ... [war sie erleuchtet.]

126 **Interviewerin:** [War sie erleuchtet.] ((lacht))

127 **B:** Also ehrlich gesagt, ... ich glaube, ... das ist eine interessante Frage, also da könntest du
128 ((X)) fragen, denn ((X)) war ein paar Monate vor mir da. ... Unsere ... ehemalige Chefin
129 und ... die andere Chefin, also die waren dann zu zweit, aber die zweite Chefin hat erst
130 später zum / Also sie hatte / sie war eigentlich / hat als Tech/ als Technikerin angefangen,
131 deshalb kann es nicht von ihr stammen. Deshalb ... geht es eher um die erste Chefin, und
132 die hat davor ... bei einer Firma in Hamburg gearbeitet, die Firma hieß media transform,
133 und hat wohl unter an/ anderem Untertitel für ARTE gemacht.

134 **Interviewerin:** Das heißt, es stammt auch teilweise eben von [anderen Unternehmen hat sie
135 sich inspirieren lassen.]

136 **B:** [Das heißt / das heißt, es gab schon eine Vorgeschichte/ eine Vorgeschichte,] genau. Die
137 Firma media transform soll ganz schrecklich und frauenfeindlich gewesen sein. Und das war
138 mit ein Grund, warum die Chefin dann beschlossen hat, ... ihre / also eigene Wege zu gehen,
139 und daraus entstand dann subs. Und wie gesagt, als ich kam, gab es schon die / die Richtli-
140 nien. Ich glaube, das Buch von Ivarsson und Carroll hat da auch eine gewissen Rolle gespielt.
141 Das war quasi so ein ... ein kodi/ ein kodifiziertes ... Dokument, wo / wo alles drin stand,
142 wo man / das heißt, so dass man nichts falsch machen konnte. ... Und dann, ehrlich gesagt,
143 ... also ich hatte das ja auch studiert in Frankreich und ... mit ein paar Ausnahmen entsprach
144 das auch dem, was mir beigebracht wurde. Ich glaube, das hatte auch ... / Man könnte das
145 so / Also ... damals ... war der Sender ARTE noch relativ jung. ... Relativ jung, ich weiß
146 nicht, wann / wann / Also AR/ ARTE entstand aus / Es gab davor so einen Kulturkanal *La*
147 *SEPT* ... in Frankreich und dann hat man beschlossen, so ein französisch-deutsches ... Pro-
148 jekt daraus zu machen. ... Und ein ganz wichtiges Anliegen am Anfang war, ... die Unter-
149 titelung als ... Haupt ... / als / als ... Haupt- ... Übersetzungsform ... zu ...

150 **Interviewerin:** Einzusetzen.

151 **B:** Einzusetzen. ARTE, am Anfang, das war ein / ein / ein Mekka für Untertitler ... und die
152 haben leider, also das ist vielleicht auch ein Grund, warum ich seit Jahren ... kein ... / kein
153 / kein / kein explizites Bedürfnis habe, mir ARTE anzugucken, sie haben sich ... von dieser
154 Strategie verabschiedet, weil sie leider, leider, leider als ... nicht markt/ sich nicht als markt-
155 relevant erwiesen hat. Was aber dann dazu geführt hat, dass viele Menschen, die gerade

156 deshalb ARTE geliebt haben und ARTE geguckt haben, dann eben ... kein ARTE mehr
 157 geguckt haben, weil / weil / weil ... weil dieses Alleinstellungsmerkmal nicht mehr da war:
 158 untertitelte Filme. Ja. Genau, und es gab die Richtlinien von ARTE und ich glaube, dass das
 159 ... sowohl meine Schule in Straßburg als auch ... diese Firma media transform und par
 160 conséquence unsere Firma subs dann quasi beeinflusst hat. Ich glaube, das ist so die Ge-
 161 schichte ... nehme ich an.

162 **Interviewerin:** Und ... was sind so die wichtigsten Richtlinien von subs und wie verbindlich
 163 sind sie?

164 **B:** ... Na ja, also die / die wichtigsten <<lachend> Richtlinien,> ... die du ja ... auch gelernt
 165 hast, ja, die / die haben / ... Also, es geht ... um den Umgang mit den Schnitten. Okay, also
 166 erstens ... ich versuche jetzt, die / die ... [die Hierarchie herzustellen, die Hierarchie, okay.]

167 **Interviewerin:** [Die Hierarchie, das wäre auch meine nächste Frage, ob es da eine hierar-
 168 chische /]

169 **B: Erstens:** ... Ein Untertitel soll normalerweise synchron ... mit dem Beginn des gespro-
 170 chenen Satzes einsetzen, ... darf aber dann länger stehen lassen / stehen bleiben, ... wenn
 171 das ... / wenn es dazu Gründe gibt, ... wenn nicht, muss nicht sein. So, das ist ... Punkt
 172 Nummer eins. Punkt Nummer zwei: ... ((9 Sek.)) Es muss darauf geachtet werden, ... dass
 173 man in der Zeit, ... in der der Untertitel ... steht, in der Lage ist, den darin enthaltenen Text
 174 zu lesen. ... Das Problem kann man logischerweise in zwei Richtungen lösen, nämlich ent-
 175 weder den Text kürzen oder den Untertitel länger stehen lassen. ... Je nachdem, was gerade
 176 einfacher ist und manchmal ist es auch so, dass nur eine / ein Weg möglich ist, verfährt man
 177 dann so oder so. Das war der Punkt Nummer zwei. ... Dann gibt es ... den Um/ Umgang
 178 mit den Schnitten, nämlich: ... Der ideale Film ist ein Film ohne Schnitte. Also, ich hab auch
 179 ... einmal so einen Film untertitelt. Das ist ein bekanntes Beispiel *Russian Ark* von Alexan-
 180 der Sokurov, ... eineinhalb Stunden ohne einen einzigen Schnitt, ... ständiger Bewegung.
 181 Okay, das ist natürlich super, wenn man so was hat, aber in einem normalen Film ... sind
 182 die Schnitte ... entscheidend. Es gibt Filme mit wenig Schnitten und ganz vielen Schnitten,
 183 das kann bis zu 3.000 Schnitten in einem normalen / ((unverständlich)) Film sein. Und da
 184 heißt es ... erstens: Eigentlich sollte man ... nicht über einen Schnitt gehen, eigentlich. ...
 185 Das ist aber oft unmöglich, denn es wird weitergesprochen zum Beispiel. Dann soll man
 186 zusehen, wenn man schon über den Schnitt geht, dass man dann richtig über den Schnitt geht
 187 und nicht ein paar Bilder, sondern ich sage, wenigsten eine / eine halbe Sekunde. Das ist
 188 dann / Ich glaube, da haben wir jetzt keine klaren Richtlinien, und manchmal, wenn ich zum
 189 Beispiel Sachen sehe, die von / von / von / auch von Kollegen gemacht wurden, auch von
 190 Kollegen, die ganz gut sind, also manchmal gefallen mir zum Beispiel einigen Sachen nicht.
 191 Da hab ich das Gefühl, okay, stopp, stopp, stopp, ich / ich hätte das anders gemacht, aber
 192 das bedeutet nicht, dass ... / dass das jetzt falsch oder richtig wäre. Gut, also wenn über den

193 Schnitt gehen, dann / dann richtig. Eigentlich niemals über zwei Schnitte gehen. Aber man/
194 es gibt Ausnahmen in einem Trailer oder in / in einem Werbespot ... mit / mit hundert
195 Schnitten pro Sekunde ... [lässt sich das nicht vermeiden.]

196 **Interviewerin:** [Lässt sich das nicht umsetzen.]

197 **B:** Aber dann ... / dann sieht das des / des / der Zuschauer auch ein, glaube ich. Er versteht,
198 okay, Leute, das / das ... / Da hat man zwar diesen Blitz, aber okay, ist wohl so. Den hat
199 man auch auf der Leinwand sowieso, ja. Es ist dann immer ... störend, wenn auf / wenn
200 <<lachend> du> / auf dem Leinwand nichts Besonderes passiert, plötzlich so ein Blitz ...
201 kommt, der gerade von falsch ge/ von einem falsch gespotteten Untertitel ... produziert wird.
202 ... Ja, was noch? Dann, klar, also der Abstand zwischen zwei Untertiteln, wir sagen sechs
203 Bilder, einige machen vier, okay, kein Drama. Man kann auch zwei machen. Eines ist meines
204 Erachtens zu wenig, keinen Abstand zu machen ist meines Erachtens falsch. Denn da hat
205 das Gehirn ... keine Möglichkeit, sich darauf einzustellen, dass es jetzt ein neuer Text ist.
206 Das ist einfach / Ich verstehe nicht, warum das / Also einige Sender machen das, das finde
207 ich total blöd. Das ist einfach total irritierend, man braucht / man braucht dann immer eine
208 Sekunde, um überhaupt ... sich zurechtzufinden und zu / okay, ist das jetzt was Neues oder
209 wieder / das ist falsch. Man braucht / man braucht diesen Abstand. Außerdem ... ein ganz
210 wichtiger Begriff, der in unserem heutigen Gespräch noch nicht erwähnt wurde, der aber /
211 der aber ausschlaggebend ist ... auch im Bezug auf die Schnitte, ist der Rhythmus. ... Gute
212 Untertitel ... zeichnen sich unter anderem dadurch aus, dass ... / dass der Untertitler ein ...
213 / ein gutes Rhythmusgefühl hat. Der Rhythmus in einem Film besteht aus hauptsächlich aus
214 zwei Sachen: Der wird von den / von den Schnitten vorgegeben, das ist ... der Schnitttrhyth-
215 mus, dann gibt es den Rhythmus der Dialoge, der manchmal ... im / sogar im Kontrapunkt
216 zu dem Rhythmus der Schnitte steht, und dann gibt es den Rhythmus der Untertitel, den /
217 den Rhythmus des Lesens. Und diese drei Rhythmen müssen ... in Einklang gebracht wer-
218 den. ... Und wenn das / wenn das geschieht, dann hat man das Gefühl, ... dass etwas ...
219 ganz Schönes, Harmonisches entstanden ist. Wenn das aber auseinanderdriftet, ... dann hat
220 man das Gefühl, man ist in einem schaukelnden Boot, der ... nahe dran ist, umzukippen.
221 Und dann / Genau. ... So. ... So. Es gibt ... den Abstand zwischen den / den Untertiteln und
222 dann den Abstand zu den Schnitten, wie bereits er/ erwähnt. Und dann, keine Ahnung. Also
223 ... okay ... / Okay, es heißt / Ganz wichtig noch, genau: ... Die / die Textverteilung, ja, ...
224 dass man immer ... zusieht, dass / dass / dass die Sinneinheiten, die syntaktischen Einheiten,
225 die ... respektiert werden. Ja, dass man zum Beispiel nicht den Artikel oben und den Nomen
226 unten stehen lässt und / und solche Sachen. ... Grund ... – abgesehen davon, dass es einfach
227 unnötig ist, das so schlampig zu machen – ... das braucht dann ... immer Zeit ... für den
228 Zuschauer, ... braucht mehr Zeit, um einen ... blöd ... komponierten, verteilten Text zu
229 lesen, als ... den / den / den klug ver/ komponierten Text. Denn man / man / wenn man diese
230 Sinneinheiten ... richtig platziert hat, dann / dann ... [ließt /]

231 **Interviewerin:** [Erfasst es das Auge auch leichter.]

232 **B:** [Genau, ja.] Das ist / das ist alles ... ja, so kognitive Linguistik im Prinzip.

233 **Interviewer:** ... Gibt es auch irgendwie so ungeschriebene Richtlinien deiner Meinung
 234 nach, das sich so wie Best-Practice eingebürgert hat? So wie, dass man den Timecode-Out
 235 länger stehen lässt, fällt dir da noch etwas dazu ein? ... Abgesehen von den Dingen, die
 236 eigentlich doch recht verbindlich sind, die du mir gerade genannt hast?

237 **B:** ... Schwer zu sagen, ehrlich gesagt. Bestimmt würden mir einige Sachen / Sachen ...
 238 einfallen, aber ... ich glaub nicht, dass es da irgendwelche Geheimnisse gibt, die man / die
 239 man ... / Man probiert es aus und plötzlich zack, hat man eine Lösung.

240 **Interviewerin:** Okay. Dann würde ich nämlich ... weitergehen zu den Fragen quasi oder zu
 241 der Frage, wie du mit ... den Richtlinien umgehst. ... Also, wie wichtig sind die Richtlinien
 242 bei der Erstellung von Untertiteln? Heißt eigentlich, ja, sind schon <<lachend> wichtig, sind
 243 essentiell,> um einen guten Film gut / um eine gute Untertitelung ... zu produzieren.

244 **B:** Das ist ungefähr so, wie zu fragen, wie / wie wichtig sind ... die / die / die richtigen
 245 Noten, um / um ein Musikstück zu / zu spielen. Okay, also, man kann es schon schief spielen,
 246 das wird trotzdem ... ein Musikstück sein, aber wahrscheinlich / Also ... / Anders rum:
 247 Wenn man / wenn man es schon drauf hat, dann gibt es keinen Grund, das nicht so zu ma-
 248 chen.

249 **Interviewerin:** Gibt es aber zum Beispiel Fälle, wo du von den Richtlinien abweichst, also
 250 ... Einzelfälle?

251 **B:** Es gibt manchmal ganz ... schwierige Fälle, wo man einfach Kompromisse eingehen
 252 muss und ... / und nahe dran ist, zu kap/ kapitulieren ... / kapitulieren, ja. Und ... bevor man
 253 kapituliert sagt man, okay, Leute, ich / ich ergebe mich nicht, aber ich opfere dann das, das,
 254 das und das. ... Denn irgendetwas muss ja am / am Ende stehen. ... Solche Fälle gibt es. Das
 255 hat ... / das hat mit dem Film, mit dem entsprechenden Filmmaterial zu tun. Also, es gibt
 256 wirklich sehr ... unbequeme Filme ... [zum Untertiteln.]

257 **Interviewerin:** [Fällt dir] da jetzt so ad hoc etwas ein?

258 **B:** Na ja, so / so wo tot/ also total viele Schnitte, Dialoge kontra/ ((... 8 Sek.)) kontrapunk-
 259 tuell dazu gesetzt, alles asynchron und ... / und gleichzeitig ... irgendwelche komplexe In-
 260 halte, die man ... unbedingt ... verständlich ... rüberbringen muss, sonst versteht man gar
 261 nichts, und da ((unverständlich)) okay, was soll ich jetzt machen? Irgendwann sagt man:
 262 Okay, scheiß auf die / sorry, auf die Schnitte, dann / dann / dann lieber / lieber ... den Sinn
 263 retten, sonst / So, das / Aber das / das sind absolute Ausnahmen.

264 **Interviewerin:** Und gibt es deiner Meinung nach auch Richtlinien, die sich aufgrund von
265 FAB ergeben? Wird man da irgendwie eingeschränkt oder ist es deiner Meinung nach [un-
266 terstützend?]

267 **B:** [FAB / FAB] ist / ist ein sehr bequemes Programm, ich glaub nicht, ohne, dass ich wüsste.
268 ... Mir fällt da nichts ein.

269 **Interviewerin:** ... Ja, dann würde ich noch ... wir haben es ja eh schon angeschnitten, ...
270 wie man / wie du quasi auf visueller Ebene mit den Bildschnitten, Text im Bild und zum
271 Beispiel auch mit Archivmaterial umgehst. Wenn / Ja.

272 **B:** So, das sind / das sind / Dazu gibt es auch Richtlinien, aber das ist für mich wiederum /
273 Also, wie gesagt, es gibt relevante Sachen und das sind formelle Sachen. Man kann es so
274 oder so machen. Text im Bild machen wir normalerweise / da machen wir es in Versalien,
275 ... bzw. nein, also in Versalien, wenn es / wenn es irgendwelche Schilder sind. Wenn es aber
276 längere Passagen sind, dann eher kursiv oder / oder normal. Ehrlich gesagt, ... kann das
277 jeder nach seinem Geschmack machen, Hauptsache, man macht es einheitlich. Man wechselt
278 nicht von / Also, das ist auch ein wichtiges Kriterium generell: Einheit/ die Einheitlichkeit.
279 Zumindest im Rahmen eines Films, am besten im Rahmen des gesamten Projektes, das kön-
280 nen auch / es kann auch eine Filmreihe sein oder ein Filmpaket. ... Aber da gibt es schon
281 Abweichungen und ich würde niemanden erschießen, wenn er / wenn er das ... nicht genauso
282 mach wie / wie ich.

283 **Interviewerin:** Okay. Und ... die Schnitte hatten wir ja vorhin schon. Und Archivmaterial,
284 schaut du da dann, dass die Untertitel zum Beispiel nicht ... über die Schnitte gehen vom
285 Archivmaterial in ... das / den / das aktuelle Material? Dass da die / die Ebenen berücksich-
286 tigt werden.

287 **B:** Am besten ja. Also da, wo es geht, ja.

288 **Interviewerin:** Okay. Und ... um dann noch die sprachliche Ebene anzureißen: ... Was
289 machst du zum Beispiel mit unterschiedlichen Stilebenen, Sprachvarietäten aber auch Feh-
290 lern im Original und, ja auch so / so Sachen wie Schimpfwörter oder / oder Füllwörter, die /
291 die ja fürs Verständnis nicht relevant sind?

292 **B:** ... So, ... das haben wir schon kurz angesprochen: ... diagonales Übersetzen, ... gespro-
293 chene versus geschriebene Sprache, ist / das ist nicht das Gleiche. ... Würde man alles wört-
294 lich ... wieder aufnehmen, hätte das einen deutlich ... stärkeren und mitunter irreführenden
295 ... / eine deutlich stärkere und mitunter irreführende Wirkung, weil das / das wirklich nicht
296 das Gleiche ist. ... Erstens. Zweitens: ... Zum Beispiel Akzente, Dialekte usw., das ist ein
297 ganz schwieriges Thema, denn ... das kann man ... kaum ... ideal ... übersetzten, sodass
298 man wirklich versteht, wie es ist. Das kann manchmal auch irreführend sein, wenn man

299 versucht, das trotzdem zu machen, nämlich da ... sprechen plötzlich Texaner Bayerisch usw.
300 Das kann zu Lachanfällen führen ... im Publikum, aber da gibt es / Also Stickwort ... Mar-
301 ker. Marker, ja. Also es / man kann es mit gewissen Markern andeuten. Man versucht, diese
302 Marker zu finden und sie dann entsprechend effizient einzusetzen. So. ... Eine etwas vage
303 Antwort, aber ich glaube, nur so geht das.

304 **Interviewerin:** Und was machst du mit Schimpfwörtern, schwächst du die ab? ... Oder gibst
305 du sie so wieder, wie sie im Film sind?

306 **B:** Na ja, also da / Apropos / was die Schimpfwörter betrifft, die haben eh in jeder Sprache
307 ... eine etwas andere / einen etwas anderen Stellenwert. ... Es gibt zwar für / für alles eine
308 Übersetzung, ob das wirklich ... ((6 Sek.)) die ... / die gleiche Wirkung hat, ... sei dahinge-
309 stellt. Insofern auf jeden Fall lieber abschwächen, alleine aus dem Grund, dass alles, was auf
310 / was geschrieben steht, ... deutlich stärker wirkt. ... Und ... ansonsten, ja, ... ((7 Sek.)) wie
311 gesagt, ich würde eher Sachen andeuten, als jetzt versuchen, in jedem Satz ... alle Schimpf-
312 wörter nachzubilden.

313 **Interviewerin:** Und was machst du jetzt, wenn ... eine Filmfigur ... mit Fehlern spricht? ...
314 Bildest du das in den Untertiteln / versuchst du das da aufzunehmen?

315 **B:** Wieder das Stichwort Sprachmarker. ... Man / man versucht, eine Lösung zu finden, also
316 es gibt keine Patentlösung und manchmal geht das auch nicht. Das heißt, ... wenn man das
317 einfach so, ohne / ohne weiteres machen würde, wäre die Standardreaktion des Zuschauers:
318 Der Untertitler ... kann wohl kein Deutsch. Was in meinem Fall <<lachend> vielleicht auch
319 ... [zutreffen würde.> Also, ...],

320 **Interviewerin:** [Nein, nein, definitiv nicht.]

321 **B:** Also, ... man muss es so machen, dass man wirklich versteht, ...

322 **Interviewerin:** [Dass es ein Charaktermerkmal ist.]

323 **B:** [Wie / wie es / wie es gemeint ist.] Das heißt, das muss deutlich genug sein, deutlich
324 genug. Das muss so deutlich sein, dass man nicht auf die Idee kommt, es sei ein Tippfehler
325 oder ein / Zum Beispiel, [allein das.]

326 **Interviewerin:** [Also fast überspitzt.]

327 **B:** Überspitzt und dann ... den Zuschauer nicht zu sehr damit belästigen, sondern, ja / Also
328 das ist die Kunst. Und das ist oft ganz schwierig und oft wirklich unmöglich, da ... ein
329 ideales ... Gleichgewicht zu finden. Aber man muss auf etwas verzichten.

330 **Interviewerin:** ... Ja, also das ist auch schon eigentlich meine letzte Frage: Wie sieht jetzt
331 für dich der ideale Ablauf von einem Untertitelungsprojekt aus oder wie würde es aussehen?

332 **B:** Wie es aussehen würde? ... Na ja, der ideale Ablauf ... ((lacht)) / Man hat ... mit / es mit
333 einem interessanten Film zu tun, man ... / das / das Filmmaterial ist in Ordnung, es gibt dazu
334 eine Dialogliste, alles ... wird pünktlich geliefert, ... die Deadline ... ist menschlich, man
335 hat ...Zeit, ... für / für ... gründliche Recherche, man ... ((4 Sek.)) macht es einfach nach
336 und nach. ((... 11 Sek.)) Dann in der Realität ist es oft so, okay, ich weiß schon, ich hab so
337 und so viele Stunden ungefähr dafür. Ehrlich gesagt, ... leide ich nicht so sehr darunter, ich
338 weiß, dass es andere Koll/ Kollegen gibt, für die das / die das total verunsichert. Das ist bei
339 mir weniger, aber es ist trotzdem so: ... ((5 Sek.)) Das, was man macht, ist immer ein Kom-
340 promiss. Denn / denn da / Allein die Zeit, die man für die Filmbearbeitung hat, ... spielt eine
341 / eine wichtige Rolle.

342 **Interviewerin:** Okay. ... Gibt es noch irgendwas von deiner Seite, was du noch erwähnen
343 möchtest ..., was wir noch nicht ... thematisiert haben?

344 **B:** ... ((12 Sek.)) Ja ... also Espresso spielt ... eine / eine ganz wichtige Rolle natürlich.

345 **Interviewerin:** ((lacht))

Interview mit Person C

Datum: 03.04.2019

Ort: Hamburg

Ausbildung: Ausbildung zur Fremdsprachensekretärin und dann in Paris tätig. Französischstudium (nicht abgeschlossen) in Hamburg, besuchte ein Drehbuch- und Untertitelseminar und entdeckte darüber Filmuntertitelung als ideale Kombination von Film, Sprache und Übersetzen. Vor Gründung von subs arbeitete Person C einige Monate bei einer anderen Untertitelungsfirma.

Sprachenkombination: Französisch, Englisch ins Deutsche

Arbeitsverhältnis: Seit der Gründung von subs 1999 für das Unternehmen tätig. Eine Kommilitonin, mit der gemeinsam das Untertitelseminar an der Uni besucht wurde, gründete die Firma und fragte, ob Person C mitmachen wolle. Die ersten Jahre arbeitete Person C als freie Mitarbeiterin, dann fest angestellt als Redakteurin, Untertitlerin, Übersetzerin

1 **Interviewerin:** Was sind deiner Meinung nach so die wesentlichen Probleme, Schwierig-
2 keiten oder Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen?

3 **C:** ... Also, rein redaktionell gesehen sozusagen? Also, jetzt nicht von der Projektplanung
4 her oder so, sondern [eher das Untertiteln selbst, ne?]

5 **Interviewerin:** [Redaktionell, ja.] Als Untertitlerin eben.

6 **C:** ... Schwierig ist, ich rede jetzt einfach mal drauf los, wenn, natürlich, wenn sehr viel
7 gesprochen wird. Also, ich hab mal einen Film untertitelt, wo ich sogar als Untertitlerin
8 gedacht hab: Den hätte man lieber <<lachend> synchronisieren sollen.> Weil das so, so viel
9 war und die Zuschauer wirklich so schnell lesen mussten, dass das wahrscheinlich / dass das
10 nicht so toll war. ... Obwohl damals hatte ich auch noch nicht so viel Übung und konnte
11 vielleicht auch noch nicht so gut kürzen. ... Das war eines meiner ersten Projekte. ... Ja,
12 genau, wenn viel und schnell geredet wird, eben das Kürzen, das macht zwar gerade auch
13 Spaß, finde ich am Job, aber das ist ja häufig auch schwer, das hast du ja auch schon erfahren,
14 wenn man dann wichtige Informationen rüberbringen muss und man hat nur eine <<lachend>
15 Sekunde oder so, ne?> ... Schwierig finde ich auch ... Filme zu untertiteln, ... deren
16 Originalsprache ... keine Sprache ist, die ich kann. So wie wir das ja häufiger jetzt auch
17 machen. Also, dass / Was heißt jetzt, das haben wir immer schon gemacht. ... Dann über die
18 / den Zwischenschritt der englischen Untertitelung einen afrikanischen Film ins Deutsche

19 zu übersetzen und ... dann so zu schwimmen, weil man nicht genau weiß, wie ist das jetzt
20 gemeint. Und wir haben ja oft dann auch die Möglichkeit, noch die Fragen dann zu klären.
21 Trotzdem ist es im Ganzen aufwändiger, als wenn ich jetzt direkt aus dem Englischen oder
22 Französischen übersetze. ... Was finde ich noch schwierig? ... Redaktionell gesehen? ...
23 Sicher so ... eine bestimmte Art von Humor rüberzubringen oder ... wir hatten / ich hatte
24 mal einen Film untertitelt zum Beispiel, da ... einen Französischen, da wurde in Verlan ge-
25 sprochen, teilweise zumindest, und da mussten wir eben uns was ausdenken, weil das schon
26 wichtig war. Also, man konnte jetzt nicht alles glätten, man konnte kein Hochdeutsch schrei-
27 ben an den Stellen. Weil die ... die Jugendlichen, die da Verlan gesprochen haben, wurden
28 eben von anderen nicht verstanden. Und da haben wir uns dann eben eine andere Sprache
29 ausgedacht dafür. So, wie auch bei den Sch'tis das ja auch gemacht wurde glaub ich, ne?

30 **Interviewerin:** Was war das für ein Film?

31 **C:** Oh, ich weiß nicht mehr, wie der hieß. Der wär/ war mit ... auf jeden Fall mit Sylvie
32 Testud. Aber der / das ist auch schon lange her. ((lacht)) ... [Ja.]

33 **Interviewerin:** [Sind] jetzt deiner Meinung nach diese Probleme, Schwierigkeiten bzw.
34 Herausforderungen, werden die in den Richtlinien widerspiegelt?

35 **C:** Jetzt so dieses Spezielle mit / mit Humor oder/, also, der Übertragung von Humor oder
36 in einer speziellen Sprache, ... dafür gibt es zumindest bei subs ja keine speziellen Richtli-
37 nien. Das muss man, finde ich, ein bisschen nach Gefühl machen ... und ...

38 **Interviewerin:** Bei viel gesprochenem Text, wird das in / in einer Richtlinie widerspie-
39 gelt?

40 **C:** Also außer, dass wir als Richtlinie haben, ... natürlich dass die Lesedauer eingehalten
41 werden muss, möglichst. Also, es kann natürlich auch mal ein bisschen im roten Bereich
42 sein, jetzt bei FAB, ne, du weißt es ja. Aber ... Sonst / Nee, es gibt eben die Richtlinie, den
43 Text so weit zu kürzen, dass er gut lesbar ist. Aber ... Also, Füllwörter rausnehmen und
44 überlegen, was ist jetzt wirklich wichtig und kann ich / Wir haben in den Richtlinien, ich
45 weiß nicht, ob du die einmal bekommen hast, am Anfang deines Praktikums, in den ...
46 schriftlichen Richtlinien von subs, die hast du bestimmt bekommen, ne? Da sind so Beispiele
47 [drin /]

48 **Interviewerin:** [So ein] Manual, [ja.]

49 **C:** [Ja,] genau. So Beispiele drin: kürzere Wort/ ... Satz/ ja, ... wie soll ich sagen, [Satzkon-
50 struktionen.]

51 **Interviewerin:** [Satzkonstruktionen.]

52 C: Ja, genau.

53 **Interviewerin:** Okay. Kennst du Forschungsliteratur, die sich mit Filmuntertitelung und so
54 allgemeinen Richtlinien auseinandersetzt?

55 C: ... Nein, ich hab bestimmt mal im Internet einen Artikel gelesen von an/ also, von ...
56 irgendwelchen Profiuntertitlern oder so, aber ich hab nie bewusst jetzt geguckt, gibt es Bü-
57 cher darüber und hab mir / also, hab mir jetzt kein Buch extra noch mal durchgelesen oder
58 so.

59 **Interviewerin:** Okay. ... Und wie siehst du jetzt so ganz allgemein Richtlinien? Sind das
60 eher / Sind die eine Hilfestellung für dich oder fühlst du dich eingeschränkt dadurch?

61 C: Na ja, ich frag mich manchmal, also, wir haben ja zum Beispiel diese grundsätzlichen
62 Richtlinien: sechs Bilder Abstand zwischen zwei Untertiteln, vier Bilder Abstand zum
63 Schnitt, zwölf Zeichen pro Sekunde Lesedauer ... So und so viel Zeichen pro Zeile, je nach
64 Zielformat. Das ist natürlich manchmal eine Einschränkung, das ist nicht unbedingt eine
65 Hilfe, also, weil es ist ja /es ist ja eine Begrenzung. ... Bei manchen Richtlinien, so mit den
66 sechs Bildern Abstand oder vier, fünf Bildern zum Schnitt, frag ich mich schon, weil ich
67 auch weiß, dass andere Firmen das anders machen, dann denk ich mir manchmal, ja, wir
68 müssen es eigentlich auch gar nicht immer so genau nehmen, ... weil andere Firmen es so-
69 wieso auch anders machen, ne? Wir sind da ja auch sehr strikt. Wenn ich eine Abnahme
70 mache und ich sehe, oh, da sind aber nur zwei Bilder Abstand zum Schnitt, dann korrigier
71 ich das automatisch. Die Zuschauer, glaube ich, die merken es letztendlich nicht. Das ist das,
72 was ... was mir, glaub ich, bei dem Job auch immer ein bisschen fehlt. Das Feedback von
73 den Zuschauern. Also, ich hab schon häufig gedacht so, man müsste mal, ... wenn unsere
74 Filme mit Untertiteln im Kino laufen, sich dann an / an den Ausgang stellen und Umfrage-
75 zettel verteilen zu den Untertiteln. ... Aber da / Den Anspruch also oder den / den Ehrgeiz
76 hab ich jetzt nicht, das zu machen. Es wäre aber mal zum Beispiel natürlich was für eine
77 Studentin, <<lachend> die> ... noch ein Thema für ihre Abschlussarbeit sucht.> ((lacht))
78 Deshalb glaube ich, dass manche Richtlinien, die werden von den Zuschauern gar nicht un-
79 bedingt wahrgenommen. Vielleicht, aber unbewusst wahrgenommen schon. Also, dass sie
80 vielleicht merken, oh die Untertitel, die / Ich fand die Untertitel im Ganzen / ... die haben
81 mich nicht gestört. Und das / dieser Eindruck entsteht natürlich dadurch, dass man eine ge-
82 wisse Regelmäßigkeit hat im / im Abstand zum Schnitt, oder dass man / dass die Untertitel
83 vielleicht auch, ja, bei einem ruhigeren Film etwas ruhiger laufen oder ein bisschen länger
84 stehen und so. Also, das kann man schon beeinflussen. Aber ich glaub, die Zuschauer könn-
85 ten es gar nicht so auf den Punkt benennen, was das eigentlich ist. Und was für sie wichtig
86 wäre.

87 **Interviewerin:** Sie könnten es wahrscheinlich dann benennen, wenn es stört. [Wenn es nicht
88 passt.]

89 **C:** [Genau, ja.] Genau, ja. ((... 30 Sek.))

90 **Interviewerin:** Dann würde ich auch schon zu den Richtlinien ... von subs weitergehen. ...
91 Weißt du, woher die Richtlinien bei subs stammen? Sind die, also jetzt zum Beispiel in Be-
92 zug auf das Spotting auf Schnitte, Sprecherwechsel, Zeichensetzung und auch zum Beispiel
93 Auslassungspunkte, sind die aus der Forschungsliteratur, jetzt zum Beispiel von Ivarsson
94 irgendwie übernommen oder in Anlehnung, oder andere Unternehmen oder interne Überle-
95 gungen?

96 **C:** ... Das ist schon so lange her. Ich hab die ja mit / miterstellt damals mit / mit Kirsten
97 zusammen. ... Also, die Kirsten, die die Firma gegründet hat, ne? Also mit / mit noch einer
98 anderen Kommilitonin auch, die beiden haben ja die Firma gegründet. Und ... ich weiß nicht
99 mehr genau, aber ich bin mir relativ sicher, dass wir die unter anderem auch auf Basis von
100 Ivarsson gemacht haben und den Unterlagen, die wir von der Uni hatten. Also, das heißt
101 dann von dem ... Fachbuch, was unsere Dozentin hatte, wo ich aber nicht mehr weiß, wel-
102 ches das war. Und ... ich weiß nicht wie / wo wir sonst noch an Richtl/ Also, wie wir sonst
103 noch an Richtlinien gekommen sind. Vielleicht hat Kirsten hat auch bei anderen Firmen
104 angefragt nach Richtlinien, ohne jetzt zu sagen, dass sie selber eine Firma gründet oder so.
105 Das kann auch sein. Und dass wir dann aus all dem so / so eine Mischung gemacht haben.
106 Oder ... das für uns am / Also, das / das eben notiert / als unsere Richtlinien genommen
107 haben, was wir am praktikabelsten oder am einleuchtendsten fanden, ne? Ja.

108 **Interviewerin:** Das heißt, die Richtlinien wurden von den beiden Gründerinnen ... erarbei-
109 tet in Zusammenarbeit mit euch Redakteurinnen?

110 **C:** Ja, damals gab es eigentlich nur mich, also, [ganz am Anfang.]

111 **Interviewerin:** [Okay.] Das heißt, im Grunde ihr drei?

112 **C:** Die waren ja selbst auch Redakteurinnen. Also, die / ich war ja / Ich hab ja / Ich war ja
113 nicht ... weiter in meinen / den Untertitelkenntnissen als die beiden. Also außer, dass ich
114 dann ein paar Monate noch in der anderen Untertitelfirma gearbeitet hatte. Und ich glaub,
115 davon / von der / von der Firma hab ich mir natürlich auch die Richtlinien aufgeschrieben.
116 Ja.

117 **Interviewerin:** Okay. Das heißt, ihr drei habt die erarbeitet?

118 **C:** Ja. Vielleicht auch zu viert. Aber / Da war noch eine andere Frau dabei, aber das ist ein
119 bisschen kompliziert. ((... 3 Sek.)) Wir haben die selbst erarbeitet, aber wir haben uns nichts
120 Neues ausgedacht sozusagen, ne? Wir haben jetzt nicht gesagt: ... Ach, die anderen machen

121 alle so und so viele Bilder bis zum Schnitt, wir machen aber noch zwei mehr oder so. Also,
122 es gab sicher schon irgendwo ein/ so eine Vorgabe: sechs Bilder, also fünf freie Bilder zum
123 Schnitt sind gut. Oder zwölf Zei/ zwölf Zeichen pro Sekunde als Lesedauer ist ein guter
124 Standard, ein guter Durchschnitt. Also, wir haben uns nicht irgendwie was ganz was Neues
125 ausgedacht. Also, auch mit Sprecherwechsel und so, da war uns auch bewusst, dass manche
126 Firmen beim ... beim Sprecherwechsel vor jedem Sprecher einen Bindestrich machen, und
127 da / dagegen haben wir uns ja entschieden, auch aus Platzgründen und weil das nicht nötig
128 war. So.

129 **Interviewerin:** ... Und wie verbindlich sind diese Richtlinien in der Praxis bei subs?

130 **C:** ... Also, die / die Spotting-Richtlinien sind ja sehr verbindlich, obwohl es auch immer
131 mal Kollegen gibt, die machen dann eben / die lassen nur drei Bilder zum Schnitt frei und
132 das ist auch nicht dramatisch. Ich find es zwar für mich immer schwer, das nicht zu korri-
133 gieren, wenn ich dann die Abnahme mach, aber ich muss mir dann auch sagen, okay, das /
134 wenn das den ganzen Film durch so geht, muss ich das nicht jetzt bei jedem Untertitel än-
135 dern. ... Die ... Das ... / Den Spiegelstrich vor dem zweiten Sprecher, das ist sehr verbind-
136 lich, das würde bei subs auch nie jemand anders machen oder machen dürfen. Es gab jetzt
137 zum Beispiel letztens mal einen Kunden, der das unbedingt haben wollte. Und dann versu-
138 chen wir zwar den Kunden davon zu überzeugen, dass das nicht nötig ist oder nicht so schön
139 ist. Aber wenn ein Kunde das gerne haben möchte, dann machen wir das natürlich auch.
140 Also, da kann man ja auch sagen, also, bis zu einem gewissen Punkt kann man dann ja auch
141 Kompromisse eingehen. Das bringt ja nichts dann, sich querzustellen. Und ... Wir reden
142 jetzt immer nur über diese Richtlinien, was Spotting angeht und Spiegelstrich. Aber, so in-
143 haltliche Richtlinien / Es gab zum Beispiel am Anfang mal – auch in dem Manual, was du
144 noch bekommen hast, steht es vielleicht sogar noch drin, aber vielleicht auch nicht mehr –
145 am Anfang war das so, dass zum Beispiel Flüche ... oder sehr ... harte Sprache immer ein
146 bisschen abgemildert werden sollten, weil man sagte, dass ... ein schriftlich / also ein gele-
147 sener Fluch oder irgendwie ... ja ... sexuelle Sprache oder so viel stärker wirkt, als das
148 Gehörte. Aber das hat sich eigentlich ein bisschen gelockert in den letzten Jahren. ((... 15
149 Sek.))

150 **Interviewerin:** Was sind so die wichtigsten Richtlinien von subs ... deiner Meinung nach?
151 Gibt es da irgendwie eine Hierarchie?

152 **C:** ... Also, du meinst immer noch rein auf das / diese Spotting-Sachen bezogen? [Und / ...]

153 **Interviewerin:** [Kann auch sprachlich] sein. Sowohl als auch.

154 **C:** Also, nicht / nicht in der Arbeitsweise? Also, wir hatten / haben zum Beispiel auch die
155 Richtlinie, dass immer alles / hatten zumindest am Anfang die Richtlinie: alles wird

156 lektoriert. Also, dem Kunden gegenüber ... sozusagen, ne? Immer das dem Kunden das so
157 vermittelt. Das ist immer Zwei-Augen-Prinzip, mindestens. Aber du meinst / So was meinst
158 du nicht, ne?

159 **Interviewerin:** Mehr aufs wirklich auf das Untertiteln /

160 **C:** Auf / auf / ... Die wichtigsten Richtlinien? Da muss ich mal kurz in mich gehen.

161 **Interviewerin:** Also, wenn du jetzt Lesbarkeit hast und ... eben das Spotting, wie lang was
162 stehen bleibt.

163 **C:** ... Also, ich finde, das merke ich häufig, wenn ich so Änderungswünsche von Kunden
164 bekomme, die den Text verlängern wollen, weil sie noch mehr Informationen drinnen haben
165 wollen, dann merke ich immer / also dann argumentiere ich eben auch häufig so: ... Ich
166 verstehe das, dass Sie das haben möchten, aber die Lesbarkeit geht über alles sozusagen.
167 Und es bringt nichts, wenn wir einen Film untertiteln und die Zuschauer können es gar nicht
168 lesen, was da steht. Also, deshalb finde ich schon, Lesbarkeit ist sehr, sehr wichtig. Natürlich
169 mache ich da auch Ausnahmen. Und wenn ich jetzt absolut gar keine Kürzungsidee mehr
170 hab, dann lasse ich es eben auch mal so stehen. Weil ich dann, wenn ich den Untertitel auch
171 nicht über den Schnitt drüberstehen lassen kann, weil da eine neue Szene anfängt, dann ist
172 es eben so. Dann muss man eben hoffen, dass die <<lachend> Zuschauer> das doch irgend-
173 wie lesen, oder den halben Satz lesen und sich das Ende denken können oder so, ne? ... Da
174 weiß ich aber zum Beispiel, wenn man englische Untertitel sieht, die sind ja häufig / Also,
175 die englische Sprache ist sowieso kürzer, aber englische Untertitel finde ich, sind häufig sehr
176 viel zusammengefasster und knackiger. Dann wird vielleicht manchmal einfach nur so ein
177 Wort dann in den Raum geworfen. Das geht vielleicht mit der Sprache auch besser als mit
178 unserer, ne? Also, Lesbarkeit finde ich sehr wichtig. ... Aber auch natürlich trotzdem, ...
179 dass es sich gesprochen anhört. Also, ich würde jetzt nicht, das machen manche ja auch,
180 durchgehend immer in der Ver/ den ... / für die Vergangenheit den Imperfekt benutzen. Weil
181 sich das absolut gar nicht gesprochen anhört, finde ich. Das ist dann / das ist ja eine ...

182 **Interviewerin:** ... Eine geschriebene [Vergangenheitsform.]

183 **C:** [Ja, ja.] Also, in Ausnahmefällen kann man das mal machen, aber das finde ich zum
184 Beispiel / das würde ich nie machen. Also ... Hab ich neulich aber auch bei Netflix gesehen.
185 Da hab ich auch gedacht, na ja, gut, es stört mich ein bisschen, aber ich verstehe es ja trotz-
186 dem. Aber es kommt auch sehr auf den Film an natürlich. Aber ich finde schon auch als
187 Richtlinie wichtig, dass man erst mal / dass man genau analysiert oder analysiert, aber ein
188 Gespür dafür hat, was ist für den Film jetzt das Wichtigste. ... Ist es jetzt, wenn es eine
189 Dokumentation ist über ein schwieriges Thema, dann ist natürlich das Wichtigste auch, dass

190 die Informationen rüberkommen. Aber wenn das jetzt ein lockerer, flockiger Spielfilm ist,
 191 dann muss es auch durch die Sprache irgendwie auch locker, [flockig bleiben.]

192 **Interviewerin:** [Aufgeloockert werden.]

193 **C:** Ja. ... Und das finde ich wichtiger als ... als die ... die freien Bilder bis zum Schnitt oder
 194 so. Obwohl ich das auch immer einhalte. Das ist aber finde ich jetzt auch nicht so viel Arbeit.
 195 Das ist ja / das / Also, das Spotting / Also, ein Spotting, ein schlechtes Spotting zu überar-
 196 beiten, das ist ja nicht so viel Aufwand wie eine schlechte <<lachend> Übersetzung> zu
 197 überarbeiten, ne? [Ja.]

198 **Interviewerin:** [Aber] das heißt, so oberste Priorität hat die Lesbarkeit?

199 **C:** Die Lesbarkeit.

200 **Interviewerin:** Und dann wahrscheinlich die Schnitte. Dass man die berücksichtigt.

201 **C:** Genau, das Schnitte an sich berücksichtigt werden. Also, dass Untertitel lange genug
 202 stehen und dass sie / dass sie nicht kreuz und quer irgendwie / Also, dass sie synchron sind
 203 natürlich. Das ist / Da haben wir jetzt noch gar nicht drüber gesprochen. Aber das ist natür-
 204 lich sowieso <<lachend> selbstverständlich.> ... Also, dass sie nicht irgendwann einsetzen,
 205 wenn schon längst gesprochen wird oder dass sie vor allen Dingen auch nicht zu früh ein-
 206 setzen, dann lieber zu spät, finde ich.

207 **Interviewerin:** Dass sie eben mit dem Sprech/ Sprech[einsatz/]

208 **C:** [Genau, mit dem] Sprecher einsetzen, aber lieber einen Tick zu spät, als einen Tick zu
 209 früh. Das steht glaub ich sogar auch in unseren Richtlinien. ... Ja, Lesbarkeit und Synchro-
 210 nizität, aber auch, wie könnte man das sagen, originalgetreu übersetzen, ne? Also immer
 211 dem Film angemessen, dem / der Stimmung im Film. Zum Beispiel, ja ein französisches „ça
 212 va“, das kann man ja auf verschiedene Arten übersetzen, je nach / je nach Situation eben,
 213 ne? Dass das wichtig ist, dass man nicht einfach so runterübersetzt. ... Dass wir mit Bild
 214 arbeiten ist natürlich auch eine wichtige Richtlinie, ne? Also eigentlich haben wir sogar die
 215 Richtlinie, das wird aber ... kaum noch gemacht, weil ja der Zeitdruck auch immer größer
 216 wird, wenn jemand einen Film übersetzt, wir oder jemand von außen, also Freiberufler drau-
 217 ßen, <<lachend> draußen> zu Hause, erst mal den Film ansehen, nur den Film angucken
 218 und dann losübersetzen. Aber wir sind ja alle meistens schon so ungeduldig und so unter
 219 Zeitdruck, dass wir schon gleichzeitig auch schon losübersetzen, ne? ... Ja.

220 **Interviewerin:** ... Und gibt es auch irgendwie so ungeschriebene Richtlinien, mehr oder
 221 weniger so wie Best-Practice sind oder Gewohnheiten, die sich jetzt in der Praxis einfach
 222 bewährt haben? Also, ich nenne jetzt nur mal, dass man den Timecode-Out länger stehen
 223 lässt, als der Sprecher ist, damit eben diese Lesbarkeit gegeben ist.

224 C: Ungeschrieben, weiß ich / Ja, doch. Es ist nicht ungeschrieben. Ja, aufgeschrieben wurde
225 es nicht, aber/ ((... 9 Sek.)) Also, irgendein Usus sozu/ also irgendwas, was sich jetzt so
226 eingebürgert hat, ohne dass wir das als Richtlinie [aufgeschrieben haben?]

227 **Interviewerin:** [Genau,] ohne dass darüber jetzt sich alle einig sind: das gehört so gemacht.

228 C: ... Ja, also den Untertitel länger stehen lassen ... finde ich persönlich sehr subjektiv. Also
229 ich mach das schon auch, damit ... der lesbar ist. Aber ich hab gestern zum Beispiel aber
230 gerade eine Abnahme gemacht von einer Untertitelung, da / da standen die Untertitel teil-
231 weise sieben Sekunden, damit sie schön im grünen Bereich stehen. Und das war wiederum
232 viel zu lang. Und dann hab ich manche sogar so sehr verkürzt die Standdauer, dass sie dann
233 im roten Bereich waren. Aber ... es ging / es war einfach nicht schön. Aber das ist ja sehr
234 subjektiv. Nur es gab auch mal so den Hinweis, ich weiß nicht, ob der auch aus Ivarsson
235 kam oder aus irgendwelcher anderen Fachliteratur: Wenn ein Untertitel zu lange steht, dann
236 hat der Zuschauer oder die Zuschauerin die Tendenz, wieder von vorne neu anzufangen zu
237 lesen. Ob das stimmt, weiß ich nicht. Das glaub ich eigentlich auch nicht. Aber so was ist
238 zum Beispiel, finde ich, wirklich sehr / das kann man nicht ... festlegen genau. Das macht
239 wirklich glaub ich jeder nach Gefühl. ... Was wir noch / Worüber wir noch nicht gesprochen
240 haben ist die Aufteilung der Zeilen. Also, in den / in den subs-Richtlinien steht unter ande-
241 rem auch, dass man möglichst immer eine Pyramidenform einhalten soll. Also, oben die
242 kürzere Zeile. Gleichzeitig muss aber ja der Zeilenumbruch korrekt sein. Das finde ich zum
243 Beispiel jetzt rein vom / vom Text her auch eine / eine sehr wichtige Richtlinie. Also, dass
244 man jetzt nicht Artikel und ... Hauptwort, zugehöriges Wort, trennt. Oder dass man eben die
245 Sinneinheiten immer zusammenlässt. Und dann würde ich auch oben die längere Zeile ak-
246 zeptieren, wenn es dadurch besser lesbar ist. Also, das hat ja auch mit Lesbarkeit zu tun.
247 Wenn man es nicht / Wenn man die Einheiten nicht auseinanderreißt, ne? Und natürlich
248 sowieso nicht über zwei Untertitel auseinanderreißt. Das ist / ist ja eigentlich klar. Also, das
249 würde ich auch als sehr wichtige Richtlinie [ansehen.]

250 **Interviewerin:** [Und] wie wäre das dann von der Hierarchie? Eben die Lesbarkeit, dann ...
251 die Schnitte oder ...

252 C: ... Also, wenn wir jetzt / da würde ich aber jetzt nicht / Ja ... Da würde ich von den
253 Schnitten weggehen. Also, wenn es jetzt erst mal rein um den Text geht, ... würde ich sagen,
254 ... von der Hierarchie her ... Also, es ist wichtiger, ... semantische Einheiten ... nicht zu
255 trennen oder / oder grammatikalische Einheiten nicht zu trennen, die Richtlinie ist wichtiger,
256 als die Richtlinie, dass die obere Zeile kürzer sein soll als die untere. ... Weil nämlich
257 dadurch, dass man die / die Einheiten nicht trennt, ja wiederum der Untertitel besser gelesen
258 werden kann. ((...8 Sek.)) Natürlich auch ... über zwei Untertitel nichts trennen, also nichts
259 auf zwei Untertitel verteilen, was zusammengehört. Jetzt fallen mir immer noch mehr Richt-
260 linien <<lachend> ein dabei.> Also, dass Untertitel nicht so über / dass Sätze nicht über /

261 über vier Untertitel gehen sollten oder so. Sondern, dass man auch immer zwischendurch
262 wieder einen Punkt macht, ne, und neu ansetzt, wenn es geht.

263 **Interviewerin:** ... Dann würde ich auch zu meinem letzten Punkt, eben wie du mit Richtli-
264 nien umgehst / ... Wie wichtig sind für dich Richtlinien bei der Erstellung von Untertiteln?

265 **C:** ... Also, bestimmte Richtlinien, hab ich eben bestimmt auch schon gesagt, finde ich
266 wichtig und halte ich auch auf jeden Fall immer ein. So der Abstand zum Schnitt, ... die ...
267 sechs Bilder zwischen zwei Untertiteln. Vorhin hab ich irgendwie sechs Bilder zum Schnitt
268 gesagt, da hab ich mich versprochen, aber das weißt du dann ja auch. ... Genau, also das
269 halte ich immer ein. Es sei denn, ich soll jetzt auf die Schnelle eine Untertitelung so halbwegs
270 schön machen. Dann / Wenn ich nur eine Stunde Zeit hab, dann mach ich eben nur das, was
271 ich in einer Stunde schaff. Aber sonst, die Richtlinien halte ich auf jeden Fall ein. Und ...
272 Ich überleg gerade.

273 **Interviewerin:** Das heißt, da gibt es dann eben / Das wäre so ein Fall, dass man eine Richt-
274 linie nicht unbedingt einhält, wenn man jetzt unter Zeitdruck steht und da kein perfektes
275 Ergebnis abliefern muss?

276 **C:** Genau, also wenn der Auftrag genau so lautet, dann / Es ist zwar schwer, finde ich dann,
277 die Richtlinien nicht zu beachten, aber wenn ich wirklich / wenn / oder wenn der Auftrag
278 lautet: Guck ein bisschen mehr auf den Inhalt und das Spotting kann so bleiben, dann mach
279 ich es eben so, ne? Aber, wenn ich richtig / wenn ich normal viel Zeit hab, dann mach ich
280 auf jeden Fall das Spotting schön sozusagen. Also Schnitte, Abstand, Lesedauer, also Text
281 kürzen. ... Also, ich halte mich schon an die Richtlinien. Ich setze mich sicher mal auch über
282 irgendwelche Richtlinien hinweg, die wir zwar aufgeschrieben haben, aber von denen ich
283 weiß, ... die sind nicht so wichtig. Ich könnte dir jetzt aber keine nennen. Also ... Ach, wir
284 haben zum Beispiel eigentlich auch die / die Richtlinie: Text im Bild immer in Versalien.
285 Aber wenn das dann sehr viel Text ist, dann / dann ist das einfach nicht gut lesbar, wenn das
286 Versalien sind. Dann schreib ich den in / in / in Kleinbuchstaben also. Aber dann muss man
287 wiederum auch abwägen. Wichtig ist ja immer, dass der Text sich dann absetzt von dem
288 Dialog-Untertitel, der vielleicht direkt danach folgt. Genauso wie mit kursiv und so. Da / Es
289 gibt es ja auch die Richtlinie in den / in unserem Manual: kursiv werden / sind immer Lieder,
290 Stimmen aus dem Off ... und Gedichte oder keine Ahnung. Das weiß ich jetzt gar nicht, was
291 / wie es da genau drinsteht. Aber da bin ich zum Beispiel ein bisschen lockerer, sind wir alle.
292 ... Also /

293 **Interviewerin:** Gibt es auch Richtlinien die sich aufgrund ... der Technik, also aufgrund
294 von FAB ergeben?

295 **C:** ... Also, du meinst, dass FAB bestimmte Sachen nicht kann oder nur so kann [und ...]

296 **Interviewerin:** [Zum] Beispiel, ja.

297 **C:** ... ((9 Sek.)) Da fällt mir jetzt gar nichts ein, was ... /

298 **Interviewerin:** Na dann, ... kann es nicht so wichtig sein. ((lacht))

299 **C:** Nee, nee.

300 **Interviewerin:** ... Wie gehst du jetzt auf ... visueller Ebene – also, die Bildschnitte haben
 301 wir ja schon thematisiert und Text im Bild eigentlich auch, dass da meistens Versalien eben
 302 verwendet werden. Aber zum Beispiel mit Archivmaterial? ... Ich denke da jetzt nur an den
 303 Film *It must swing*, wo ja zwei unterschiedliche Ebenen eigentlich waren. Wie gehst du
 304 da dann damit um?

305 **C:** Du meinst mit kursiv und / und [wie ich das markiere?]

306 **Interviewerin:** [Genau, zum Beispiel und auch und] dass das nicht dann über die Ebenen
 307 drüber geht.

308 **C:** ... Das war ein bisschen schwer bei dem Film, fand ich, weil es eigentlich drei Ebenen
 309 waren. Einmal ... die Interviews, die in der Gegenwart jetzt geführt wurden, dann gab es
 310 Archiv-Interviews auch, und dann gab es noch diese dritte, gezeichnete Ebene. ... Und ...
 311 Wo dann zu den gezeichneten Bildern jemand entweder aus dem Off etwas gesagt hat, oder
 312 die / die Figuren in den Bildern haben geredet. ... Ich kann dir jetzt gar nicht mehr genau
 313 sagen, wie ich ... letztendlich mich entschieden hab. ... Ich glaube, ich hab ... die / nur die
 314 Untertitel, die zu den gezeichneten Bildern kamen, hab ich kursiv gesetzt. Weil das andere
 315 mir zu schwer zu unterscheiden war. Also, das / das Archivmaterial war teilweise noch nicht
 316 so alt ((lacht)) und sah fast gleich aus, wie das gegenwärtige. Das ältere Archivmaterial war
 317 schwarz-weiß, da hätte man kursiv machen können, aber es gab eigentlich auch keinen
 318 Grund, weil die Menschen im Archivmaterial, das waren ja Interviews, die waren im On.
 319 Also und / und im On muss ich ja kein kursiv machen. Also hab ich ... relativ wenig kursiv
 320 gemacht bei dem Film. ... Also, das finde ich, das ist find ich immer wieder eine ... eine
 321 schwere Entscheidung. Und man kann das / Es gibt sicher immer oder meistens, fast bei
 322 jedem Film, zwei oder drei Wege, das zu machen und <<lachend> alle Wege sind gut.> Das
 323 hängt dann sicher auch ein bisschen vom Kunden ab. Der Kunde in dem Fall hat dann ir-
 324 gendwann auch noch mal angerufen und mich gefragt: Warum haben wir eigentlich das und
 325 das kursiv gemacht und das nicht? Und dann hab ich ihm das noch mal erklärt und dann
 326 meinte er: Ja, stimmt auch. Hätte man ja auch anders machen können, aber so ist ja auch gut.
 327 Also / Also ... Das / Aber das finde ich / finde ich auch häufig wirklich eine Schwierigkeit
 328 und damit kann man auch, find ich, ganz schön viel Zeit verbringen, sich darüber Gedanken
 329 zu machen. Dann fängt man vielleicht erst mal an, alles Archivmaterial kursiv zu machen
 330 oder ... meinetwegen auch Zitate oder so muss man ja auch gucken, was ist zitiert und so.

331 Aber das ist noch was anderes. Und dann entscheidet man sich aber vielleicht in der Hälfte
332 des Films noch mal wieder um und macht das dann doch nicht. Also das kann schon auch
333 mal passieren, ne, dass das / So hast du ja vielleicht selbst auch mal erlebt bei der Arbeit.

334 **Interviewerin:** Also, es ist sehr / Von Fall zu Fall muss man da entscheiden.

335 **C:** Genau. Also bei Text im Bild, sagte ich ja eben schon, wenn ich jetzt Text im Bild hab,
336 viel Text im Bild, und ich eigentlich keine Versalien machen möchte, aber drum herum di-
337 rekt wird auch geredet, das heißt, ich hab den Dialoguntertitel, der natürlich nicht in Versa-
338 lien ist, dann hab ich den Text im Bild gleich im Anschluss mit sechs Bildern Abstand ...
339 und nach dem Text im Bild hab ich gleich wieder einen Dialog, dann ist es natürlich ein
340 bisschen schwierig. Dann muss man / sollte man vielleicht dann doch Versalien machen,
341 damit sich das besser abhebt. Aber vielleicht darf man die Zuschauer auch nicht unterschät-
342 zen. Und die / sie sehen ja auch, da ist Text im Bild, also im Originalbild, also wird dieser
343 Untertitel ja da zugehören. Vor allen Dingen, wenn nicht gleichzeitig auch gesprochen wird.
344 Wenn gleichzeitig auch aus dem Off noch gesprochen wird, ist es natürlich noch schwieriger
345 ... dann.

346 **Interviewerin:** Und ... auf sprachlicher Ebene, ... eben jetzt so mit unterschiedlichen Stil-
347 ebenen, wie Verlan, wie du vorhin schon erwähnt hast, oder Sprachvarietäten, hörbaren Feh-
348 lern, Schimpfwörtern, wie gehst du damit um?

349 **C:** Bei Schimpfwörtern merke ich schon immer noch, dass ich die Tendenz hab, sie ein
350 bisschen abzuschwächen in der Übersetzung. ... Aber ich richte mich sehr danach, was passt
351 zu den Figuren auch im Film, wie empfinde ich die Figuren, wie offen oder wie / wie hart
352 sind die drauf. Mit sprachlichen Besonderheiten, ... da / das ist finde ich auch häufig schwie-
353 rig. Also bei dem Film mit dem Verlan war das eben wichtig wirklich. Aber ... ich hab
354 sicher, oder wir bei subs allgemein, haben sicher auch schon mal einen Film untertitelt, wo
355 es einen Dialekt gab und ... der musste aber nicht wiedergegeben werden in der Überset-
356 zung, weil der einfach nicht so wichtig war für die Handlung, ne? Was / was schwierig ist
357 und immer wieder ist, sind ja zum Beispiel so wenn jemand Grammatikfehler macht. Wenn
358 jetzt zum Beispiel ... / Also, wir haben mal eine Doku über Fußballer ... untertitelt. Und das
359 waren junge Fußballer, die in Deutschland trainierten, aber nicht aus Deutschland kamen,
360 also Deutsch als / als Zweitsprache. Und ... die haben natürlich viele Fehler gemacht. Und
361 da haben wir auch lange überlegt, sollen wir jetzt die Fehler wiedergeben oder nicht? Und
362 wir haben es korrigiert, weil wir fanden, das ist nicht wichtig. Das / Es geht hier um Fußball,
363 nicht um deutsche Grammatik. Und da hat, glaube ich, das weiß ich nicht mehr genau, aber
364 der Filmemacher gesagt: Aber das ist ja ... total überheblich von euch, dass ihr das alles
365 korrigiert. Wie mit dem erhobenen Zeigefinger. Also, das kann so und so ... [aufgenommen
366 werden.]

367 **Interviewerin:** [Das hätte ja auch anders] aufgefasst werden [können,] dass man sie [...
368 bloßstellen möchte, genau.]

369 **C:** [Genau.] [Bloßstellt sozusagen. Ja, ja.] Also, das finde ich schwierig, also bzw. ich finde
370 es eigentlich jetzt für mich nicht schwierig. Meistens ist es ja ganz klar zu definieren: In
371 diesem Film ist es wichtig und in dem nicht. ... Manchmal machen wir das ja auch, wenn
372 jetzt ein kleiner Fehler gemacht wird und der ist wichtig, dass wir dann den ein bisschen
373 hervorheben. ... In / in Anführungsstriche. Oder ich hab ja jetzt zum Beispiel gerade bei
374 dem *24 Stunden Europa* – ach so, hast du / doch hast du ja auch noch mitgekriegt – ein / ein
375 russischer Junge, der auf Russisch ... „Deutschland“ sagen will, aber eben nicht das russi-
376 sche Wort für Deutschland sagt, sondern es falsch sagt. Und da haben / haben wir dann im
377 Deutschen „Deutschien“ daraus gemacht statt Deutschland. Und er wird dann korrigiert.
378 Und da ist es ja angebracht, das zu machen. So.

379 **Interviewerin:** Okay. Wenn dir dazu jetzt nichts mehr einfällt, würde ich zu meiner ab-
380 schließenden Frage kommen.

381 **C:** Ja.

382 **Interviewerin:** ... Wie sieht jetzt für dich so der ideale Ablauf von einem Projekt aus? [Also
383 dein / Genau, deine Wunschvorstellung?]

384 **C:** [<lachend> Drei Wochen Zeit.> Meine Wunschvorstellung. ... Ich bekomme die finale
385 Filmversion, so wie angekündigt und nicht drei Tage später ((lacht)). Die finale Filmversion,
386 ganz wichtig: mit Transkription! ((lacht)) Auch bei einer Sprache, die ich sehr gut verstehe,
387 also auch bei Französisch und Englisch mit richtiger Transkription. ... Und hab, wenn es ein
388 meinerwegen neunzigminütiger Spielfilm ist, der mittelschwer ist von der Sprache her, ...
389 aber schon auch eine kleine Herausforderung gerne, ... hab zwei Wochen Zeit für alles. Das
390 wäre so vom Zeitrahmen schon mal das Ideale. Also, ich bekomme das Material, dann hab
391 ich Zeit, mir den Film wirklich 90 Minuten einmal in Ruhe anzugucken, oder ... zum Bei-
392 spiel, wenn ich schon fertige englische Untertitel für den Film mitgeliefert bekomme, ...
393 dann lasse ich das / die Un/ die englische Untertiteldatei schon mitlaufen und guck mir schon
394 mal an, ob das Spotting gut ist, ob ich das gebrauchen kann. Oder wenn ich die Dialogliste
395 bekomme, die Transkription, dann ... mach ich mir ja selber – hab ich dir ja vielleicht auch
396 mal gezeigt – so ein Übersetzungsgerüst daraus. Also, ich mach mir eigentlich selbst eine
397 Vorlage. ... Also, wenn ich einen französischen Film hab mit einer französischen Transkrip-
398 tion, dann mach ich mir grob französische Untertitel daraus. Also ein Grob-Spotting mit der
399 französischen Dialogliste. Und da / da übersetze ich dann rein, und dann mach ich das Fein-
400 Spotting. [So ist das eigentlich für mich.]

401 **Interviewerin:** [Das heißt, du] machst so die großen Blöcke zuerst?

402 C: Nein, ich mach schon / ich mach schon richtige Untertitel, aber es können dann schon
403 auch mal Dreizeiler sein. Aber rich/ nicht größere Blöcke. Also Grob-Spotting heißt für mich
404 schon, ... richtig so Untertitel. Meistens werden es dann am Schluss vielleicht dann noch
405 mal ein Viertel mehr oder so, weil ich dann doch noch mehr aufteilen muss oder so. Aber
406 eigentlich mach ich das so, dass ich mir den / die Dialogliste aufteile, ich hör / ich hör mir
407 den Film einmal durch, teil mir den Text in Untertitel auf, dann guck ich mir den Film noch
408 mal an, mach einfach ganz grob ein Spotting. ((... 28 Sek.)) Das ist einfach nur so ein / für
409 mich ein grobes Gerüst, weil ich dann gleich seh, ... ist der / ist die Dialogliste gut, weil ich
410 dann [den Text lese.]

411 **Interviewerin:** [Das ist /] Schon das erste Mal den Film anschauen machst du das?

412 C: Genau, ich guck mir den Film an und lass / und guck mir die Dialogliste dazu gleich an,
413 mach dann das Grob-Spotting, dann übersetze ich grob, dann mach ich fein-übersetzen und
414 spotten dann zum Schluss. Also ... Das ist für mich ideal. Und ... inklusive Lektorat / Na-
415 türlich wären drei Wochen besser. Aber das ist ja eigentlich sowieso gar nicht mehr drinnen
416 zeitlich, aber ich finde, zwei Wochen ist dann schon gut, wenn man möglichst keine anderen
417 Sachen noch nebenbei macht. Also, das ist wirklich für mich ... der Idealfall, dass ich mich
418 voll auf ein Projekt konzentrieren kann, voll da drin bin und nicht immer wieder rausgerissen
419 werde. Dann ... dann ... gehen manche Ideen auch nicht verloren, ne? Wenn man manchmal
420 grad eigentlich so in so einer Szene drin bist und hast schon so ein bisschen die Übersetzung
421 im Kopf, und dann kommt aber jemand rein: Kannst du mal kurz eine Datei exportieren oder
422 so. Also das wäre das Ideale: genug Zeit und gutes Material. Also gutes Bildmaterial. Wir
423 haben ja häufig auch nicht so nicht so gutes Bildmaterial, weißt du auch, ... und ... Tran-
424 skription. Ja.

Interview mit Person D

Datum: 10.04.2019

Ort: Berlin

Ausbildung: Studium Diplomübersetzen in Leipzig
2001, zwischen Grund- und Hauptstudium, Praktikum bei
subs
2002 Praktikum bei Titelbild

Sprachenkombination: Englisch, Spanisch ins Deutsche

Arbeitsverhältnis: Freie Mitarbeiterin bei subs

1 **Interviewerin:** Was sind deiner Meinung nach so ganz wesentliche Probleme, Schwierig-
2 keiten und Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen?

3 **D:** Also, ich glaube, das / das größte Problem ist natürlich / Weil das Ziel ist ja / also, wenn
4 man sagt, was / was ist das Ziel bei einer Untertitelung ist, dass der Film nicht nur verstanden
5 wird, sondern genossen wird. Also, das / also das Ziel, dass ich als Untertitler erreichen will,
6 ist, dass die Zuschauer aus dem Film rausgehen, und dann danach über den Film reden. Und
7 nicht über meine Untertitel in irgendeiner Form, weil sie es nicht verstanden haben oder
8 irgendwas. Und das ist also / die Herausforderung ist eben, das zu erreichen. ... Dass so zu
9 kürzen ... und / und ... die Untertitel so in den Film einzubinden, nach gewissen Richtlinien
10 eben, ((lacht)) ... die das / ja, die das ... gewährleisten.

11 **Interviewerin:** Okay. ... Und werden diese Herausforderungen bzw. Schwierigkeiten in den
12 Richtlinien widergespiegelt?

13 **D:** Also, ich finde ... Richtlinien / Also, es geht dann jetzt um subs-Richtlinien oder [gene-
14 rel?]

15 **Interviewerin:** [Hier geht es] um generelle.

16 **D:** Generelle Richtlinien. ... Ja, ich denke schon. Also, wenn man so allgemeingültige / es
17 gibt allgemeingültige / nach meiner Meinung allgemeingültige Richtlinien, ne? ... Wie Un-
18 tertitel auszusehen haben: ... zweizeilig, ... ja, vor allem Lesegeschwindigkeit ist natürlich
19 da erst mal das / das / das / das Wichtigste. Also, es gibt auf jeden Fall, nach meiner Meinung,
20 eine bestimmte Hierarchie. Also, bei Richtlinien, steckt ja schon im Wort, ... danach richtet
21 man sich, aber man / es sind keine Gebote. Also, es ist nichts, ... woran man sich strikt halten
22 muss. Sondern nach denen man sich richten sollte. Und erst, wenn ich diesen Werkzeugkas-
23 ten hab und weiß, das sind meine / das ist mein Werkzeug, um zu erreichen, dass / dass die

24 Zuschauer am Schluss eben über den Film reden und nicht über meine Untertitel. ... Und
25 ich muss aber durch Übung irgendwann eben hat man es so ein bisschen / oder das denke
26 ich mal, weiß man ziemlich schnell, dass / also Lesegeschwindigkeit ist das A und O. Aber
27 auch eben, wie setzte ich den Untertitel. Also, ... wie beachte ich Schnitte, wie gehe ich über
28 Schnitte. ... Und ich denke schon, dass das eigentlich ... in den / in den Richtlinien, generelle
29 Richtlinien, ja, dafür sind die erstens hilfreich, und wenn die gut sind, dann ja, dann kann
30 man sich an die mehr oder weniger halten. Und / aber man muss sie halt beherrschen, um zu
31 wissen, wann man sie brechen kann, und wie man sie brechen kann.

32 **Interviewerin:** Und kennst du Forschungsliteratur / Also kannst du mir irgendwie For-
33 schungsliteratur zu diesem Thema nennen? [Also,] das Richtlinien thematisiert?

34 **D:** [Also ...] Also, es gibt ja diese ganzen alten Sachen, und ich hab mich eben lange schon
35 nicht mehr damit theoretisch auseinandergesetzt, ... immer nur praktisch. Und ... ich weiß,
36 dass es jetzt neuere / Also, es gibt zum Beispiel in Norwegen, ... hat der Verband der Un-
37 tertitler ... mit dem / im Verbund mit dem Kultusministerium ... Richtlinien / allgemeingül-
38 tige Richtlinien für ganz Norwegen erstellt. Also, es gibt Bestrebungen, in ... / die dann jetzt
39 eben aus der Praxis eher kommen als vielleicht aus der Theorie, ... zu sagen / also, den Ist-
40 Zustand festzuhalten und festzulegen, das finden wir gut, das finden wir nicht gut. Diese
41 Richtlinien / Also, was jetzt in der Theorie, da bin ich jetzt gerade / da klappt natürlich eine
42 ... 14-jährige Lücke zwischen dem, als ich mich damals damit beschäftigt habe, und da kenn
43 ich natürlich Ivarsson und / und / und so, klar, und auch Gottlieb. Gottlieb find ich persönlich
44 sehr hilfreich, weil das auch so von der / also, so übersetzungstheoretischen Seite, ... wenn
45 man / also, wie heißt das noch mal ... Skopostheorie heißt das glaub ich. Ja, ja. ... Und /
46 Aber ja, eben, es sehr verschüttet. ((lacht)) <<lachend> Also, weil das mach ich mir wie so
47 ein / ((unverständlich))> ich mir nicht die ganze Zeit, ne? ... Aber so diesen Ansatz, den
48 fand ich schon fürs Übersetzen auch gut. Also, mir zu überlegen, was ist mein Ziel. Also,
49 weil das hilft mir natürlich auch zu / die Regeln zu brechen, die Richtlinien zu brechen, weil
50 ich dann abwäge, was will ich hier unbedingt erreichen. In diesem Moment, wo ich merke,
51 ich kann mich nicht an alle Richtlinien halten, an alle Regeln halten, die es hier gibt.

52 **Interviewerin:** ... Das heißt, wie siehst du Richtlinien? Als Hilfestellung oder mehr als
53 Einschränkung?

54 **D:** Also, ich finde, ... / Nee, ich find es eigentlich / es kommt drauf an. Es gibt Firmen, die
55 haben unglaublich spezifische Richtlinien, und / Also ... ((lacht)) Netflix zum Beispiel, ja.
56 Und zum Beispiel find ich es persönlich keine guten Richtlinien. ... Aber die haben unglaublich
57 viele / Es gibt auch andere Firmen, wo das ähnlich ist, die unglaublich viele Sachen
58 festgelegt haben. Und wenn man diese Sachen dann nicht so macht, wie sie das für richtig
59 halten, dann ist das voll das Drama. Ja ... Und so was find ich ja, ist einschränkend und es
60 bringt eigentlich auch nichts. ... Richtlinien, so wie ich sie gelernt hab, oder ... wie mir das

eben beigebracht wurde, als ... einfach ein Werkzeugkasten, den ich hab und eine Richtschnur. Also, es gibt eben ... bestimmte Sachen, die / die ich / die nach meiner Meinung eben / Ja, das sind dann Verbote, ja, also einen Untertitel reinhängen lassen. ... Obwohl, auch da könnte man vielleicht noch auswählen, also, wenn man jetzt über einen Schnittwechsel, ja, einen Szenenwechsel ... geht, und da ... den Untertitel drüberhängen lässt. Man könnte jetzt Gründe dafür geben, warum man das tut, ne? ... Aber eigentlich, wenn jetzt irgendwie der letzte Satz tatsächlich / auch wenn er noch reinhängt in den Szenenwechsel, würde ich das wahrscheinlich nicht machen. Weil ich das eben / Ja, das / Da müsste ich schon viele andere Gründe haben, die mich dieses Gebot überschreiten lassen würden ((unverständlich)). ... Ich würde nicht, auch wenn es nur ein Wort ist, versuche ich immer, dass es mindestens eine Sekunde steht. Ich weiß, andere Leute machen das ein bisschen flexibler. Aber ich finde, alles unter einer Sekunde ist nicht mehr lesbar. ... Was find ich noch wichtig? Was ich nicht mag, und das ist eine ungeschriebene Richtlinie, die ist mehr so / die findet man jetzt glaub ich ... nicht unbedingt in den subs-Richtlinien so festgehalten, aber / Also, was ich nicht schön find, aber in anderen Richtlinien findet man das, dass gesagt wird, man soll eher tendenziell die ... Untertitel aneinanderketten. Also, subs würde das nicht machen. Aber das ist eben, das steht nirgendwo in den Richtlinien, aber das würden so zumindest keine / <<lachend> die> Kollegen, von denen ich die Arbeit kenne, weiß ich, die würden es nicht unbedingt machen. Also nicht, wenn es nicht irgendwie auch geht, dass es eben / Weil das ist eben so eine Sache auch, also, ich finde zum Beispiel / also, es ist auch die Frage immer, Diskussionsbedarf gibt ja auch immer, wie lang lässt man Untertitel stehen. Kann ich den eben drei Sekunden stehen lassen? Ich würde sagen, nein. Da hab ich den schon fünf Mal gelesen. Ne, also ... / Ich denke halt, für mich ist es so, ich denke maximal eine Sekunde nach Sprechende. Und danach sollte er wirklich nicht mehr da sein. Da gibt es aber / Die Meinungen gehen da bisschen auseinander. Und das ist sicher auch etwas, wo man diskutieren und sich in die Haare kriegen kann sogar. Also, ... / Aber ja, das sind so ein bisschen eher so weichere / Aber ja, es gibt dann so viele, so würd ich sagen, ... ästhetische Sachen einfach auch so. Dass man so / so Sehgewohnheiten hat. Ich finde es halt schön, wenn die Untertitel flüssig laufen ... und sich sehr danach richten, also sehr nach der Lesezeit richten, nach der Lesbarkeit. Also, nur weil ich nach hinten raus Platz hab, weil ich den da noch die Sekunde stehen lassen würde, würde ich es nicht machen, wenn aber ein Zweizeiler doch schon über vier Sekunden hat und der gut zu lesen ist. Dann lass ich ihn nicht fünf Sekunden stehen. Aber ich geb dem sicher noch ein bisschen was, wenn ich jetzt eigentlich eben das Sprechende nach einer Sekunde ist und ich da diesen ganz kurzen Untertitel hab. Dann geb ich das sicher gerne noch die eine Sekunde drauf und hab einen Zweisekunder.

Interviewerin: Okay. Dann würde ich auch weiter zu den Richtlinien von subs. ... Weißt du, woher die Richtlinien von dem Unternehmen stammen? Ist das interne Überlegungen ... auch irgendwie ... geschaut, wie das bei anderen Unternehmen gemacht wird?

99 **D:** Also, ... das ist natürlich ein bisschen im Dunkeln stochern, weil ich nicht dabeisaß, als
100 ... Kirsten und Janette damals die Firma gegründet haben. Oder Kirsten hat das ja eigentlich
101 mit Anna Hoffmann gegründet, aber da saß ich nicht daneben, deshalb weiß ich es nicht
102 genau. Aber ich kann mir vorstellen und weil ich ja andere Richtlinien auch kenne, ... dass
103 es eine Mischung ist aus ... Titelbild-Richtlinien, die ja / also ... die Mary Carroll hat ja
104 dieses Buch *Subtitling* geschrieben mit dem Ivarsson. Und ich glaube ... mich auch zu erinnern,
105 dass mir das auch schon von Kirsten in die Hand gedrückt wurde. Also als ... kleinen
106 Leitfaden. Und ich denke, dass es eine Mischung ist daraus und ... aus den ARTE-Richtlinien.
107 Daher kommen glaub ich diese sechs Bilder.

108 **Interviewerin:** Okay. Das heißt, ... von wem wurden diese Richtlinien festgelegt, erarbeitet?
109 Von den Gründerinnen von subs?

110 **D:** Das würde ich behaupten, ja. Dass die sich das so ... / Also, so in meiner Erfahrung nach
111 ist das meistens so, dass ... tendenziell ja die Firmen dann doch sich eigene Sachen überlegen,
112 teilweise auch aus der Entscheidung heraus, dass sie damit wiedererkennbar sein wollen.
113 Das sieht man am Dialogstrich zum Beispiel. Es gibt eben bestimmte Firmen, die machen das.
114 Und dann, wenn man eine bestimmte Art sieht, dann weiß man schon, vom wem
115 es wahrscheinlich ja sein wird. Also ... / also, man hat dann immer noch meistens zwei, drei
116 zur Auswahl. Aber ja, also, das hat sicher auch was / Ja.

117 **Interviewerin:** Und ... wie verbindlich sind bei subs die Richtlinien in der Praxis?

118 **D:** Also, das ist ... ist für mich so ein bisschen schwierig zu be/ Also, ich würde sagen ... /
119 ich würde sagen, dass / dass Freiheit gelassen wird, aber halt Freiheit in einem gewissen
120 Rahmen. So. Also ... / Aber das kommt natürlich auch immer / ich bin jetzt schon seit Jahren
121 einfach nicht mehr abgenommen worden. Also, das macht man bei mir eigentlich nicht. ...
122 Deshalb hab ich auch dahingehend kein Feed mehr bekommen. ... Ich / ich fand das / Deshalb
123 hab ich / Ich hab da total viel gelernt dadurch. ... Bei anderen Firmen werde ich abgenommen
124 und / und krieg dann eben auch Feedback oder sehe eben, was geändert worden ist,
125 und sehe dann halt irgendwie ... / Ja, wo das so / so die ... / Vielleicht auch eher wirklich
126 von der Kollegin, die mich abgenommen hat vielleicht, das, was sie schön findet, verläuft,
127 und wo man sich vielleicht nicht einig ist. Aber ... ich denke, es gibt gewissen Sachen, die
128 würden sie nicht durchgehen lassen, wenn ich das machen würde.

129 **Interviewerin:** Zum Beispiel?

130 **D:** Wenn ich jetzt plötzlich ... nicht mehr ... darauf achten würde, dass die Untertitel ... sich
131 / wie ich / wie die zum Schnitt stehen, zum Beispiel, ne? Also, wenn ich die paar / paar
132 Frames vor dem Schnitt ... noch / also einsetze und dann kommt erst der Schnitt, wo was.
133 Also wenn es nicht mindestens zehn Bilder, am besten eine Sekunde / Das fänden die glaub

134 ich ziemlich mie/ mies. Das wär glaub ich ein No-Go. Wenn ich plötzlich zwei... Bilder
135 einstellen würde oder auch vier, könnte ich mir gut vorstellen. Also, ich denke [auch da]

136 **Interviewerin:** [Als Abstand] zwischen [den Untertiteln?]

137 **D:** [Als Abstand,] da würde ich sicher auch Ärger bekommen. Wobei sowas ja relativ ein-
138 fach zu lösen ist über Software mittlerweile. Früher war das nicht so einfach, da musste man
139 <<lachend> das per Hand machen.> ... Worauf legen die noch wert? ... Ja, ich glaub auch,
140 wenn ich den / den / Also diese / diese ... Rahmenbedingungen ... / auch dieser / Also alles,
141 was so ... erst mal ... ganz offensichtlich ist, glaub ich. Also, so diese / der Dialogstrich
142 eben oder so. Aber es gehen zum Beispiel Sachen durch, die früher nicht unbedingt durch-
143 gegangen sind. Heute ... machen wir eigentlich alle, auch mal dass / Normalerweise hieß es
144 immer: Ein Sprecher, eine Zeile. Das war die Regel. Heutzutage hat sich das etwas aufge-
145 weicht und aufgelöst. Das ist aber auch so eine Tendenz, die / die nicht nur bei subs so ist,
146 sondern natürlich auch bei anderen Firmen. ...

147 **Interviewerin:** Was sind jetzt so die wichtigsten Richtlinien deiner Meinung nach von subs,
148 also auch hierarchisch gesehen? Gibt es da eine Hierarchie?

149 **D:** Oh Gott, ja, wie gesagt, weil ich halt nicht mehr so richtig Feedback bekomme in der
150 Hinsicht, dass ich jetzt sagen kann / Weil ... / weil es ist ja ein Gesamt/ Gesamtpaket eigent-
151 lich, was man da abliefert, ne? Also, gut gespottete Untertitel, die in / gleichzeitig gut über-
152 setzt sind. Und möglichst irgendwie ... nicht nur den Inhalt, sondern auch ... das Sprachli-
153 che, den Ton übermitteln oder so. Also, dass da sozusagen / Das / das hohe Ziel, dass man
154 natürlich irgendwie nicht immer erreichen kann, weil / durch die Rich/ ... durch die Ein-
155 schränkungen. Aber ... / Für mich ist es tatsächlich ein bisschen schwierig, da jetzt zu sagen,
156 was sie / wo sie sagen würden: Nee, das ... / ... Ja, lass mich mal kurz drüber nachdenken.
157 ... Na, ich denke tatsächlich, das mit den Schnitten und das mit den Formalia, die man halt
158 so vorzieht. Das wäre wahrscheinlich das, wo sie am ... schnellsten auf die Barrikaden gehen
159 würden.

160 **Interviewerin:** Und am meisten ... Ja, was so die wichtigste / die wichtigsten Richtlinien
161 ... / [auch wären.]

162 **D:** Na ja, ich denke, [das Wichtigste] ist wahrscheinlich schon, dass die Untertitel / Ja, das
163 ist halt so schwierig zu sagen, weil letztendlich funktionieren Untertitel ja nur dann, wenn /
164 wenn ein paar Kriterien erfüllt sind, ne? Dass sie lesbar sind und dass sie sich eben in den
165 Film einschmiegen, würd ich jetzt mal sagen.

166 **Interviewerin:** Okay. Und gibt es auch so quasi wie ungeschriebene Richtlinien deiner Mei-
167 nung nach, die sich in der Praxis bewährt haben oder so Best-Practice?

168 **D:** Ja, ich glaube, da / da zählt wahrscheinlich das dazu, was ich vorhin gerade schon gesagt
169 hab mit diesem / wie lang lässt man ihn stehen, zum Beispiel. Weil das ist eine totale Ge-
170 fühlssache. ...

171 **Interviewerin:** Dass sich das gut eben ins Film/ an den Filmrhythmus anpasst.

172 **D:** Genau. Und dass das eben / Das ist auch eine Gefühlssache, von einem selber sehr sub-
173 jektiv. Aber, ich finde eben, / Ja, also ... übersetzen ist subjektiv und / und spotten ist eben
174 auch subjektiv. Es wird ja oft so / gerne mal so dargestellt, als wäre das eine rein technische
175 Sache, aber eigentlich funktionieren die ja nur im Verbund. Und / und dadurch werden sie
176 ja gut. Also ...

177 **Interviewerin:** Jetzt würde ich auch schon quasi zum letzten Teil übergehen, also, wie du
178 persönlich mit Richtlinien umgehst. ... Wie wichtig sind Richtlinien bei der Erstellung von
179 Untertiteln jetzt für dich?

180 **D:** Also, ich hab sozusagen ... mein/ meine eigene Art zu untertiteln ja irgendwie im Kopf.
181 Also, ich richte mich natürlich erst mal nach meinen eigenen Richtlinien und die basieren
182 auf subs, die basieren auf meiner Erfahrung. Also letztendlich, ... die Art, wie ich untertitel,
183 ist stark beeinflusst davon, was ich bei subs gelernt hab und was ich bei Babelfish gelernt
184 hab. Wobei die sich nicht groß unterscheiden, weil, wie gesagt, ich gehe davon aus, dass
185 Kirsten und Janette damals ... eine Mischung gemacht haben aus den ARTE-Richtlinien und
186 aus Titelbild-Richtlinien. Und Babelfish hatte sich an Titelbild, glaub ich, orientiert und
187 dementsprechend gibt es nicht so viele Unterschiede. Also, nicht in der Art, wie / worauf
188 man Wert legt und so. ... Und ist, ja, also / Was war noch mal die Frage? <<lachend> ((un-
189 verständlich)) ich bin so unkonzentriert.>

190 **Interviewerin:** Wie wichtig die Richtlinien bei der Erstellung von Untertiteln sind?

191 **D:** Ja, also, ich / ich denk schon, dass es wichtig ist. Also, wenn man / Es ist vor allem ... /
192 Ich glaube, dass es wichtig ist, wenn man / vor allem, wie / wie bei allem Möglichen. Also,
193 erst mal, wenn ich ein Spiel lerne, dann muss ich ja erst mal die Regeln lernen.

194 **Interviewerin:** Um zu wissen, wann man sie bricht.

195 **D:** Um zu wissen, wann man sie bricht, genau. Und nur, wenn ich w/ wenn ich das gemeistert
196 hab, kann ich vielleicht auch eine richtige oder eine gute Entscheidung treffen.

197 **Interviewerin:** Was wären so Fälle, dass du von den Richtlinien abweichst?

198 **D:** ... Oh Gott.

199 **Interviewerin:** Um die Lese/ ...

200 **D:** Ich würde halt irgendwie, weil natürlich ja zum Beispiel dieses / das auf eine Zeile und
201 so, das wird ja ... / das macht man halt, aber das macht man jetzt nicht so, dass man denkt,
202 ja, dass mach ich immer, das ist ja super, kein Problem. [Dass das /]

203 **Interviewerin:** [Dass] zwei Sprecher in einer [Zeile quasi beginnen?]

204 **D:** [Genau, ja.] ... Ja, was / was, oh Gott, ich bin gerade so un kreativ, was gibt es denn für
205 Beispiele, wo ich das / Ich hab jetzt gerade halt kein / kein aktuelles Beispiel.

206 **Interviewerin:** Um die Lesbarkeit wahrscheinlich zu garantieren, werden wahrscheinlich
207 am häufigsten Richtlinien ... über Bord geworfen.

208 **D:** Ja, also, ... das ist halt so eine Fall-zu-Fall-Geschichte letztendlich, ne? Also, eben, dass
209 das / das / Ich würde auch sagen, wenn man von Hierarchie spricht, dann ist es wahrschein-
210 lich / ja, also die müssen lesbar sein. Wenn sie nicht lesbar sind, dann ... / dann hat ja nie-
211 mand was davon. Dann ist das ein / ein ... / eine Null-Kommunikation, <<lachend> die da
212 entsteht.> Was, keine Ahnung. ... Ja, also ... Jetzt war mir gerade was eingefallen. <<la-
213 chend> ((unverständlich))> Man kann zum Beispiel, was ich manchmal mache – unauffällig,
214 ... wenn ich jetzt irgendwas habe, dass ich merke, jetzt ist jemand / hat jemand einen blöden
215 Bruch gemacht im Satz / ja, also, da fällt mir gerade / so was zum Beispiel, macht eine blöde
216 Pause, und da hängt mir dann ... / Dadurch hab ich irgendwie einen langen Untertitel und
217 einen ganz kurzen Untertitel, ich kann ihn aber nicht zu einem zusammennehmen, weil dann
218 wird er zu lang und ich krieg auch nicht meine ganzen Informationen unter. Und dann setzte
219 ich vielleicht irgendwie ein bisschen versetzt ein, also nicht ganz / Weil eine Sache, auf die
220 ich jetzt gar nicht eingegangen bin: Man versucht ja irgendwie, synchron mitzugehen, ne,
221 mit den Sprechpausen. Und ... da würde ich dann ein bisschen schie/ da schieb ich dann ein
222 bisschen. Ja, so, das ist aber immer noch so ein bisschen, dass man es nicht unbedingt merkt.
223 ... Also, ich schieb es vielleicht ein bisschen vor, such mir eine andere Pause oder so oder
224 bring die Inhalte ein bisschen verschoben rüber. ... Was würde ich noch machen? Was ist
225 noch ein Regelbruch eigentlich? ... Ja, ... ja, ne, also, mir fällt jetzt gerade nicht so ein
226 richtiger ... / Ah, es ist immer so schade, weil man hat natürlich ständig irgendwie so Bei-
227 spiele oder so. Man hat wahrscheinlich einen Regelbruch mindestens pro Film, ne? Aber
228 man vergisst das natürlich, also, was man da gemacht hat oder / Also, das ist so das, das was
229 mir noch am ehesten gerade spontan einfällt, weil das erinnert mich auch gerade an *The*
230 *Operative*, da war das oft so.

231 **Interviewerin:** Ja, ich weiß schon.

232 **D:** Du weißt, was ich meine? Du hast den ja auch, ne? ((... 3 Sek.)) Aber da war doch auch
233 immer dieses / dass es dann immer „blll“ und dann noch „bu“ irgendwie so. Das ist so blöd,
234 dass man halt so / Ja, wie setzte ich die jetzt? Also, dass es schön ist und dass man diese

235 ganze Informationsflut da noch irgendwie reinbekommt und so, das / Aber ja, das war ja so
 236 ein Ekelprojekt auch. ((lacht))

237 **Interviewerin:** Ergibt sich da ... / Gibt es auch eben Richtlinien aufgrund der Technik? Jetzt
 238 ...

239 **D:** Ja, also das ist ja immer so ein bisschen / Also, es wird ja gesagt, aber das ist halt / ich
 240 find, das war irgendwie das, was ich damals so mit/ durch meine Diplomarbeit dann irgend-
 241 wie so gemerkt hab, na ja, es ist schon ein bisschen lustig, dass immer alle irgendwie / teil-
 242 weise widersprechen die sich in ihren / in den Begründungen, warum sie irgendeine / irgend/
 243 irgendwas festgelegt haben.

244 **Interviewerin:** In den Begründungen?

245 **D:** Ja, genau. Also, was weiß ich, diese Begründung, warum nimmt man diese vier ... Bilder
 246 zum Schnitt, die vier Bilder Abstand vor / vorne und hinten, ne, zum Schnitt. Warum macht
 247 man das? Dann sagen die einen: ... Wir machen diese vier Bilder, weil ... es flackert sonst.
 248 Die anderen sagen: Wir setzten auf den Schnitt ein, es flackert sonst. Also, so ... okay. Und
 249 ich mein, die Gründe natürlich, also, dass / glaub ich, ist eine der technischen Sachen irgend-
 250 wie. Dass man da eben sagt, dieser Abstand um Schnitt wird gewahrt, ... aus Angst, dass
 251 sich noch mal was verschiebt. Und man dann eben vermeidet, dass man eben das, was man
 252 als No-Go empfindet, nämlich dass der Untertitel ein paar Bilder schon früher, vor dem
 253 Schnitt, einsetzt, dass so was nicht passieren kann. Aber sonst fällt mir gerade [nicht ein.]

254 **Interviewerin:** [Aber sonst] durch eine Untertitelungssoftware, also EZTitles oder FAB,
 255 ergeben sich da irgendwie Richtlinien deiner Meinung nach?

256 **D:** Also, ... / Also ich weiß nicht, mir fällt jetzt nichts ein, wo ich sage, oh das / das muss
 257 ich so machen, weil EZTitles das mich sonst nicht machen lässt. [Fällt mir gar nichts ein.]

258 **Interviewerin:** [Das heißt, eine] Software ist in diesem Fall eine Unterstützung?

259 **D:** Absolut. Also ja, ich würde das nicht ohne machen wollen. ((Beide lachen.))

260 **Interviewerin:** Ja, bin ich deiner Meinung.

261 **D:** <<lachend> Ich weiß nicht, ob > / Da hätte ich, glaub ich, diesen Beruf nicht ergriffen,
 262 ... wenn ich das noch ohne hätte machen müssen. ((lacht))

263 **Interviewerin:** Und ... jetzt auf visueller Ebene mit den Bildschnitten, ... Text im Bild oder
 264 Archivmaterial, ... wie gehst du da um? Also, die Bildschnitte haben wir ja vorhin schon
 265 thematisiert, dass man da eben diesen / diese paar Frames vor und nach dem Schnitt hat und
 266 möglichst nicht über die Schnitte hinüber geht. Aber jetzt auch mit Text im Bild ... und
 267 Archivmaterial, gibt es da eine Vorgehensweise, die du ... eigentlich .../

268 **D:** Also, du meinst jetzt erst mal so Bauchbinden und wie geht man damit um, es gibt Bauch-
269 binden gleichzeitig wird geredet? Da wünscht man sich immer ganz doll, dass es ein Clean-
270 feed gibt und dass man die nicht beachten muss, und dass irgendein schlauer Mensch sie
271 nach oben setzt und man dann sich so nicht mehr in die Quere kommt. Und das / Wenn man
272 das aber natürlich nicht hat / ... das ist tatsächlich ein ganz schönes Beispiel für „wann bre-
273 che ich die Regeln“. ... Also, ich würde schon immer sagen, dass der Dialog Vorrang hat,
274 und dass man dann eben versucht, das irgendwie so einzubinden / Wenn man jetzt zum Bei-
275 spiel eine Namenseinblendung hat, dass man ... je nachdem, zuerst die Namenseinblendung
276 kurz einblendet, so, dass er wenigstens halbwegs lesbar ist, was ja dann meistens sehr
277 schwierig wird, und dann, obwohl die Person schon spricht, und dann eben den Untertitel an
278 einer Stelle, die gut passt mit einem neuen / mit einer kleinen Sprechpause, dann da einsetzt.
279 Und dann muss man halt weiter kürzen, dann kann man vielleicht Inhalte eben nicht / Aber
280 so ... / Genau.

281 **Interviewerin:** Und jetzt Archivmaterial, machst du da etwas [kursiv] und schaust du, dass
282 die Ebenen nicht vermischt werden?

283 **D:** [Ja.] Ja, also ich weiß, dass es das so unterschiedliche ... / Dass sich das zum Beispiel
284 auch geändert hat in diesen 14 Jahren oder in diesen 18 Jahren, in denen ich bei subs irgend-
285 wie arbeite. ... Früher haben wir so was immer / das war ganz klar, das ist kursiv. ... Und
286 jetzt aber auch, ehrlich gesagt hab ich den Eindruck, auch ein bisschen von Kundenseite, ...
287 dass viele da nicht unbedingt Kursiv wollen, oder auch, ... weil das bei der Ausspielung
288 eben Probleme bereiten kann. Das ist eigentlich ein ganz guter / da kann es technische Prob-
289 leme geben, und das kann sehr nervig natürlich für die Person sein, die / Also, man muss ja
290 ... nicht nur Bauchbinden-Listen mitschicken, sondern eigentlich ist es auch manchmal ganz
291 gut, ... wenn man eine Liste mitschickt, wo hab ich denn Kursiv. Also, ich weiß nicht, ob
292 die das machen, aber ich hab das jetzt öfters mal mitbekommen, dass ... / dass es tatsächlich
293 sehr, sehr schwierig ist, und dass manchmal bei der Ausspielung das noch mal manuell kur-
294 siv gesetzt wird. Ja. Also, es ist schon blöd. Ja. ... Aber jetzt wenn man das mal beiseite
295 lässt, dass es Arbeit bedeutet, finde ich / Also, es gibt ja die, die halt dagegen sprechen und
296 sagen: Oh Mann, das liest man schlechter. Ich finde aber eigentlich ja aber / ich find es
297 eigentlich schön, diese / diese Ebenen trotzdem anzuzeigen und in den Untertiteln wieder-
298 zugeben. ... Wenn jetzt natürlich der ganze Film / Ich weiß zwar nicht mehr, wie der hieß,
299 aber ich glaube, ich hatte mal den Fall, Gott, sogar mit ((X)) glaub ich gemeinsam oder so,
300 und da haben wir dann drüber geredet und haben es dann gelassen, weil tatsächlich sonst der
301 ganze Film kursiv gewesen wäre, und das dann einfach doch zu viel war. Also, ... klar, das
302 sind dann auch so Abwägungen. Aber eben, das wäre zum Beispiel ein typischer Regelbruch,
303 wobei sich das halt schon so weit aufgeweicht hat, dass glaub ich auch schon so ein bisschen
304 die / die allgemeine Meinung herrscht: Ma/ man macht das nach Gefühl so ein bisschen,
305 also, da gibt es kein „wenn du das nicht gemacht hast, dann gibt es aber Schelte“, wie das

306 bei anderen Firmen auf jeden Fall <<lachend> der Fall wäre.> ... Und dann muss man ja
307 auch ein bisschen darauf eingehen, was der Kunde will. Man kann ja nur bis zu einem ge-
308 wissen Grad beratend ... eingreifen. Weil [wenn die das nicht wollen ... /]

309 **Interviewerin:** [Das letzte Wort hat der Kunde.]

310 **D:** Ja, genau. Wenn das Goethe-Institut sagt: Nee, ich möchte kein kursiv, dann hat man
311 kein kursiv.

312 **Interviewerin:** Und jetzt auf sprachlicher Ebene, wie gehst du da mit ... unterschiedlichen
313 Stilebenen, Sprachvarietäten, zum Beispiel Fehl/ hörbaren Fehlern im Original oder so
314 Schimpfwörtern um? Gibt es da irgendwie eine Vorgehensweise von deiner Seite?

315 **D:** ... Na ja, also, ... mein Ziel ist es eigentlich schon immer, den Ton wirklich wiederzuge-
316 ben. Und wenn jemand eben wahnsinnig schimpft, dann will ich das da eigentlich auch rein-
317 schreiben. Also, es gab auch, als ich angefangen hab zu untertiteln, ... war das auf jeden Fall
318 noch eine Ansage, die man bekommen hat irgendwie: ihr müsst das abmildern, das ist ja
319 immer noch schriftlich und so. Ich würde aber sagen, das wird heute nicht mehr so gesehen.
320 Weil ... / Also, ich glaube eigentlich, dass das so eine / also, so sehe ich es zumindest, und
321 ich hab den Eindruck, dass das viele Leute so sehen, dass man eben ja versucht, man versucht
322 ja praktisch, ein Erlebnis ... zu erzeugen, also, man will ja diese Illusion schaffen, dass es /
323 dass es wörtlich ist, was / was die / was da gelesen wird. Und deshalb dieses Abschwächen
324 würde ich nicht machen. ... So Sprachfehler oder so, kommt immer auf die Situation an. In
325 einer Dokumentation bügler ich das aus, da führe ich niemanden vor. Ne, da will ich ja vor
326 allem vielleicht / Da geht es ja erst mal um die Inhaltsebene mehr, als um / um den / um das
327 Wie. Und ... aber in einem Spielfilm geht es vielleicht total um das Wie, da muss ich das
328 vielleicht rüberbringen, dass der jetzt stottert. Vielleicht muss ich das irgendwie mal ganz
329 kurz, und dann würde ich das eben sehr sparsam einsetzen, um einmal zu vermitteln, was
330 hier passiert, um das noch mal vielleicht verdeutlichen, aber auch das ist so, das kann man
331 nicht / kann man eben nicht sagen, ja, man macht das dann immer so. Sondern das sind
332 Sachen, den / wo man guckt, passt das? Also, was ich immer mache, ist, ... ich ... lese mir
333 ganz am Schluss oder wenn ich irgendwie / Also ich lese es mir sowieso am Schluss alles
334 noch mal laut vor. ... Einfach um zu merken, passt das? Ist das gesprochen, klingt das ge-
335 sprochen? ... Und ja, also ich finde schon, auch wenn man diese ganzen Einschränkungen
336 hat, es ist / man kann schon, muss sich vielleicht ein bisschen Mühe geben, aber man kann
337 schon ... es schaffen, dass / dass man die Färbung reinbekommt. Also, dass / dass halt der
338 Klang da ist von der Oma und von dem Kind und ... / Also, ja.

339 **Interviewerin:** Okay. Und jetzt ganz abschließend, wie würde für dich so der ideale Ablauf
340 von einem Untertitelungsprojekt aussehen? Wie wäre deine Wunschvorstellung?

341 **D:** Meine Wunschvorstellung? Meine Wunschvorstellung ist natürlich, dass ich genug Zeit
342 bekomme. Weil das ist ja einfach irgendwie, wenn man frei arbeitet, ja auch noch mal blöd,
343 weil man ja auch nicht nur ein / Da ist der Unterschied zwischen Angestellten und frei also
344 dann vielleicht auch nicht so schlimm, aber / Obwohl doch, denen geht es ja letztendlich
345 genauso. Die kriegen dann ja auch ständig dann von allen Seiten und sollen alles gleichzeitig
346 machen. Aber ... mein idealer Ablauf ist: ich krieg finales Filmmaterial, von Anfang an
347 finales Filmmaterial, ich krieg eine ... / ein Skript. ... Am allerliebsten ... schon kommen-
348 tiert mit irgendwelchen Erklärungen. Und zwar nicht so bescheuerten Erklärungen, wo ich
349 denke, ja, das weiß ich ... seit ... <<lachend> der Schule oder so.> Sondern wirklich, wenn
350 irgendwelche ... / irgendwelche ... /

351 **Interviewerin:** Hintergrundinformationen.

352 **D:** Hintergrund/ aber auch einfach so / so / wenn es so umgangssprachlich ist, ... dass ich
353 vielleicht wirklich Probleme hab, das rauszufinden. Also, so was ... das ist / wäre dann per-
354 fekt. Und ... <<lachend> ((unverständlich))> Und eben halt genug Zeit dafür zu haben. Und
355 ... Ja, und auch dann ehrlich gesagt, auch dann eine enge Zusammenarbeit zu haben mit der
356 Person, die das Lektorat macht, ... das find ich immer ganz toll. Also, ... mich / dass ich
357 mich darauf verlassen kann, also bei / bei subs ist ja nun mal / ist dann ((X)) ja Nummer
358 eins, ne? Und ... ich bin immer total froh, wenn mich ((X)) liest, weil ich immer genau weiß,
359 dass wenn da irgendwas noch hakt und äh und knirscht, dann wird sie das rausholen. Und
360 dann wird sie halt den Finger da drauflegen und sagen, hier stimmt irgendwas nicht. Und ...
361 also diese Zusammenarbeit ist für mich ganz / ganz wichtig eigentlich mit dem Lektorat. ...
362 Ja, und wenn dann noch natürlich der Kunde glücklich ist, dann ist das total perfekt. ((lacht))

Interview mit Person E

Datum: 12.04.2019

Ort: Hamburg

Ausbildung: Studium Geschichte, Politologie, Romanistik/Französisch. Erlernte die Tätigkeit des Untertitels über ein Praktikum bei subs, war mit der damaligen Geschäftsführerin befreundet, sie kannten sich über das Romanistikstudium und gemeinsame Filmfestivalprojekte.

Sprachenkombination: Hauptsächlich aus dem Französischen ins Deutsche. Für subs auch Filme aus „exotischen“ Sprachen ins Deutsche mit Englisch als Relais-Sprache.

Arbeitsverhältnis: Seit etwa 2003 freie Mitarbeiterin bei subs

- 1 **Interviewerin:** Was sind so deiner Meinung nach so wesentliche Probleme, Schwierigkeiten
2 und Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen? Also, so ganz allgemein gesehen?
- 3 **E:** ... Die ... Kürzung. Also, dass einfach der / der / diese Verknappung, ... die man / Dass
4 man halt einfach aus einem / aus einem vierzeiligen gesprochenen Text einen Einzeiler ma-
5 chen muss, ne? Und ... / Ja, also, die / die / dass man eben in / in der Kürze ... trotzdem das
6 / den Inhalt aus dem langen Text wiedergeben muss.
- 7 **Interviewerin:** Wird das deiner Meinung nach irgendwie in Richtlinien widerspiegelt?
- 8 **E:** In den Richtlinien widerspiegelt? ... Das verstehe ich jetzt nicht, die Frage.
- 9 **Interviewerin:** ... Ob es da ... irgendwie eine Richtlinie zu dieser Problematik gibt, wie
10 man damit umgeht.
- 11 **E:** ... Na ja, sagen wir so, es gibt ja die Handlungsempfehlungen, ne, dass man einfach /
12 dass man sozusagen / also, sinngemäß, den/ den Sinn ... komprimiert wiedergeben muss,
13 ne? Ja.
- 14 **Interviewerin:** Und ... Kennst du Forschungsliteratur zur Filmuntertitelung, die sich auch
15 mit Richtlinien auseinandersetzt?
- 16 **E:** Also, ganz so / Noch in / während meiner Romanistikzeiten ... in dem selbstorganisierten
17 Seminar, gab es / gab es dann den Ivarsson, ne? Und auf dem Niveau bin ich allerdings
18 stehen geblieben, so, ne? Und hab mich da sozusagen <<lachend> praktisch weitergebildet.>
19 Aber ... da ich ja auch in / für ein Unternehmen arbeite, was einerseits eigene Regeln hat,
20 und dann die noch kompatibel gemacht werden, oder angepasst werden, je nachdem, welcher

21 ... / Wenn der Kunde auf bestimmten Sachen besteht, ... dann machen wir das ja auch so,
22 wie der Kunde das will, so, ne? Das würde ich aber nicht als allgem/ die Kundenwünsche
23 sind die für mich keine allgemeingültigen Richtlinien, ne? Es sei denn, es ist jetzt ARTE
24 oder so, von denen man schon weiß, ... welche Zeichenzahl die pro Zeile zulassen, etc., ne?
25 Aber ... deshalb / Was war der <<lachend> Anfang von der Frage?>

26 **Interviewerin:** Ob du Forschungsliteratur ... [quasi kennst?]

27 **E:** Ach so, genau, außer dem / außer dem [Ivarsson, nein.]

28 **Interviewerin:** Und wie empfindest du Richtlinien? Ist das eine Hilfestellung oder eher eine
29 Einschränkung für dich?

30 **E:** Na ja, das ist ... / Es gibt ja / es gibt ja bei / bei diesen Richtlinien / steht ja ein Sinn
31 dahinter. Das hat ja was damit der / um ... verständlich zu halten, Verständlichkeit reinzu-
32 bringen, ne? Also so eine Lesbarkeit, eine Verständlichkeit, die Textmenge etc. Dass man
33 keine Dreizeiler macht, das hat ja / hat ja / hat ja ... Gründe, um Untertitel / die Untertitelung
34 verständlich zu halten. Von daher sehe ich natürlich die Sinnhaftigkeit ein.

35 **Interviewerin:** Okay. ... Ich würde jetzt auch schon zu den Richtlinien von subs übergehen.
36 ... Weißt du, woher die / diese Richtlinien, die dort verwendet werden, stammen? Ist das
37 irgendwie, jetzt generell so Spotting, Bildschnitte, Zeichensetzung, ist das irgendwie interne
38 Überlegungen oder ... irgendwie an Anlehnung an andere Unternehmen?

39 **E:** Ich denke mir, das wird eine Mischung sein aus dem, da sie auch den Ivarsson gelesen
40 haben, dass die ... ich glaub, bei media transform, die ersten Erfahrungen gemacht haben,
41 sind / das / ein Hamburger Unternehmen. Und ... ja, ich weiß gar nicht, ob die noch / noch
42 mehr Praktika / Und sich dann auch selber, glaub ich, aus der / aus der eigenen Erfahrung
43 heraus, so, ne? So eine Kombination aus / aus den Kundenwünschen, Erfahrung aus anderen
44 ... Unternehmen. ... Und ... ja, also, genau, vor allen Dingen auch so aus dem Arbeitsalltag,
45 ne? So dieses Ding halt, vier Frames bis zum / bis zum ... / bis zum Schnitt, ... einfach, um
46 bei den / bei der alten ... / Ach Gott, ... als die Untertitel noch ingebrannt worden sind in
47 die Filme, ne, um dafür zu sorgen, dass / dass da wirklich nichts passiert, ne, wenn da mal
48 was verrutscht ist, so, ne? Weil man da nie wieder was reparieren kann, sozusagen. Und
49 dann lieber zwei Frames zu verschenken jedes Mal, aber auf keinen Fall über den Schnitt zu
50 kommen, so, ne?

51 **Interviewerin:** Damit das nicht verrutscht.

52 **E:** Ja.

53 **Interviewerin:** Und ... weißt du, von wem diese Richtlinien eben erarbeitet und festgelegt
54 wurden? Von der ursprünglich/ von den Gründerinnen von subs. [Okay.]

55 E: [Ja.] Also, das heißt im Prinzip ja schon, ich mein, da hat ((X)) ja schon mitgearbeitet,
56 ne? Also, da gibt es eben Kirsten ... und danach kamen dann ja auch schon auch ((X)), und
57 ((X)) und dann auch ((X)). Und dann Jeannette ... Aber als die reinkam, war das ja schon
58 festgelegt, so, ne? Ja.

59 **Interviewerin:** Und wie verbindlich sind diese Richtlinien in der Praxis?

60 E: ... Wie verbindlich? Also, für mich sind sie schon <<lachend> ziemlich verbindlich.> ...
61 Merke aber auch, dass ich ... / dass ... solche Sachen wie ... ein Untertitel steht nie unter
62 einem / einer Sekunde / Und da denke ich mir, ist halt auch irgendwie jetzt 15 Jahre später
63 oder 20 Jahre später noch mal, die Sehgewohnheiten sind anders, und es spricht nichts da-
64 gegen, ein kurzes „Ja“, was wichtig ist, ... oder ein „Okay“ oder „Huch“, auch nur 16 Frames
65 stehen zu lassen, ne, damit ich es nicht über den Schnitt legen muss, so. Ja.

66 **Interviewerin:** ... Was sind so deiner Meinung nach die wichtigsten Richtlinien von subs,
67 und gibt es da eine Hierarchie in den Richtlinien?

68 E: ... Na ja, ich hab bei den Richtlinien hab ich ja teilweise das Gefühl, dass wir / also
69 dadurch, dass ... subs halt mit einem / mit einer sehr guten Software arbeitet, ne, die / also
70 mit so bestimmten Einstellungen arbeitet und einem vorgibt, ... dass die Lesbarkeit eigent-
71 lich immer gegeben sein muss, oder was man halt dann noch mal kürzen muss, um es einfach
72 lesbar zu machen ... Das ...

73 **Interviewerin:** Das heißt, die Lesbarkeit ist an oberster Stelle. Und was würde danach für
74 dich kommen?

75 E: Also, genau, also für mich die Lesbarkeit. ... Also, genau, für mich / jetzt bin ich wirklich
76 so die überzeugende Lesbarkeit an erster Stelle, weil ich auch weiß von anderen, dass da
77 sozusagen die / die Optik wichtiger ist. Also sprich, dass der Untertitel das Bild nicht stört.
78 Und meine Haltung ist dazu: dass ich / wer hat was von einem schönen Bild, wenn er den
79 Inhalt nicht versteht, der / der durch den Text ... das Gesprochene transportiert wird, so. Und
80 an zweiter Stelle natürlich ... ist die / die / die / das Respektieren des Schnitts etc. Also die
81 möglichst ... eine optimale ... Darstellung, so, ne? Dass man / dass das Bild nicht gestört
82 wird, dass halt der / der Sehgenuss nicht / nicht be/ ... gestört wird. Dass das aufrechterhalten
83 wird, so, ne?

84 **Interviewerin:** Okay. Und gibt es irgendwie ungeschriebene Richtlinien, die sich so quasi
85 Best-Practice, die sich so eingebürgert haben? ... Fällt dir da etwas spontan ein?

86 E: Nee, fällt mir spontan nichts ein.

87 **Interviewerin:** Okay. ... Dann würde ich auch schon quasi zum dritten Teil übergehen, eben
88 wie du mit Richtlinien umgehst. ... Wie wichtig sind sie für dich bei der Erstellung von
89 Untertiteln?

90 **E:** ... ((10 Sek.)) Na, ich tu mich mit dem / mit dem glaub ich mit dem Begriff Richtlinien
91 nach wie vor schwierig, ne? Also, das ist so / das ist so Handwerksregeln, die ich nicht als
92 abstrakte Richtlinien sondern / Ich muss halt ... / ich darf halt keine drei Zeilen verwenden,
93 ne? Das ist ... das ist so wie / ((unverständlich)) gar nicht mal als Richtlinie, sondern das ist
94 / das ist quasi gottgegeben. So, ne? Und ... / und die Sachen stehen für mich mittig. So, ne?
95 Und ... ich weiß immer, wenn andere Leute oder ich von / ... huch, von Bekannten ... aus /
96 aus der Szene sozusagen höre, dass sie mal völlig fasziniert waren, dass ... sie einen Film
97 gesehen haben, wo das Gesprochene, also die Untertitel, ... immer in die Richtung der Per-
98 son gesetzt worden sind, aus / die / die spricht. Oder auch so die Untertitel sozusagen ein
99 Eigenleben entwickeln, ... dass halt der ... / das Gesprochene des kleinen Jungen tiefer ge-
100 setzt wird, als das Gesprochene des groß/ des ... größeren Jungen, so, ne? Also, dass das
101 quasi der Untertitel, ne / durchs Bild wandert und ... / Ne?

102 **Interviewerin:** Ist ja eine komplette Unruhe, [die da reingebracht wird.]

103 **E:** [Ist eine komplette Unruhe.] Und ist aber, / ist ja sozusagen eine eigene / ein Eigenleben
104 das oder eine eigene Rolle, die die Untertitel spielen, ne? Und ... also dann quasi dadurch
105 eine Zuordnung entsteht, ne? Und ... das finde ich immer ganz faszinierend, aber ... ich
106 glaub als / als ... / als Zukunftsmodell sehe ich das nicht, weil für mich ist schon / Als
107 Zukunftsmodell, der Zukunft sehe ich das nicht, weil das schon für mich macht es Sinn,
108 nicht mehr als zwei Zeilen zu machen, es macht Sinn ... ein Zeitlimit zu respektieren und
109 auch eine Zeichenzahl zu respektieren, und ... die dann in bestimmten Situationen, in be-
110 stimmten Momenten eines ... der Arbeit dann auch mal außer Kraft gesetzt werden können,
111 aber ... nur zum Wohle des Ganzen sozusagen, ne?

112 **Interviewerin:** Also gibt es Fälle, in denen du von Richtlinien abweichst? Wo eben ein
113 Zweizeiler ... / Dass du nicht nur einen Zweizeiler machst oder ... / Fällt dir da irgendwie
114 spontan was ein?

115 **E:** Ne, dieses / die / den / den ... den Abstand zum Schnitt verändere ich durchaus auch mal
116 kreativ, dass ich da auch mal bis auf zwei / ein, zwei Frames nur rangehe, ... um die Lesbar-
117 keit zu erhöhen, ja, ne? ... Mach ich aber nie, bei / wo ich das Gefühl hab so, dass die / dass
118 wir noch fünf verschiedene Filmfassungen bekommen und ... oder jetzt schon merke, dass
119 da der Timecode / minimale Timecode-Sprünge drin / drin sind und klar ist, das wird / das
120 wird zu heikel, da so nah ranzugehen. ... Oder auch zu viel Arbeit dann. Aber, genau, näher
121 an den Dings ran/ an den ... Schnitt ranzugehen, ... über mehrere Schnitte zu legen. Also
122 dieses: Na auf keinen Fall mehr als über / als über ein oder zwei Schnitte oder so, ... das

123 wird auch ausgehebelt. Das heble ich teilweise auch aus. Was noch? Also nie mehr als zwei
124 Zeilen, das ist schon / schon klar. Aber, ... ja, noch verrücktere Sachen eigentlich nicht.
125 ((lacht))

126 **Interviewerin:** Okay. Gibt es da deiner Meinung auch Richtlinien, die sich aufgrund der
127 Technik, also konkret durch FAB, ergeben? ... Oder ist das einfach mehr eine Unterstüt-
128 zung?

129 **E:** ... Nee, ich glaub, also, fällt mir jetzt nichts ein, ne? Also so ... ob FAB uns was diktirt?
130 ... Nee, da ich gerade FAB noch ein bisschen besser kennenlerne mit den eigenen Shortcuts,
131 die ich mir gerade einrichte, ... hab ich eher das Gefühl, allmählich macht er das, was ich
132 möchte. ((lacht))

133 **Interviewerin:** Okay. Also ist es eine Unterstützung?

134 **E:** Auf jeden Fall.

135 **Interviewerin:** Okay. Und wie gehst du jetzt auf visueller Ebene mit ... zum Beispiel Bild-
136 schnitten, Text im Bild und Archivmaterial um? Wird das irgendwie visuell widergespie-
137 gelt?

138 **E:** Um das ...

139 **Interviewerin:** Also die Schnitte ... da ist klar, da hast du diese vier Frames [Abstand zum]
140 Schnitt und Text im Bild ... bzw. Archivmaterial, wird das kur/ kursiv gesetzt oder in Ver-
141 salien?

142 **E:** [Genau.] ... Ja, das beziehungs/ ist natürlich immer situationsabhängig, ne? Also wenn
143 ... / wenn bestimmte Sachen schon so klar / Also, was heißt Archivmaterial?

144 **Interviewerin:** Zum Beispiel historische ... Passagen, die in den Film eingebaut werden.
145 Um da die verschiedenen Ebenen zu trennen.

146 **E:** ... Ich bin ja eine große Freundin der Lesbarkeit. Deswegen würde ich / würde ich da
147 auch immer im Einzelfall abwägen, ob ... / ob das wirklich zur Verständigung ... notwendig
148 ist oder ob ich / na, da den Zuschauer für blöd erkläre, dass er nicht erkennt, dass die
149 schwarz-weiß Bilder, dass das aus dem Archiv kommen, so, ne? Und ... das Gleiche ist
150 auch, dass ich auch immer so jetzt ... manchmal versuche, auch genau die Richtlinie zu
151 umgehen, dass halt Text im Bild immer in Versalien geschrieben ist, weil ... das von der /
152 die Lesbarkeit einfach verschlechtert. Und wenn ... vorher lange nicht gesprochen wird und
153 danach nicht gesprochen wird ... oder ein / genügend Abstand zu den Untertiteln ist, und ...
154 sehe ich auch kein Problem, „Donaudampfschiffahrtsgesellschaft“ ... nicht in Versalien zu
155 schreiben, ... ne, weil man da fürs Lesen einfach eine Viertelsekunde weniger Zeit braucht,

156 als wenn es in Versalien geschrieben ist, ne? Oder so ein Körper dann eigentlich in zwei
157 Untertitel gepackt werden müsste. So.

158 **Interviewerin:** Und ... auf sprachlicher Ebene, gibt es da irgendwie, wie du mit Stilebenen,
159 ... Sprachvarietäten, hörbaren Fehlern im Original, Schimpfwörtern oder so umgangs-
160 sprachlichen Elementen umgehst?

161 **E:** Ob ich da eine eigene Richtlinie hab oder ob [ich da einen eigenen /]

162 **Interviewerin:** [Wie du damit umgehst.]

163 **E:** Jedes Mal individuell. Das ist immer die Herausforderung, ne? Ich hab dir ja eben erzählt,
164 dieses ... / dass ich heute / gerade einen Film aus / der in der Mongolei spielt, ne? Da, wo
165 ein Film in der / in Kenia spielt und ... da dann ... / jedes Mal die Überlegung zu / zu fällen
166 ... oder auch die Recherche zu machen, ... wer siezt wen, in welchem Kontext, ... weil /
167 was ist da wichtig, was kann ich übernehmen ... ins Deutsche. ... Dass es vielleicht ein
168 bisschen von der / von der Andersartigkeit widerspiegelt, ohne den Zuschauer permanent zu
169 ... befremden, und dann vielleicht zu dem Schluss kommen zu lassen, dass die Leute dort
170 womöglich merkwürdig sind, so. Und ... sprachlich / ... Genau, dann diese verschiedenen
171 Sprachregister. ... Im Untertitel kann man nie so / so / sollte man nie so derb sein, [wie im
172 Original.]

173 **Interviewerin:** [Also, konkret eben] Schimpfwörter, schwächst du / schwächst du die ab
174 oder gibst du sie so wieder?

175 **E:** Also, werden in der Regel abgeschwächt. ... Jetzt hatten wir aber gerade letztens ein /
176 einen Fall, wo ... wo es was ... Dokumentarisches war, und ... dort Soldaten porträtiert
177 worden sind, ... die in jedem Satz sozusagen ein bis drei Schimpfwörter / also die / die mit
178 Schimpfwörtern garniert haben, und wo ich dann irgendwann gedacht hab, so, dass es auch
179 wichtig ist, diese Verrohung der Sprache zu do/ zu dokumentieren, oder diesen / den / den /
180 den / diese ... alltägliche <<lachend> Gewalt> in der Sprache sozusagen zu dokumentieren.
181 Und ... bin dann nach und nach ... auch immer brutaler geworden ... in der / in der Wahl
182 der Sch/ Schimpfwörter, die ich, ne, übersetzt habe, so, und die ich dann hab einfließen
183 lassen. So.

184 **Interviewerin:** Also das wird dann immer von Fall zu [Fall] entschieden.

185 **E:** [Ja.]

186 **Interviewerin:** Okay. ... Jetzt schon die letzte Frage: Wie würd für dich jetzt als ... Unter-
187 titlerin der ideale Ablauf von einem Projekt aussehen?

188 **E:** Oh, herrlich.

189 **Interviewerin:** Also einfach so dein Wunsch.

190 **E:** ... Mein Wunsch ist, dass ... jem/ dass die ... Produktion eines ... Films, also Regie etc.,
191 also vor allen Dingen, also, dass die Regie und vor allen Dingen die Produktion eines ...
192 Films sich rechtzeitig Gedanken machen, ob sie Untertitel für ihren Film brauchen, um diese
193 Zeit einzuplanen für die Erstellung der Untertitel. Dann, ... dass sie einen rechtzeitig und ...
194 pünktlich mit dem Material liefern und dass das Material eine / eine / ein Transkript nach
195 Drehschluss ist, nicht nur das Dialogbuch vor Drehbeginn, also für einen fiktiven Film. Und
196 ... einen mit dem nötigen Material versorgen. Gerne auch noch mal eine vielleicht einen ...
197 / das Gespräch suchen mit dem Menschen, der / der für die Untertitelung zuständig ist, ...
198 also mit mir das Gespräch suchen würden, in welche Richtung etwas gehen soll, ... dass
199 man auch einen Austausch darüber haben kann oder auch ein Gespür dafür bekommt, ob der
200 Auftraggeber oder die Regie sozusagen, ob die eine Ahnung hat, was Untertiteln eigentlich
201 bedeutet. Damit solche Kämpfe ausgeschlossen werden oder damit solche ... Konflikte: ...
202 „Der raubt mir meinen Text, der raubt mir jedes schöne Wort, ... was ich meine Protagonis-
203 ten habe sagen lassen oder was ich ... in endlosen Interviews hab aufgenommen in meine
204 Dokumentation, was ich dann sorgfältig ausgewählt habe, und von den zwei Sätzen bleiben
205 noch fünf Worte übrig.“ Und dass / dass als / als Kränkung empfinden. Und ... / Ja, ... so,
206 also, dass man in Ruhe ... mit / unter Einbindung aller Protagonisten sozusagen, daran / an
207 einem Projekt arbeiten kann.

208 **Interviewerin:** Okay. Gibt es sonst noch einen Zusatz von deiner Seite? [Irgendetwas?]

209 **E:** [Dass die] Bezahlung besser sein sollte. Dass sollte auch eine neue <<lachend> Richtlinie
210 sein.> Nein.

Interview mit Person F

Datum: 12.04.2019

Ort: Hamburg

Hintergrund: Musikbereich, hatte ein eigenes Label, Musikbooker und Bookingagentur.
Ab 2009 fünf Jahre als freier Mitarbeiter in der Geschäftsführung von subs.
2014 hat Person F das Unternehmen übernommen.

1 **Interviewerin:** Und wie ist so subs ... strukturiert? Wür/ Könntest du da ein bisschen [was]
2 dazu sagen?

3 **F:** [Ja.] Ja, es ist im Prinzip wie bei jeder Agentur. Du hast ... einen ... Teil, der sich um die
4 Projektierung kümmert, das heißt also, der die Kommunikation mit den Kunden macht, über
5 die finanziellen Belange sich unterhält, über die Rahmenbedingungen für so ein / für so eine
6 Werkserstellung, der ... auch eher technisch orientiert weiß, welche Formate wie angeliefert
7 werden müssen. Und ... dann gibt es auf der anderen Seite die Redaktion, die dann auch
8 durch Übersetzungen ergänzt wird. ... Das sind so die / die drei Pfeiler. Redaktion und Über-
9 setzung fällt idealerweise zusammen, da freuen sich die Redakteure. Oft müssen sie aber
10 auch mit angelieferten Übersetzungen / die dann schön machen, ne? Und / und da irgendwie
11 / ... die auf die Spur bringen, dass es eine gute Untertitelung dann wird am Ende, ne? So /
12 so ist die Aufteilung.

13 **Interviewerin:** Okay. ... Wie geht ihr jetzt so quasi ganz grundsätzlich an ein Projekt heran?

14 **F:** Erst mal hast du ja eine Anfrage, ne? Der Kunde sagt: Ich brauch englische Untertitel fürs
15 Festival und zwar übernächste Woche. Dann frag ich den: Hast du denn schon fertiges Ma-
16 terial, was du uns liefern kannst? Ne? Also, gibt immer so den / Man klopft erst mal für ein
17 Angebot, um auch einen Preis zu nennen, klopft man ab, was ist die Sprachkombination, wie
18 lange ist der Film, gibt es schon eine Transkription, respektive ein Dialogbuch. Damit kann
19 man dann immer schon sehr gut die Dialogdichte bestimmen und kann ... die zu erwartenden
20 Untertitel da rauslesen. Und kann dann, ... das ist ein wichtiger Faktor in der / in der Ange-
21 botserstellung, kann dann also schon relativ gut einen Preis nennen. Und dann nimmt man
22 natürlich einen Überblick über die Kapazitäten, die man zur Verfügung hat, und kann sagen,
23 okay / rattert man schon so, hmm, der könnte ja dann anfangen, und der braucht in etwa
24 irgendwie sieben Tage für die Übersetzung, dann muss noch mal ein Lektorat her. Und so
25 geht es dann los, dass man mit dem Kunden sowohl das Budget, finanzielle Budget als auch
26 das zeitliche Budget, klärt ... Und dann bereite ich die / oder hier vorne meine Kolleginnen

27 und Kollegen hier, bereiten dann die ... die Materiallage auf und übergeben es dann an den
28 Redakteur, der es entweder selber auch übersetzt, weil er in der Kombination zu Hause ist,
29 oder man ... gibt es einem Redakteur, dem wir dann auch einen Übersetzer zur Seite stellen.

30 **Interviewerin:** Okay, und wie erfolgt das Zeitmanagement? Wie kannst du ungefähr eine
31 Deadline abschätzen, ob das realistisch [ist] oder nicht in dieser Zeit?

32 **F:** [Ja.] Also, ich weiß ja, dass ein/ eine Filmuntertitelung / dauert im / im Mittel irgendwo
33 so ... sieben bis zehn Werktage, ne? Das kann man schon sagen. Wenn ich jetzt aber jetzt
34 weiß, dass alle, die Französisch / die ins Französische übersetzen zum Beispiel, dass die
35 gerade schon viel zu tun haben, dann mu/ muss ich schauen. Also, dann hab ich natürlich
36 immer noch ... ein, zwei Asse im Ärmel, mit / Leute, mit denen ich vielleicht regelmäßig /
37 ((Anmerkung: Interview musste kurz unterbrochen werden.)) Das heißt, ich kann dann im-
38 mer noch jemanden Neuen dazunehmen, wenn ich weiß, alle französischen Kräfte, mit de-
39 nen ich regelmäßig arbeite, die sind ... die sind ausgelastet. Dann ... dann ... dann muss ich
40 auf jemanden zurückgreifen, mit dem ich nicht so regelmäßig vielleicht arbeite, ne? Und der
41 hat ja dann auch wieder jemanden anderen, mit dem er regelmäßig arbeitet. Das heißt, der
42 sagt mir vielleicht: Hmm, also ich mach es gerne, aber ich kann erst ... nächste Woche Mitt-
43 woch anfangen, ne? Also, da gehen dann schon wieder fünf, sechs Tage vielleicht ins Land.
44 Dann muss ich überlegen: Puh, das ist mir zu lang. Dann muss ich weilersuchen, ne? So ist
45 das. Also im Prinzip, wir haben ja eine sehr große Datenbank mit ... mit / mit Kolleginnen
46 und Kollegen und Übersetzern für alle möglichen Sprachen. Und ... oftmals ist es so, bei
47 dem Cannes/ bei dem / bei dem ((unverständlich: Name eines französischer Schauspieler und
48 Regisseur)), der in der Viennale letztes Jahr, ... in der Retrospektive war, da haben wir zum
49 Beispiel dann ... die ((X)), mit der wir übersetzt haben, konnte es dann nicht machen. Die
50 hat uns dann uns dann noch die ((X)) empfohlen, zum Beispiel, ne? Das passiert ja dann
51 auch oft. ((... 48 Sek.))

52 **Interviewerin:** ... Und welche Rolle spielt da jetzt so diese Aufwand-Kosten-Schätzung im
53 Zeitmanagement?

54 **F:** Gut, das muss man vorher natürlich gut planen, denn ... wir ... haben mit unseren ...
55 Übersetzern ... klare, transparente ... Preise. Und die halten wir auch ein. Das heißt, ...
56 wenn jetzt was uns über den Kopf wächst, dann müssen / gehen wir nicht zu dem Übersetzer
57 und bitten den, dass der für die Hälfte arbeitet, sondern wir gehen natürlich zum Kunden und
58 sagen dem irgendwie: Ihr müsst noch was nachlegen. Ne? Also ... Und sonst ... sch/ sprin-
59 gen wir auch ein, ne? Also, wenn es ganz blöde läuft, dann ... müsste halt eben subs da mal
60 in den sauren Apfel beißen. Aber ich würde ja jetzt nicht hingehen und würde sagen: Tut
61 mir leid, wir haben kein Geld gekriegt von dem Kunden, ... ich geb dir auch keines. Ne?
62 Das kann man natürlich nicht machen. Also, ... käme ich ja gar nicht auf den Gedanken.
63 Und ... insofern ist es natürlich wichtig, dass man vorher schon mit der Erfahrung eine gute

64 ... Preiskalkulation, gute Aufwandsschätzung macht. Und man kann sich da manchmal ver-
65 tun, wenn / weil ja nicht immer alles so läuft wie in der idealen Welt. ... Sondern oft hat
66 man mit Filmen zu tun, die noch gar nicht richtig fertig sind, und dann macht man, und dann
67 haben die aber noch mal umgeschnitten, und sie sagen, es hat sich eigentlich gar nichts ge-
68 ändert, und es hat sich aber total viel geändert. Das sind dann so Punkte, ... dann verbraucht
69 sich so ein Puffer, den man vorne miteinrechnen muss. Der verbraucht sich dann oft schnell.
70 Und ... Tja. Also, in der Regel, ... würde ich sagen, hat es eigentlich immer / meistens ganz
71 gut geklappt, ne? Also, es gab auch immer schon mal ein paar Disaster-Projekte, wo wir
72 wirklich richtig draufgezahlt haben, und es gab auch mal ... ein oder zwei Projekte, wo wir
73 ... so / so einen Ärger mit der Film/ der Filmemacherin, dem Filmemacher hatten, dass wir
74 das abgebrochen haben und gesagt / Also, dann hatten wir die Kosten, ne? Aber haben echt
75 gesagt: Nee, lass stecken, komm. Wir machen Schluss, wir machen / ... wir wollen uns nicht
76 mehr mit dir rumärgern.

77 **Interviewerin:** Und dass ein Projekt von vornherein abgebrochen / abgelehnt wird? Kommt
78 das [auch vor?]

79 **F:** [Ja, wir ha/] Ja, wir hatten ... / Also, meine Vorgängerinnen, die hatten immer so / ...
80 Schon so eine Art so einen / so einen / so einen / so einen / so einen Ethik-... Anspruch oder
81 so, ne?. Also, ... zu brutal oder pornografisch oder so. ... Aber das ... kommt ehrlich gesagt
82 ja eigentlich so selten vor, in dem Bereich, wo wir arbeiten. Wir arbeiten ja im Arthouse-
83 Bereich. Und ... Also, das ist ja jetzt eher, wenn da Brutalität oder Pornografie auch mal bei
84 ist, dann ist das ja nicht ... platt und ... und hohl. ... Weil die Leute, die so was machen, die
85 geben ja gar nicht das Geld aus, was wir für eine Untertitelung verlangen, ne? Die machen
86 das dann selber und dann sind die Untertitel genau so gruselig wie der Film vielleicht oder
87 so. Aber ... Mal was abgelehnt? Also ... Es / Wir haben Kunden mal abgelehnt, ne, weil wir
88 mit denen schlechte Erfahrungen gemacht haben. Weil / Wenn es so nervig war, dass du auf
89 einmal merkst irgendwie, die binden dir so viel Energie und [die verderben /]

90 **Interviewerin:** [Kommt man auf keinen grünen Zweig.]

91 **F:** [Die verderben] dir so dermaßen / Ne, du hast die Redakteure, die zittern, ... weil die
92 schon sehen: Ah, der ruft an, um Gottes Willen, jetzt gibt es wieder Psychoterror. Nee, das
93 ... Da muss man irgendwann dann abbrechen und sagen: Nee, sucht euch jemanden anderen,
94 ne?

95 **Interviewerin:** ... Und ... bei einem Projekt, wie teilst du da so die Arbeitspakete auf?

96 **F:** ... Meinst du, wenn das in verschiedene Sprachen geht oder / [oder /?]

97 **Interviewerin:** [Zum] Beispiel, oder auch mit / ... dass es ja zuerst mal untertitelt werden
98 muss und dann mit Lektorat. [Wie da die Aufteilung ist.]

99 F: [Genau. Der / Also, der ganz klassische] / wenn es jetzt in einer / aus / vom Deutschen
100 ins Englische geht oder vom Englischen ins Deutsche, dann hat man ... im Prinzip / Entwe-
101 der kann der Redakteur spotten und übersetzen in einem machen. Das ist immer das Effizi-
102 enteste. Das wäre dann das erste Paket. Wenn zwei Schritte in einem Paket sozusagen, und
103 dann geht es ins Lektorat, ne? Und wird noch mal ... im Vier-Augen-Lektorat noch mal
104 geschliffen und geprüft. ... Und der Redakteur gib dann als letzten Schritt die Korrekturen
105 ein. Und auch dann ist es ja immer / Wir geben ja immer dem Kunden einen Untertitelungs-
106 vorschlag ab sozusagen, ne? Das ist ... / Natürlich ist der so fundierte, dass wir da auch den
107 gut verteidigen können und nicht einfach so sagen: Das haben wir uns mal so gedacht. Ne?
108 Der ist schon ... fundierte. Und meistens ist es dann auch damit getan, dass man im Detail
109 noch mit dem Kunden ... in Revision geht und das noch verbessert und ... abschließt. Denn
110 natürlich, keiner kennt den Film so gut wie der Filmemacher. ... Das kann schon sehr wert-
111 voll sein. Und wenn das in gegenseitiger Schätzung ... läuft, dann ist das auch wirklich ein
112 schöner Ablauf für alle. ... Kann aber auch mal zum Beispiel sein, dass es anders anfängt:
113 Dass man zunächst ein Spotting macht, in der Ausgangssprache Englisch-Englisch. Dass
114 man dann einen anderen Übersetzer nimmt, der dann in die Vorlage reinübersetzt und dann
115 das Lektorat kommt. Das wäre also dann ... noch in einer dreiteilige Arbeits/ Arbeitsschritte
116 [wären das dann.]

117 **Interviewerin:** [Das wäre dann auch,] wenn es in mehrere Sprachen geht und nicht nur eine?

118 F: Genau, ja. Da würde man auch beim Goethe, ne, das kennst du / ((Anmerkung: Interview
119 musste kurz unterbrochen werden.)) Da läuft das so ab. Da geht es ja in mehrere Sprachen.
120 Das heißt, es gibt eine / ein Master-Template der Untertitelung. Und von da geht es dann in
121 die Übersetzung der einzelnen Sprachen. Dann kommt das wieder zum betreuenden Redak-
122 teur zurück. Der guckt es sich dann an, bewertet das noch mal. Der kann ja auch die Ziel-
123 sprache, ne, aber seine Muttersprache ist die Ausgangssprache in der Regel beim Goethe,
124 und der kann dann auch zum Beispiel am Spotting wieder was ändern, ne? Der Übersetzer
125 hat, wenn er gar keine Spotting-Software hat, nicht die Möglichkeit. Aber ... ((X)) zum
126 Beispiel, wenn der Portugiesisch dann abnimmt, dann kann der schon sagen: Okay, ... in
127 der portugiesischen Syntax ist das viel sinnvoller, wenn ich den hier jetzt zusammenlege den
128 Untertitel, ne? Oder wenn ich den ersten Teil kürzer mache und den zweiten länger, ne? Und
129 das macht er dann auch, ne, und ändert das und optimiert das dann. Und dann geht es auch
130 wieder an den Muttersprachler, den zweiten Muttersprachler der Zielsprache, der es dann
131 lektoriert, ne? Dann kommt es zurück, dann gibt hier noch mal der Redakteur die Korrektu-
132 ren ein, und dann geht es ja beim Goethe noch mal wieder ins / in die Abnahmeschleife. Und
133 von da kommen dann auch noch mal wieder Anmerkungen zurück. Also, das ist dann schon
134 insgesamt, wenn du das mal so aufgliederst / ... Erst machst du das Template, da wird ja
135 auch oft die Transkription dann hinzu, ne? ... Dann geht die Übersetzung raus. Dann ist die
136 Abnahme hier bei uns. Dann geht es ins Lektorat. Dann werden die ... Ergebnisse vom

137 Lektorat eingepflegt. Dann geht es zum / zur Abnahme beim Kunden, dann kommt es von
138 da zurück, dann werden die hier wieder eingegeben. Und dann werden die Formate erstellt.
139 Also, das sind dann schon acht Schritte, bis am Ende DVD, Blu-Ray, DCP entstanden sind,
140 ne?

141 **Interviewerin:** Aber jetzt so generell, wenn es nur in eine Sprache geht, wird es ja auch,
142 dass es zuerst ... eben Untertitelt wird – im besten Fall, dass es eben gespottet und übersetzt
143 in einem wird – und dann geht es ins Lektorat, dann kommt es wieder zurück. Und dann
144 geht es [zum Kunden, der kann dann auch noch seine Änderungen eingeben.]

145 **F:** [Genau, sind ja auch schon fünf /] fünf / fünf Schritte, ja.

146 **Interviewerin:** Okay. ... Und wer trifft da die Entscheidung, ob das Projekt jetzt intern oder
147 extern Untertitelt wird? [Also, von den /]

148 **F:** [Das /] das machen wir hier vorne, ... in der / in der Planung, in der Projektierung, weil
149 wir dann den Überblick haben, was steht hier noch an und wie ist die Auslastung hier. Man
150 versucht natürlich erst immer mal die ... Festangestellten auch ausgelastet zu haben. Aber
151 ... so einen ganzen Film auszulagern ist / Wir haben ja viel, oft so kleinteilige Sachen, ne?
152 Die irgendwie / Entweder so kleine Industrie-Clips oder dann kommt noch mal was, was
153 eigentlich schon abgeschlossen ist und muss noch mal angepasst werden und so. Und das ist
154 natürlich super, wenn du das hier mit den Leuten ... inhouse machen kannst, weil die ja im
155 Prinzip hier den ganzen Tag ansprechbar sind, ne?

156 **Interviewerin:** Und die es auch mal [kurzfristig reinschieben können.]

157 **F:** [Genau, genau.] Immer vorausgesetzt, dass die nicht halt irgendwie für zwei Wochen in
158 einem ganz intensiven Projekt abgetaucht sind, ne? Und deshalb ist es manchmal / Hab ich
159 mir nämlich gestern noch gedacht irgendwie, wenn jetzt wieder eine Untertitelung reinkom-
160 men, so ein für sich kompaktes Projekt, ein Film vom Englischen ins Deutsche oder so. Wo
161 ich gedacht hab, ach, das würd ich jetzt echt sogar / Auch wenn jetzt hier vielleicht ... so
162 ((X)) nächste Woche nichts zu tun hätte erst mal, hätte ich gedacht, ich glaub, ich würd es
163 dann doch auslagern. Einfach, dann hat man so einen großen Brocken erst mal einfach weg,
164 ne? ... Und muss sich nicht drum kümmern, bis es dann wieder hier hin kommt zum Aufbe-
165 reiten und an den Kunden verschicken. Und hat dann mehr Zeit, hier mit / Wir machen ja
166 grad die 24-Stunden-Geschichte, die ist so fein, so kleinteilig und so, ne, irgendwie. ... Dann
167 ist es schon ganz gut, vielleicht hier noch mehr ... / mehr Leute zu haben, ... die das noch
168 machen können, ja. Das muss man dann so ein bisschen austarieren.

169 **Interviewerin:** Und wie erfolgt da üblicherweise die Abrechnung bei einer Untertitelung?
170 Ist das projektbezogen, ist das pro Untertitel? Wie wird das gehandhabt?

171 **F:** Auch unterschiedlich. Aber in der Tat ist meistens ... schon beim Angebot der Faktor /
 172 Dialogdichte ist meistens ein wichtiger / der größte Faktor nachher in der Preisfindung. Und
 173 ... man kann aber auch pauschal was machen. ... Man kann nach Minutenpreis was machen.
 174 Und ... generell findet die Abrechnung aber immer erst statt, wenn der Kunde schon alles
 175 hat. Das ist immer ein bisschen blöd. Also, ... man geht wirklich echt immer in komplette
 176 Vorleistung, ne? Und ... /

177 **Interviewerin:** Das ist auch schwierig mit dem Kostenvoranschlag.

178 **F:** Ja, auch da, ne, den muss man verbindlich ja in der Regel machen, es sei denn, es ergibt
 179 sich was, wo man dann / Muss man frühzeitig sagen: Hier hat sich was geändert, ne? Das
 180 steht ja auch in den Angeboten so drin, dass man das erst ... nach Abschluss des Projektes
 181 final bestimmen kann. Aber ist ja klar, ne, ich kann ja nicht ein Angebot machen über 1.000
 182 Euro und nachher einfach so sagen: Nö, es ist jetzt 2.000. Also, das ... macht der Kunde
 183 nicht mit, ne? Wenn ich ihn dazu zwingen, dann macht er das einmal [und /]

184 **Interviewerin:** [Also,] eine ungefähre [Größe.]

185 **F:** [Und kommt] dann nicht wieder. Also, ich find das immer ganz schön, wenn man das so
 186 kalkuliert, dass da Puffer / Also, erst mal muss man einfach auch / Mit Erfahrung weiß man
 187 auch, wo man landet und ... ich find es dann immer gut, wenn man am Ende auch nicht so
 188 ganz stur nach Faktor X abrechnet, sondern dass man auch im Auge behält irgendwie: Wo
 189 stehen wir denn mit dem, was man angeboten hat. Weil das Argument, dass man es dann so
 190 lässt, ne, und vielleicht auf ein paar Prozent verzichtet, die man noch eigentlich hätten mehr
 191 rausholen müsste, das finde ich eigentlich sinnvoller. Weil / Im Sinne der Kundenzufrieden-
 192 heit, ne, ist das eigentlich wichtiger.

193 **Interviewerin:** Und ... wie werden die ÜbersetzerInnen rekrutiert? Die für subs arbeiten?

194 **F:** Ja, das ist tatsächlich so ein Empfehlungs ... / Empfehlungsprozess, ne? Weil wir so viele
 195 haben, die sich ja in dem Raum auch bewegen, in dem Sprachenraum, ... dass wir, wie eben
 196 schon meinte, dann kann ((X)) diesen / kann diese eine Sache nicht machen, dann empfiehlt
 197 sie uns eine / eine / eine Bekannte von ihr, die wir noch gar nicht kennen. Aber weil ((X)) /
 198 mit der / weil wir mit der immer gut zusammengearbeitet haben, kann / haben wir schon die
 199 Idee, dass die das schon gut beurteilen kann. ... Und deshalb ... ist das eigentlich genau der
 200 richtige Ablauf. Also, ... wenn man jetzt so ganz eine Firma so neu starten würde, man hätte
 201 jetzt gar keinen, ... dann / Das ist halt wirklich / Das ist schon der / der maßgebliche ...
 202 Fundus, ne, von subs, dass das schon die schon da ist, die große / große Datenbank an / an
 203 Übersetzern. Und auch dieses vertraute miteinander Arbeiten und so, ne?

204 **Interviewerin:** Das heißt, ... die Kriterien sind jetzt weniger die Ausbildung, sondern mehr
 205 ... die Empfehlung?

206 **F:** Ja, auf jeden Fall. ((... 1 Min. 50 Sek.)) Die Zielsprache definiert den professionellen
207 Untertitler, ne? ((... 4 Sek.)) Also, die Zielsprache, die definiert immer denjenigen, der die
208 Hoheit über / über die Übersetzung hat, ne? ((X)) weiß, wie Untertitel / wie gute Untertitel
209 aussehen müssen, ne? Und die holt sich als Werkzeug im Prinzip, wen du so willst, die
210 Muttersprachler dazu, ne? Und auch, wenn die niemals / die Muttersprachler, wenn die nie-
211 mals einen graden Satz Deutsch sprechen könnte, ne, oder hinkriegen könnten, die könnten
212 aber ((X)) über Englisch oder sonst wie doch erklären, was da passiert, ne? Und das ist das
213 Maßgebliche, ne? ((... 46 Sek.)) Also, ich hab noch nie irgendeinen Übersetzer gefragt, ob
214 der ... ob der der diplomiert ist, [oder so.]

215 **Interviewerin:** [Es geht also] primär um den Hintergrund?

216 **F:** Ja. Und mit den meisten arbeiten wir ja auch schon lange zusammen. Und da ist dann
217 einfach, die / dass man einfach die Erfahrung hat, dass man gut mit denen arbeiten kann.
218 Das ist wichtig, ne? Und auch von wegen, Untertitelübersetzung ist doch so speziell / Gut,
219 jemand, der ... professioneller Übersetzer ist, das war die auch, ... der beschäftigt sich mit
220 Sprache, das ist schon toll und wichtig auch, ne? Das das Ergebnis in jedem Fall besser. ...
221 Aber ob der gute Untertitel übersetzten kann, ne?

222 **Interviewerin:** Ist wieder eine andere Sache.

223 **F:** Ist wieder was anderes. Weil da die Limitierungen so / so speziell sind, ne? Ja.

224 **Interviewerin:** Ich würde dann auch übergehen zu ... den Fragen bezüglich Richtlinien und
225 auch Qualitätskontrolle. Weißt du, woher die Richtlinien von subs stammen? Also, jetzt in
226 Bezug auf Spotting, also Bildschnitte, Sprecherwechsel, Zeichensetzung. Ist das eben aus
227 der Forschungsliteratur irgendwie in Anlehnung, oder irgendwie interne Überlegungen oder
228 in Anlehnung an andere Unternehmen?

229 **F:** Genau. Also, es ist im Prinzip eine Mischung aus dem, was andere machen, plus einer
230 eigenen Interpretation und noch ein paar Sicherheitsabständen sozusagen dazu, ne? Viele
231 machen ja beim Spotting / gehen beim Spotting auf den Schnitt zum Beispiel, ne? Und wir
232 machen das mit Abstand. ... Und zwar mit so geringem Abstand, dass / dass es für das Auge
233 wirkt, wie auf den Schnitt. Aber, dass man halt eben trotzdem, wenn in irgendeinem Format
234 ein Frame wegfällt oder so, oder zwei, dass es dann immer noch nicht drüber geht. Weil das
235 sieht man dann sofort, ne? Also, wenn der Untertitel ein Frame nach dem Schnitt rausgeht,
236 [dann merkst du /]

237 **Interviewerin:** [Dann fällt es auf.]

238 **F:** Dann merkst du, dass es flackert, ne? ... Wenn er einen davor rausgeht, merkst du das
239 nicht. Dann erscheint dir das als ... bündig, sozusagen, ne? So und ... ja. Wir machen sechs

240 Frames Abstand zwischen den Untertiteln. ... Um / Also quasi klar zum / Um einen Rhyth-
241 mus auch / Der Rhythmus kommt natürlich durch das Setzen der Untertitel insgesamt, aber
242 dass man die überhaupt trennen kann ganz klar, ne, dass man wie so eine Lufthol-Pause hat
243 oder so. Die ((X)), die jetzt gerade was für uns gemacht hat, hat gefragt, ist es auch okay,
244 wenn ich mit acht Abstand arbeite. Das macht die mit acht. ... Soll sie machen, also, finde
245 ich jetzt nicht / Muss sie halt wissen, muss sie vielleicht mehr kürzen, ne? [Denn /]

246 **Interviewerin:** [Dann hat man] weniger Zeit.

247 **F:** Genau. Das ist natürlich das ... das Problem. Dass ist ja generell irgendwie / Ist ja auch
248 ein / ein ... Setting, diese Lesegeschwindigkeit. ... Wir kriegen ja ganz oft durchs Goethe-
249 Institut schon Untertitel, die irgendjemand hergestellt hat, die wir dann überprüfen, überar-
250 beiten, übernehmen und adaptieren. Und / Also ganz oft, ne, siehst du einfach Untertitel, die
251 sind vom Spotting her auch so weit irgendwie okay, das sitzt alles irgendwie so weit, aber
252 es wird halt nicht gekürzt, ne? Und das ist das einfach / das ist die vornehmste und wichtigste
253 Aufgabe beim Untertitelübersetzen, ist das Kürzen. Wenn man das nicht macht, ne, dann ist
254 alles andere schön Gemachte auch für die Katz. ... Weil / Und da denke ich immer, es ist so
255 ein bisschen / Das muss wirklich jedem klar sein, natürlich dem Kunden muss es auch vor
256 allem klar sein, weil der muss den Aufwand, den das macht, der ist beträchtlich, und der
257 muss den ja bezahlen, ne, den Aufwand. Weil wenn ich jetzt eine Übersetzung mache, indem
258 ich einfach da eine Fließtextübersetzung mache und die dann aufteile, dann ist das natürlich
259 / komm ich ja in der Hälfte der Zeit hin oder so ... oder noch weniger. Ein Drittel kostet
260 mich das an Aufwand. ... Aber es bleibt dann nicht lesbar einfach am Ende, ne? Und ...

261 **Interviewerin:** Was wären jetzt für dich so die wichtigsten Richtlinien, also auch in einer
262 Hierarchie gesehen?

263 **F:** Also Lesbarkeit geht vor alles. Das / das ist das Wichtigste. Es hilft alles nichts, wenn
264 man ... / wenn man es nicht lesen kann, hilft die schönste ... / Hattest du nicht mal diesen
265 Film da, wo alles auf den Schnitt ... gesetzt war? ((lacht))

266 **Interviewerin:** Ja. *Die göttliche Ordnung*.

267 **F:** Ja, ja, das war wirklich eine <<lachend> „göttliche Ordnung“.> ((Beide lachen.)) Also,
268 da hat einer <<lachend> wirklich ... das> mit Donnergewalt dieses Gesetz durchgesetzt. ...
269 Und da hast du ja gesehen, ne: grottig. [Miserabel.]

270 **Interviewerin:** [Nicht lesbar.]

271 **F:** Du kommst überhaupt nicht rein. Es taugt alles gar nichts, ne? Also, man muss immer
272 abwägen, verletze ich jetzt dieses / verletze ich diese Grundlage, also diese / diese Vorgabe,
273 oder verletze ich diese, ne? Und das Wichtigste ist ohne Frage die Lesbarkeit, dass die

274 erhalten bleibt. Und ... dann würde ich sagen, ... gut, die ... Schnitte und Abstände einzu-
275 halten, das ist eigentlich in der Regel immer ein technisches / Also, ... man gewinnt natürlich
276 ein bisschen, wenn man ... nur zwei Frames Abstand macht, kann man / gewinnt man ein
277 bisschen was, ne, an / an Zeit, aber ... das ist / das ist ja so viel wie drei Buchstaben oder so,
278 ne, was man da gewinnt. Und ... was ich zum Beispiel auch nicht ... gut finde, wenn man
279 vor dem Sprechensatz reingeht, ne? Da gibt es auch ein paar Firmen, die machen das. Das
280 / Ich finde, das macht einen ganz komischen Eindruck beim Schauen, wenn die Untertitel
281 einfach, weil man nach hinten nicht lang genug raus kann, weil der nächste schon wieder
282 anfängt zu sprechen, und man den einfach weiter vorne anfangen lässt, ne? Also, das finde
283 ich auch / Das ist auch eine wichtige, das wäre die vielleicht die zweitwichtigste. Ne, also
284 Lesbarkeit und dann / Oder vielleicht noch die wichtigste, oder? ... Vielleicht ist das sogar
285 noch die wichtigere? Musst du halt einfach / Ne, wenn du mit dem Sprechensatz reingehst,
286 musst du halt so lange / Musst du so weit kürzen, dass es noch lesbar ist, ne? Und nicht
287 umgekehrt. Nicht erst die Lesbarkeit herstellen und / und dann ... die zweite Regel verletzen
288 und sagen, ja, da geh ich doch ein bisschen vorher rein. Nee, dann ist wahrscheinlich sogar
289 / Sprechensatz ist die erste Regel.

290 **Interviewerin:** Okay. ... Um noch mal auf die ... subs-Richtlinien zurückzukommen: Weißt
291 du, von wem die erarbeitet wurden?

292 **F:** Also, von ... Kirsten und Janette gemeinsam, ne? Ja. Also, Kirsten, die / meine Vorgän-
293 gerin, die kommt ja auch ... aus der Sprache, die hat ja selber auch dann die ersten Jahre
294 alles selber übersetzt. Und ... die hat da noch nicht so arbeitsteilig gearbeitet, ne, ... wie das
295 jetzt der Fall ist.

296 **Interviewerin:** Okay. ... Und wie werden jetzt die Richtlinien den MitarbeiterInnen gegen-
297 über kommuniziert? [Auch jetzt den externen?]

298 **F:** [Ach, hier /] Ja, hier weiß das jeder und für die Externen gibt es ein kleines Protokoll,
299 was man mitschickt, und da steht alles drin.

300 **Interviewerin:** Okay. ... Und jetzt ... wer legt die Qualitätsstandards von ... den Untertiteln
301 fest? Also, ist das ...

302 **F:** Von der Übersetzung dann?

303 **Interviewerin:** Auch, ja.

304 **F:** Ja, das machen die Redakteure, ne? Also, die haben ... für die meisten Sprachen / Wir
305 haben ja, das sind zwar bis auf ((X)) natürlich alles deutsche Muttersprachler, ((X)) als Fran-
306 zösin. ((X)) hat ja auch noch eine / eine zweite Muttersprache sozusagen. Aber die haben ja
307 alle ... doch so viel Sprachkenntnisse in anderen Sprachen auch, dass die das zwar nicht

308 muttersprachlich jetzt lektorieren könnten oder so, aber die könnten das schon gut umfassen,
309 ne? Und mit der Erfahrung / Es gibt ja immer wieder die typischen Fehler, die passieren.
310 Wie zum Beispiel, es ist zu wenig gekürzt oder so, ne? Das wäre jetzt der typischste Fehler
311 sozusagen. ... Das könnten die dann halt schon ganz gut sehen. Und wenn die die Abnahmen
312 machen, dann sind das auf jeden Fall die Leute, die mir dann auch nachher sagen: Du, ...
313 lass uns mal hier den oder den ... / Den brauchen wir dafür nicht wieder nehmen. Den kannst
314 du ... eher nehmen für was Technisches oder so, aber hier bei so einem literarischen Thema,
315 hat der völlig / hat das nicht geklappt, ne? So, und das ... machen dann die Redakteure, sind
316 [die dafür verantwortlich.]

317 **Interviewerin:** [Sind sie dann] auch ... eben abhängig vom Kunden und von der Kultur des
318 Zielpublikums, die Qualitätsstandards?

319 **F:** Das musst du mir noch mal erläutern. Wie meinst du das?

320 **Interviewerin:** ... Wenn der Kunde jetzt spezielle Wünsche hat, ... werden die Qualitäts-
321 standards dann angepasst?

322 **F:** Also, es gibt ja immer wieder, bei den Industrie-Clips zum Beispiel, dass die sich be-
323 schweren, da fehlen ja Sachen. Ne? Weil ... so. Das passiert ja oft, dass man also / Ne, viel
324 ... Aufwand betreibt, um irgendwie gerade so knackige, schnell geschnittene ... Industrie-
325 Clips oder so, um die lesbar zu gestalten die Untertitel. Und dann sagt der Kunde, ... da
326 fehlen ja ganz wichtige Infos, ne? Und dann muss man sagen, ja, das ist dann sonst nicht
327 lesbar. Man muss schon / Wir haben uns entschieden, ne, von drei ... inhaltlichen Aussagen,
328 mussten wir eine wegnehmen, ne? Oder wir haben die anders untergebracht, ne, indem man
329 ein anderes Adjektiv benutzt hat oder so. Gibt es ja viele / viele Methoden, mit denen man
330 das machen kann. Und ... wen es dann ganz blöd läuft, dann sagt der: Nee, nee, wir wollen
331 aber, dass das da genau so, wie das gesprochen wird. Einmal, da hab ich dem auch gesagt,
332 ja, gut, dann kriegt ihr dreizeilige Untertitel, die man garantiert nicht lesen kann. Ja, ja, das
333 wäre uns lieber. Ist dann blöd, [weil /]

334 **Interviewerin:** [Das heißt,] man [bricht die eine Richtlinie.]

335 **F:** [Genau, genau. Also, der Kunde] hat am Ende sowieso natürlich ... Ne /

336 **Interviewerin:** Das letzte Wort.

337 **F:** Der bestellt es, ne, und dann kann man ihm immer nur abraten und abraten, und dann
338 kann man ihm nur sagen ... es wird jetzt mit jeder Runde schlechter, die wir hier gemeinsam
339 drehen, und es kostet für dich auch mit jeder Runde mehr Geld, ne? Aber ... wir setzen es
340 dann halt auch, wenn du es bezahlst, auch so um. Wir setzten dann nicht unseren Credit

341 drunter, ne, das wäre dann immer so eine unsere Haltelinie sozusagen, aber ja. Das kommt
342 aber echt selten vor.

343 **Interviewerin:** Und wie erfolgt die Qualitätskontrolle dann?

344 **F:** Beim Kunden? Oder ... /

345 **Interviewerin:** Auch im Unternehmen.

346 **F:** Hier bei uns? Ja, also, wenn die Übersetzungen, wenn die von ... / wenn die Übersetzun-
347 gen von außen kommen sozusagen, also von unseren / nicht von Fremden, sondern von un-
348 seren bewährten ... Kollegen, dann ist die Qualitätskontrolle / liegt bei den Redakteuren, die
349 dann die Abnahme machen, bevor es ins Lektorat geht. Das Lektorat ist ja dann noch mal
350 die zweite Qualitätskontrolle der / der Zielsprache sozusagen.

351 **Interviewerin:** Ich bin jetzt auch schon bei meinen zwei letzten Fragen. ... Wann ist für
352 dich ein Projekt erfolgreich?

353 **F:** ((lacht)) Ja, einmal, wenn das da in der Zeit, in der es vereinbart war, abgeschlossen
354 werden konnte, ne? Ich finde immer ganz wichtig auch für ein erfolgreiches Projekt, wenn
355 der Kunde ein zufriedenes Feedback gibt, ne? Das gibt es ..., Gott sei Dank, relativ häufig
356 auch. ... Vielleicht nicht jetzt in der Majorität. Meistens ist es so, die Kunden nehmen es so
357 hin, wie es ist. Weil die auch in der letzten Phase der Produktion stecken, ne, kurz vorm
358 Festival und so. Und dann haben die andere Sachen auch oft im Kopf, ne? ... Aber, Gott sei
359 Dank, also so im Drittel der Fälle, kommt das dann doch auch wirklich vor, dass die dezidiert
360 noch mal wirklich sagen: Ach, also ja, ihr habt die Sachen so toll gelöst, und hätte ich das
361 mal vorher gewusst, hätte ich mal meine Dialoge noch ein bisschen / <<lachend> bisschen
362 gestrafft, ne, so.> Wirklich auch, das / das gibt es schon auch. Das setzt ja voraus, dass der
363 Filmemacher sich auch damit auseinandersetzt, ne? Und das ist eigentlich ganz schön, wenn
364 das in so einen richtigen konstruktiven Dialog mit dem Filmemacher kommt, ne? Und der
365 ... ganz positiv erst mal sieht, also, wenn der ein bisschen Ahnung hat von Untertiteln, und
366 der sieht dann positiv, Mensch hier, dass haben hier echt Profis gemacht, toll. Ich hab an
367 paar Sachen noch irgendwie Frage, ne? Und die geht man noch durch mit dem Redakteur.
368 So. Das ist irgendwie so diese ... / diese gegenseitige Wertschätzung da, das ist ein tolles /
369 toller Abschluss für ein Projekt, ne? ... Ja, und natürlich muss am Ende auch die Auswertung
370 finanziell auch stimmen, ne, dass ich weiß, irgendwie, das Projekt hat jetzt auch dazu beige-
371 tragen, wir hier vorne, die jetzt nicht in dem Sinne produktiv am Untertitelprozess teilneh-
372 men, wir müssen ja auch finanziert werden sozusagen, ne? ... Und natürlich auch, dass man
373 ... mit einem gut abgeschlossenen Projekt, wo die Auswertung am Ende gut ist, dass man
374 damit auch wieder ein, zwei Projekte puffern kann, wo es mal bisschen schief läuft, ne? Das
375 ist ja auch ... wichtig.

376 **Interviewerin:** Das heißt, aus deiner Sicht, als Projektmanager, ... wäre das so der ideale
377 Ablauf eines Projektes, oder?

378 **F:** Ja. Ne, also eine / Wenn man wirklich ein gutes Miteinander mit dem / mit der Produktion,
379 mit dem Regisseur hat, ... das ist wirklich der schönste Erfolg, den man haben kann. Und
380 ... wenn dann auch die Zahlen noch stimmen, dann ... kann man sich wirklich dann am
381 Abend getrost sein Köpfchen aufs Kopfkissen legen ((lacht)) und <<lachend> zufrieden ein-
382 schlafen.>

Interview mit Person G

Datum: 15.04.2019

Ort: Hamburg

Ausbildung: Magisterstudium Französisch, Spanisch und Germanistik in Köln, während dieser Zeit ein Jahr Erasmus in Madrid und ein Jahr in Paris an der Sorbonne, kombiniert mit einem Praktikum in einem Verlag.

Ausbildung zur Übersetzerin am Sprachen- und Dolmetscherinstitut in München. Während der Ausbildung bekam Person G einen Praktikumsplatz bei subs im Jahr 2000, was ausschlaggebend für den weiteren beruflichen Werdegang war.

Sprachenkombination: Französisch, Spanisch ins Deutsche

Arbeitsverhältnis: Zwischen 2000 und 2002 immer wieder bei subs für Festivals tätig. Ab 01.01.2002 drei Jahre freiberuflich bei subs und seit 2005 fest angestellt.

1 **Interviewerin:** Was sind so deiner Meinung nach die wesentlichen Probleme, Schwierig-
2 keiten bzw. Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen? Ganz allgemein gesehen.

3 **G:** ... Dass man den Ton treffen muss, dass ich in der / die Zielsprache den Ton wiedergeben
4 muss, den der Originalton mir eigentlich vorgibt. Das heißt, ich muss einen Weg finden,
5 einerseits eine Nähe zum O-Ton zu haben, aber auch so frei zu sein, dass man nicht das
6 Gefühl hat, man liest jetzt einen übersetzten Text, sondern ... die Menschen im Film spre-
7 chen auch so. Das finde ich ... sehr wichtig, ja.

8 **Interviewerin:** Und wird das irgendwie in Richtlinien widergespiegelt?

9 **G:** ... Also, wie man übersetzt, ... würde ich sagen, ... eher nicht. Das ist, finde ich, ist eine
10 große Erfahrungssache. ... In Richtlinien widergespiegelt werden eher so technische Sachen
11 wie ... wann kommt man ins Bild mit dem Untertitel, wann geht man raus, ... wie verhält
12 man sich bei Schnitten, so. Ja.

13 **Interviewerin:** Und kennst du Forschungsliteratur, die allgemeingültige Richtlinien zur Fil-
14 muntertitelung ... erarbeitet hat?

15 **G:** Also, da kenne ich eigentlich nur zwei: Und das ist einmal von Ivarsson, was eben, als
16 ich das gelernt hab, wirklich eine / eine Grundlage war. Und dann noch von Silke Nagel, die

17 hat mit mehreren anderen Kommilitoninnen was veröffentlicht. Aber wie das genau heißt,
18 weiß ich nicht. Aber es ist ... von der Universität Leipzig.

19 **Interviewerin:** Und ... wie siehst du Richtlinien? Sind sie für dich eine Hilfestellung oder
20 eine Einschränkung?

21 **G:** Nee, ich sehe sie eher ... Hilfestellung, weil sie auch ... Sinn machen, weil sie sich ...
22 bewährt haben. Also, eben zum Beispiel, dass man halt ... die Standdauer, ... dass die nicht
23 zu kurz sein darf, weil man sonst gar nicht lesen kann. Aber mittlerweile ist das halt so, dass
24 die Richtlinien schon ... so in Fleisch und Blut übergegangen sind, dass ich da auch manch-
25 mal ... freier werde. Also, ich finde / Nee, aber ich finde sie schon als Hilfestellung, und ...
26 ich nehme mir schon die Freiheit, wenn ich jetzt eine Richtlinie / wenn die absolut nicht
27 umsetzbar ist für einen Film, dass ich dann eine andere Lösung suche. [Ja.]

28 **Interviewerin:** [Okay.] ... Weißt du, woher die von subs verwen/ verwendeten Richtlinien
29 stammen? Also, jetzt in Bezug auf ... Bildschnitte, Sprecherwechsel, ... Zeichensetzung.

30 **G:** Also, da war eben dieser Ivarsson, ich weiß leider seinen Vornamel/ Vornamen nicht,
31 und eine ... Carroll ...

32 **Interviewerin:** Mary Carroll.

33 **G:** Mary Carroll, genau, von damals Titelbild, soweit ich weiß. Die haben zusammen ein
34 Buch geschrieben, das war eine Richtlinie. Und ... auch noch ... Richtlinien von ARTE, die
35 man sich damals hat schicken lassen können. Also, weil ARTE ja noch mal eigene Untertitel
36 hat und auch ZDF. Und da hat man dann so ein bisschen / Ganz am Anfang, ... gab's ja auch
37 noch nicht so viele Untertitelfirmen und auch nicht viele Richtlinien, da hat man dann halt
38 so geguckt, was Sinn macht und was sich halt in der Praxis bewährt. Also, zum Beispiel
39 gehen wir jetzt vier Schnitte ((Anmerkung: Bilder)) nach und vor dem Schnitt rein und raus,
40 es gibt andere Firmen, die die machen zwei Schnitte ((Anmerkung: Bilder)). Also, das ist /
41 Aber die Richtlinie ist ja dann, dass man halt den Schnitt beachtet. Ob's dann zwei sind oder
42 vier, das ist dann halt eher so eine Geschmackssache.

43 **Interviewerin:** ... Also, von wem wurden diese Richtlinien ... erarbeitet und festgelegt von
44 den / [bei subs?]

45 **G:** [Hier jetzt, bei subs?] ... Von den damaligen Geschäftsgründerinnen, die auch beide
46 Sprachen studiert haben und irgendwo mal ein Praktikum gemacht haben. Die haben sich
47 das so erarbeitet.

48 **Interviewerin:** Okay. ... Und wie verbindlich sind die Richtlinien in der Praxis?

49 **G:** Also, es gibt schon Richtlinien, die sehr verbindlich sind. Also, wie zum Beispiel diese
50 berühmten vier Bilder vor und nach dem Schnitt. Die halte ich / Da halte ich mich sehr dran.
51 ... Die sechs Bilder Abstand finde ich auch wichtig. Es gibt aber zum Beispiel ... also die
52 Regel, dass es optimal ist, dass man mit dem / wenn der Sprecher aufhört zu reden, rausgeht
53 wieder mit dem Untertitel. Das ist aber manchmal nicht umsetzbar, und dann bin ich auch
54 bereit, den mal länger stehen zu lassen. Also sprich, es redet keiner mehr, aber der Untertitel
55 ist noch ein bisschen im Bild. [So.]

56 **Interviewerin:** [Okay,] also, was sind so deiner Meinung nach die wichtigsten Richtlinien
57 von subs und auch in einer Hierarchie gesehen?

58 **G:** Technische Richtlinien? Ja?

59 **Interviewerin:** Ja, also wirklich eigentlich auf die Untertitelung gesehen, aber ja, wenn dir
60 einfällt, auch sprachlich.

61 **G:** Also, dass man ... eben ... mit dem Sprechersatz ins Bild geht. Dabei aber beachtet,
62 dass man vier Bilder nach dem Schnitt ... erst reingeht, und auch vier Bilder vor dem Schnitt
63 raus, dass man sechs Bilder Abstand hat. Das sind ... / Dass man den Rhythmus des Films
64 auch trifft. Also, dass wenn es ein ruhiger Film ist, dass man dann nicht so zack, zack, zack,
65 sondern dann kann man auch mal einen Untertitel länger stehen lassen oder zwei zusam-
66 menfassen. Das finde ich sehr wichtig. Ich find wichtig, dass innerhalb einer Filmuntertite-
67 lung ... die Einheitla/ Einheitlichkeit gegeben ist, also, dass man ... zum Beispiel bei Kur-
68 siva ... oder ... Ja, dass man zum Beispiel auch ... mal über den Schnitt gehen kann, aber
69 dann auch mindestens zehn Bilder einhält. Das ist, finde ich, schon wichtig, ja.

70 **Interviewerin:** Okay. ... Gibt es auch ungeschriebene Richtlinien? Also so Best-Practice,
71 die sich einfach etabliert haben?

72 **G:** ... ((8 Sek.)) Fällt mir jetzt nichts ein.

73 **Interviewerin:** Also, außer eben, dass man den Timecode-Out länger lässt, als die Person
74 spricht, um eben die Lesbarkeit zu ... gewährleisten.

75 **G:** Ja, ich weiß jetzt nicht, ob das genau die Antwort auf deine Frage ist. Aber was ich zum
76 Beispiel finde, was ich noch nirgendwo gelesen habe, aber wenn man aus einer Sprache
77 übersetzt wie Englisch oder Französisch, dass man nicht jedes „yes“ oder „bye“ oder „oui,
78 merci“, dass man das nicht immer alles untertiteln muss. Das finde ich ... ist so aus meiner
79 Praxis, was sich bewährt hat. Oder auch nicht jeder Name. Also, wenn ein Name immer
80 wieder vorkommt, dass man dann nicht zehnmal „Theres“ schreibt, sondern vielleicht ein-
81 oder zweimal. So was ... hat sich schon bewährt.

82 **Interviewerin:** Okay. ... Ich würd jetzt auch übergehen eben zu dem dritten Fragenblock,
83 ... wie du eben mit Richtlinien umgehst. ... Wie wichtig sind Richtlinien für dich bei der
84 Unterstellung von / bei der Erstellung von Untertiteln?

85 **G:** Also, wie gesagt, diese technischen Richtlinien finde ich wichtig, also die beachte ich
86 auch. Und ... das ist auch das Gerüst für die Untertitelung. ... Und ob man jetzt zum Beispiel
87 / was man kursiv setzt oder nicht kursiv setzt, was man in Versalien setzt oder nicht, da
88 erlaube ich mir schon so / also so frei zu sein, wie ich es auch schön finde für den Film. Also,
89 wenn zum Beispiel Text im Bild ist, ist eigentlich die Richtlinie, macht man Versalien. Wenn
90 ich aber eine ganze Texttafel habe als Fließtext, mach ich das nicht als Versalien, weil ich
91 finde, dass sich Versalien nicht so gut lesen.

92 **Interviewerin:** Also, da weichst du dann von den Richtlinien ab?

93 **G:** Ja, schon. ... Oder auch, dass ich ... nicht alles, was aus dem Off kommt, kursiv mache.
94 Wenn es innerhalb einer Situation, einer Szene ist, ... guck ich auch immer, wie es mir
95 gefällt. Also, es hat auch was / für mich hat es auch mit Ästhetik zu tun. Also, wie's dann
96 aussieht auf der Leinwand. Und ... [Ja.]

97 **Interviewerin:** [Okay.] ... Gibt's auch Richtlinien aufgrund der Technik? Also, jetzt ... dass
98 dich das Programm FAB einschränkt in irgendeiner Weise oder da eine Richtlinie vorgibt?

99 **G:** Ja, also es gibt natürlich ... / Zum Beispiel ARTE finde ich / empfinde <<lachend> ich>
100 als Einschränkung, weil man da nur 37 Zeichen hat, und dann auch noch im Teletext-Modus
101 arbeitet und die Farbe Gelb ist. Da muss man halt sehr stark kürzen, a) den Text, die Über-
102 setzung. Und man muss ... oft auch Untertitel ... noch mal aufteilen, die, wenn man mehr
103 Zeichen zur Verfügung hat, könnte man die in einem Untertitel lassen. Und das find ich ...
104 von Rhythmus dann schöner, aber das geht halt manchmal nicht. Oder dass man einen Un-
105 tertitel über den Schnitt stehen lassen muss, was man auch vermeiden könnte, wenn man ...
106 zwei Zeilen mit 50 Zeichen hätte. Also, das empfinde ich schon ... als Einschränkung. ...
107 Was find ich noch als Einschränkung? ... Schwierig sind halt auch zwei ... sprachige Un-
108 tertitelungen, weil man da halt nur eine Zeile hat ... für jede Sprache, und da muss man sich
109 auch ... oft ... sehr einschränken. [So.]

110 **Interviewerin:** [Okay.] Aber sonst FAB ist mehr eine / eine Unterstützung?

111 **G:** Auf jeden Fall, ja. [Ja,] doch.

112 **Interviewerin:** [Okay.] ... Wie gehst du auf visueller Ebene mit Bildschnitten jetzt zum
113 Beispiel oder Text im Bild ... und Archivmaterial um? Also, bei Archivmaterial zum Bei-
114 spiel, markierst du das irgendwie, wenn du jetzt schwarz-weiß Material und dann aktuelles
115 Material hast, wird das irgendwie auf visueller Ebene in den Untertiteln widerspiegelt?

116 **G:** Ja, schon. Also, es gibt einmal die Möglichkeit, dass man das ... Archivmaterial kursiv
117 setzt. Oder, was auch bei al/ älterem Archivmaterial, was zum Beispiel Filmmaterial ist, wo
118 unten noch eine Letterbox ist, dass man die sogar einzeilig macht, damit dann der Untertitel
119 aus dem ... Archivmaterial auf der schwarzen Letterbox sitzt und nicht noch in dem Bild.
120 Solche Sachen.

121 **Interviewerin:** Okay. Und Text im Bild: meistens Versalien, außer es sind große Texttafeln?

122 **G:** Ja.

123 **Interviewerin:** Okay. Und auf sprachlicher Ebene, wie gehst du da jetzt zum Beispiel mit
124 Stilebenen, ... Sprachvarietäten, wenn zum Beispiel auch hörbare Fehler im Original sind
125 oder mit Schimpfwörtern um? [Ist da irgendetwas, das sich durchzieht?]

126 **G:** [Also, Schimpfwörter] waren am Anfang, also eben vor 16 Jahren oder auch schon län-
127 ger, war das halt so, dass wir immer gesagt haben, dass ... aufgeschriebene Schimpfwörter
128 nicht so krass sein dürfen wie das, was gesagt wird. Aber das hat sich im Laufe der Zeit
129 wirklich ... geändert, und wenn ein starkes Schimpfwort in der Originalsprache ... gesagt
130 wird, hab ich jetzt auch kein Problem, „Wichser“ zu schreiben oder so. So, das / Ich versuch
131 da eigentlich ... nicht so zu unterscheiden, ... dass das jetzt eine Schriftsprache ist, was ich
132 im Untertitel lese, sondern eigentlich möchte ich gerne, dass der Untertitel das wiedergibt,
133 was geredet wird. Also, es ist eben eher ... fas/ fast gesprochene Sprache.

134 **Interviewerin:** Also den Ton [treffen].

135 **G:** [Genau,] den Ton treffen. ... Und die andere Frage hab ich jetzt vergessen. ((lacht))

136 **Interviewerin:** Stilebenen, Sprachvarietäten oder Fehler im Original.

137 **G:** Fehler finde ich ganz schwierig. Also, weil man da auch ... unterscheiden muss. Also,
138 zum Beispiel bei Dokumentationen ist es ja oft so, dass die Leute / oder häufiger so, dass die
139 Leute falsch reden, aber sie machen das ja nicht bewusst, sondern es ist ... Unwissenheit
140 oder eben aus der Nervosität heraus und da passieren halt Fehler. Und wenn das so kleine
141 Sachen sind, dann versuche ich die schon ... zu korrigieren auch. Und ... bei ... bei Spiel-
142 filmen, also, wenn das jetzt ein stilistisches Mittel ist, also wie / wie zum Beispiel dieser
143 Film *Bienvenue chez les Ch'tis*, wo die halt immer falsch sprechen und das eigentlich der
144 Witz des Films ist, da muss man sich halt irgendwie dann was überlegen, ... was dann auf
145 Deutsch auch witzig ist, irgendein Sprachfehler. So. Ja.

146 **Interviewerin:** ... Als absch/ abschließende Frage ... würde mich noch interessieren, was
147 ist jetzt für dich so der ideale Ablauf von einem Untertitelungsprojekt. So als Wunschvor-
148 stellung.

149 **G:** Dass ich den Film in einer guten Qualität bekomme, also gute Bildqualität und guter
150 Sound. Dann, dass ich dazu eine Dialogliste oder bzw. eine Transkription bekomme, die
151 stimmt. ... Und dass ich genug Zeit hab. ... Dass ... Also, dass eben dann ein Film nicht in
152 fünf Tagen fertig sein muss, sondern in sieben zum Beispiel. Also, ... das wäre optimal.
153 Also, dass Material eben da ist, was ich brauche, und dass der Zeitdruck nicht so groß ist. ...
154 Und dass man eine gute Lektorin hat ((lacht)) und ... im Team man sich auch noch bespricht,
155 so. Dann / Also, dass da immer jemand Zeit hat und man Fragen klären kann, so was.

156 **Interviewerin:** Gibt es noch irgendetwas, das du hinzufügen möchtest, was ich jetzt nicht
157 thematisiert hab in den Fragen?

158 **G:** ... Ja, dass ich ein bisschen schade finde, dass der Beruf der Untertitlerin ... im Laufe
159 der letzten Jahre immer mehr auch ... technische ... Elemente beinhaltet, die weniger mit
160 Übersetzen zu tun hat, sondern einfach mit dem / mit dem Prozess der Postproduktion. Und
161 ... wo man dann halt Rücksicht auf die Postproduktion nehmen muss, ... wo man / womit
162 ich mich vielleicht vor zehn Jahren noch nicht beschäftigen musste, sondern da war es wirk-
163 lich eher ... ein schönes Spotting, also, dass schön alles aussieht, plus eine schöne Überset-
164 zung.

165 **Interviewerin:** Was wär da ein Beispiel, was da neu hinzugekommen ist?

166 **G:** ... Ja, zum Beispiel die ganzen Exporte. Dass ... eben eine xml-Datei ist nicht gleich
167 eine xml-Datei. Also, nicht jedes Studio hat ein / hat unterschiedliche ... Koordinaten. Aber
168 es gibt immer wieder ... Sachen, die dann nicht passen, und man muss es / Dann ist es eher
169 so ein ... technisches ... Suchen, warum passt das denn jetzt nicht? Bei uns passt es ... die
170 Untertiteldatei zum Film und im Studio nicht. Und warum ist das jetzt so? Und ... Das ist /
171 Manchmal nimmt das auch viel Zeit in Anspruch, die jetzt eigentlich ... weniger mit ... dem
172 Film und ... der sprachlichen ... Arbeit zu tun haben. Sondern es ist dann echt so eine tech-
173 nische Komponente, die ... die mir persönlich jetzt ... / Ich würd lieber, wenn ich zehn Tage
174 Zeit habe, würde ich lieber ... acht Tage mich um die Übersetzung kümmern und zwei Tage
175 um den technischen Prozess. Und manchmal ist es aber so, dass man nur fünf fünf hat. Also,
176 aber fünf / Also, zehn Tage ist ja eh eigentlich jetzt sehr lange, aber manchmal über ... /
177 wird das Technische einfach ... / Nimmt das einen sehr großen Raum. So. Also, zum Bei-
178 spiel bei der Berlinale, dass dann die Dateien sehr schnell bei der Postproduktion sein müs-
179 sen, um halt ein DCP zu erstellen, und damit sich halt der Filmmacher oder die Filmema-
180 cherin das sich noch mal angucken kann. Was ich auch gut finde, also das schon, aber das
181 geht dann halt alles von der Übersetzungszeit ab. Weil die Sachen immer erst ganz spät
182 fertigstell/ sind und wir sind ja halt das letzte Glied, oder ... fast das letzte in der Kette. ...
183 Und, ja.

Interview mit Person H

Datum: 17.04.2019

Ort: Hamburg

Ausbildung: Studium der Filmwissenschaften und Germanistik, besuchte davor eine bilinguale Schule; ab 1993 fest angestellt; verschiedene Jobs im Kinobereich (Kino, Filmfestivals, Archivarbeit, Verleiharbeit) und auch Übersetzungen und Dolmetschungen in diesem Bereich.
Über eine Stelle bei der Untertitelfirma Lehmann (1998/1999) in diese Tätigkeit gefunden.

Sprachenkombination: Französisch, Englisch ins Deutsche (starke Sprachen)
teilweise auch Italienisch, Spanisch, Portugiesisch ins Deutsche (B-Sprachen)

Arbeitsverhältnis: Freiberufliche Untertitlerin

1 **Interviewerin:** Was sind jetzt so deiner Meinung nach so wesentliche Schwierigkeiten oder
2 Herausforderungen bei der Untertitelung von Filmen?

3 **H:** Also, ... ich / ich persönlich sehe die Arbeit ziemlich zweigeteilt: das Technische und
4 das Künstlerische. Und das Technische ist für mich schon, weil es technisch ist, eine Herausforderung und das hab ich ehrlich gesagt nie Spaß dran gehabt. Ich weiß, dass es auch
5 Kollegen gibt, die haben wirklich ... / Natürlich spottet man auch mit einer / mit einer gewissen Leidenschaft, man ist dann ja so drin und probiert aus und macht so und so. Aber
6 eigentlich nervt es mich. Also eigentlich, wenn ich nur irgendwie vor mich hinspote, ist das
7 in Ordnung. Aber schon dieses Konvertieren und diese verschiedenen ... Formate und dann
8 will der Kunde noch dies und dann will der Kunde noch jenes. Das nervt mich total. Das empfinde ich als eine Herausforderung, die mich ((unmutiger Laut)) gar nicht interessiert,
9 das mach ich irgendwie so hmhmhm, so ein bisschen misstrauisch da mit. Aber da hab ich
10 immer das Gefühl, ja das ist keine Herausforderung, das ist eine Belastung oder so. Wirklich
11 herausfordernd / Nein, also es kann natürlich sein, klassischer Fall: Eine Filmszene, viele
12 Leute sitzen an einem Tisch und reden alle durcheinander. Das ist eine totale Herausforderung: Wie teile ich das auf, wie schaffe ich es, dass der Zuschauer hört, zu wel/ zu welchem
13 Sprecher ... gehört der Satz und so was, und dann noch schnell geschnitten mit kurzen Einstellungen. ... Also da würde ich schon sagen, im Technischen wird das auch zu einer Herausforderung, zumal, in den 20 Jahren, die ich jetzt dabei bin, die Schnittlänge kürzer wird.
14 Filme werden immer kürzer geschnitten, immer schneller geschnitten, ... Ton immer überlappend, also solche Szenen jetzt zum Beispiel. ... Bei einem / bei einem / bei einem Gomer-
15 Film aus den 80er-Jahren gibt es das Thema nicht. Die sitzen am Tisch und das sind lange

23 Einstellungen, und du kannst deine / deine Schnitte machen, wo du es willst. Und oft sind /
24 ist man da doch gezwungen, ... der technischen oder Bildsprache zu folgen und das ist dann
25 irgendwie / Es ist eine Herausforderung. Wie kriegt man das trotzdem hin, ... dass das Pub-
26 likum dem / der / der Unterhaltung folgen kann und auch mitkriegt, wer sind die Hauptspre-
27 cher oder irgend so was.

28 **Interviewerin:** Wird das irgendwie in Richtlinien widergespiegelt, diese Problematik?

29 **H:** ... Es gibt ja die eigentliche Richtlinie, nicht / möglichst nicht mehr als zwei Spiegelstri-
30 che / also nicht mehr als ein Spiegelstrich, nicht mehr als ein Sprecherwechsel. ... Bei der
31 ich aber oft das Gefühl hab, teilweise bei so was muss man dann auch in der zweiten Zeile
32 vielleicht noch einen zweiten Spiegelstrich machen und dann kommt dann jemand: „Du
33 schon wieder!“, dann kommt irgendwie nur so ein kurzer Einwurf oder so. ... Ja, aber das
34 wäre dann zum Beispiel diese Richtlinie, die dann ... teilweise in Frage gestellt werden muss
35 oder überschritten werden muss, wenn es ... von der Filmsprache dem entgegenspricht. So,
36 also das / diesen Themenbereich, wenn du weißt, was ich meine. ((lacht)) <<lachend> Aber
37 denke ich eigentlich, ne?> So, und das Sprachliche was / oder die / die / das Übersetzungs-
38 technische, ... was ich glaub ich für uns alle eigentlich das heraus/ oder das spannendere ist
39 oder das, was mehr Spaß macht oder was mehr Befriedigung gibt, das ist natürlich das
40 Grundsätzliche, dass du halt alles ... nicht wörtlich übersetzen willst. Selbst wenn du Zeit
41 hast. Du / du bist ja eigentlich immer am Überlegen, wie krieg ich das auf den Punkt ge-
42 bracht, wie krieg ich das prägnant, wie krieg ich das besonders ... gut vermittelt, weil ... das
43 erst einen Untertitel gut macht, so. Zumal wir selber, wir Übersetzer, wir verstehen ja immer
44 die Originalsprache, die Ausgangsprache. Aber wir träumen ja eigentlich davon, dass das
45 Untertitel sind, die sowohl unsere Großmutter, die kein Wort Französisch kann, versteht,
46 aber die auch jemand gut findet, der Französisch kann. Und der dann trotzdem sagt: Oh, das
47 ist aber gelungen übersetzt. So. Eine wortwörtliche Übersetzung ist einfach langweilig, und
48 sie ist ... uninspiriert. Und Filmdialoge, ein gutes Film / ein guter Filmdialog ist immer
49 inspiriert. Also sollten die Untertitel auch immer irgendwie inspiriert sein. So. ... Und / und
50 es ist eine Sache, die ich behaupte, ich hab natürlich untertitelte Filme geguckt, lange bevor
51 ich angefangen habe. Also, vielleicht sollte man das noch sagen, meine / meine / meine
52 Werdegang ... / Ja, ich hab in Paris gelebt und hab ich Paris das untertitelte Kino kennege-
53 lernt, das kannte man in Deutschland ja gar nicht. ... Für die Berlinale sind immer alle Filme
54 mal irgendwie untertitelt worden, und es gab Programmkinos, wo vereinzelt das dann auch
55 lief, aber ich bin nicht in einer Stadt groß geworden, in der es Programmkinos gabs/ gab.
56 Also, bevor ich nach Paris zum Studium gegangen / als Au Pair erst mal gegangen bin,
57 kannte ich ... untertitelte Sachen mal hin und wieder im Fernsehen aus irgendeinem Grunde.
58 Dass dann da Sachen untertitelt liefen. Aber das war eine seltene Sache. Und ... zu entde-
59 cken, in einer / Frankreich ist ja, wie wir wissen, eine Synchronnation, aber Paris ist ein / ein
60 Untertitelland, eine Untertitelstadt. ... Also ich bin Untertitlerin hauptsächlich geworden,

61 mit meinen Kin/ Er/ Erfahrungen als Kinogängerin, so, wie ich das kennengelernt hab und
62 was mir da gut gefällt und was mir weniger gut gefällt. Ich erinnere mich auch, dass ich in
63 den 90ern, als ich dann da studiert hab, Anfang der 90er, da hatten sie im Centre Georges-
64 Pompidou eine der allerersten Live-Subtitling-Anlagen ... eingebaut. Da bin ich dann auch
65 schon hingegangen und hab mir das mit großem Interesse angeguckt, ohne zu ahnen, dass
66 ich später mal in der Branche arbeiten würde. Also, Untertitelung / ((... 7 Sek.)) So, das ist
67 eigentlich so mein Hauptdings, dass ich halt immer / Als filmbegeisterter Mensch kommst
68 du eigentlich nicht drum rum, Untertitel zu sehen und dir Gedanken zu machen: Das ist aber
69 schlecht untertitelt, das würde ich anders machen oder das sollte man anders machen, ir-
70 gendwie so. Japanische Filme, die immer sehr gerne dreizeilig sind oder vierzeilig oder so
71 was mitten im Bild oder so. ... ((... 12 Sek.)) So. ... Also die Herausforderung ... sehe ich
72 schon auf zwei verschiedenen Ebenen, die natürlich miteinander verzahnt und verknüpft
73 sind. Aber die eigentliche Herausforderung ist natürlich ... / Genau, da war ich bei: Ich
74 empfinde es so, dass in den letzten / seit die Softwares, die Privatsoftwares will ich das mal
75 sagen, also dass Untertitel nicht mehr über Agenturen gehen, die so wie Lehmann oder subs
76 oder ... für andere hab ich so noch nie gearbeitet / aber ich glaube, dass Titelbild oder ...
77 was es da sonst gibt, die haben / die geben Richtlinien vor. Babelfish ... da wurde die Ge-
78 staltung des Untertitels durch eine Agentur, durch einen Leiter geprägt. Und seit sich / seit
79 das aufgeweicht wird, weil eben Untertitelsoftwares sehr günstig für jeden zu kaufen sind,
80 ob du ein Studium abgeschlossen hast oder nicht, und ob dir das im Studium was gebracht
81 hat oder nicht, kann das jeder machen, habe ich das Gefühl, dass die Qualität der Untertitel
82 insgesamt gesehen sinkt. ... Deutlich sinkt. Ich gehe weiterhin noch viel ins Kino und gucke,
83 wenn es irgend geht, nur / also ich gucke natürlich auch deutschsprachige Filme, so, aber /
84 aber ich bemühe mich jetzt immer, Untertitel zu sehen, wenn ich irgendwie die Wahl hab,
85 was in Hamburg nicht einfach ist. Hamburg ist keine Untertitelstadt, also Hamburg ist eine
86 deutliche Synchronstadt. ... Ich habe zunehmen das Gefühl, weil es einfach technisch geht,
87 man haut in Untertitel / weil das Spotten, das Timen wie es bei Lehmann hieß und Spotten
88 wie es bei subs heißt, ja technisch jetzt nicht mehr die Herausforderung ist mit den Softwares.
89 Das geht zunehmend, dass Schnitte erkannt werden, schon halb automatisiert. ... Ist auch
90 gar nicht mehr so vom / Ich mit meiner Krüppel-Software bin bei jedem Untertitel noch:
91 „Mach ich ihn oder mach ich ihn nicht?“, weil ihn nicht zu machen würde Arbeit ersparen.
92 Das heißt, es ist ein ganz anderer Ansatz. Lohnt es jetzt, ist es sinnvoll, das hier einer rein
93 muss oder pack ich das zusammen oder lass ich es weg oder so. Heute hab ich das Gefühl,
94 es wird schon halbautomatisiert gespottet, und man haut einfach die / die Übersetzung von /
95 vom Synchronbuch rein. Und so sehen die dann oft aus. Also viel zu ausführlich, viel zu
96 geschwätzig. Es werden Dinge untertitelt, „ähhh, euhhh, ühhh“, Namen ständig, „Hi Sam.“,
97 da steht dann unten „Hi Sam.“. Also überflüssig redundante Untertitel, so. Das kann ich
98 mich überhaupt nicht daran erinnern, dass es das früher so gegeben hätte. Weil es war viel
99 mühseliger zu untertiteln, man hätte sich solche überflüssige Mühe nicht gemacht, die hätte

100 ja keiner bezahlt. So. ... <<lachend> Welche Frage hab ich damit beantwortet? Richtli-
101 nien?>

102 **Interviewerin:** Die / die Probleme, Schwierigkeiten, [ob die in den Richtlinien widergespie-
103 gelt werden.]

104 **H:** [Herausforderungen, genau.] Und da hab ich das Gefühl, die wahre Herausforderung
105 eben / Also gut untertitelt ist eben nicht, ich kriege alles rein, was gesagt wird, sondern gut
106 untertitelt ist, ich kann / einmal ich / ich wähle aus und weil Lesen ist anstrengend. Lesen ist
107 etwas, das du im Film eigentlich nicht tust, wenn du einen / einen muttersprachlichen Film
108 guckst. Du verlangst ja etwas zusätzlich vom Zuschauer, dass das so ausgewählt ist, dass der
109 Zuschauer nicht denkt, warum musste ich dafür einen Blick runter tun, das interessiert mich
110 gar nicht. Dass er weiß, wenn ich es lese ist es sinnvoll und gut und prägnant und kurz. Das
111 ist eigentlich die Hauptherausforderung.

112 **Interviewerin:** Wird das .../ <<lachend> die Frage: in der Forschungsliteratur jetzt irgend-
113 wie widergespiegelt ...?>

114 **H:** Da kann ich dir gar nichts zu sagen. Ich hab in diesen Ivarsson mal reingeblättert, weil
115 Kirsten / weil der bei subs rumstand. Und da hab ich mal reingeblättert, und ich hab mit den
116 Skandinaviern schon meine Probleme mit ihren zwei Spiegelstrichen und dass es linksbün-
117 dig ist. ... Natürlich / natürlich, ich, als Deutsche, ich hab es halt so kennengelernt und auch
118 von Frankreich, wenn ich im Kino war, dass es überwiegend zentriert ist und so find ich,
119 sind gute Untertitel. Die Skandinavier / So viel untertitelte skandinavische Kopien kennt
120 man ... auch mal, aber so viele eben nicht im Vergleich. [Von daher scheint mir das fremd.]

121 **Interviewerin:** [...Wie siehst du jetzt] prinzipiell Richtlinien, als Hilfestellung oder mehr
122 als Einschränkung?

123 **H:** So wie ich sie kennengelernt habe, dass dir erfahrene Untertitler erklären, wir stehen ja
124 vor diesem Problem und es hilft dir, wenn du das Rad nicht jedes Mal neu erfinden musst.
125 Es hat sich bewährt, es so und so zu machen und wir raten dir – find ich doch super. Natür-
126 lich, also ... Zumal es ja keine Richtlinie gibt in der ganzen Untertitelung, die nicht auch
127 überschritten werden kann. Bis darauf, es sollte nicht zwei Bilder oder so was über / Also
128 du kannst ja auch zur Not auch über den Schnitt gehen, dann musst du es halt eine Sekunde
129 stehen lassen oder musst halt den verlängern. Es gibt ja / es sind ja nur Richtlinien und nicht
130 Gesetze. So, in dem Sinne. ... Gut, wir wollen nicht dreizeilig werden. Es gibt ein paar
131 grundlegende Gesetze, und du kannst eine Zeile nicht länger machen, als sie ist. Wobei das
132 heutzutage teilweise auch geht. Ich weiß auch, dass es dann oft kommt, was weiß ich, wenn
133 dann sagen wir 50 Anschläge und der einundfünfzigste wäre der Satzpunkt, da sagen die
134 Studios: geht. Zum Beispiel. Aber eigentlich ... / Also, wenn ich diese Vorträge mache, wo

135 ich dann ja / ich weiß nicht ob dir das erzählt worden ist oder so was, wir haben doch / ((X))
136 hat dir vielleicht erzählt, dass wir ja das Untertitelforum gegründet haben und für dieses
137 Untertitelforum werden ich oft <<lachend> eingesetzt.>

138 **Interviewerin:** Als Sprachrohr.

139 **H:** Genau. „Geh doch mal hin und mach doch mal einen Vortrag.“ Oder so was, wenn ir-
140 gendwelche Anfragen kommen. Weil ich das, bevor es das Untertitelforum gab, schon öfter
141 gemacht hab. Weil ich einfach schon lang dabei bin und ... als Dolmetscherin gewohnt bin,
142 auf der Bühne zu stehen und vor Publikum zu reden, was viele andere Übersetzer, die sind
143 mehr so Kämmerleinsarbeiter. Die könnten das auch alle. Aber die wissen gar nicht, dass sie
144 das könnten. Und ich denke immer ((X)) könnte wunderbar das machen, und sie meint, sie
145 traut sich nicht. ... Kann ich ihr nicht helfen. So. Und da sage ich immer, da ist immer meine
146 Definition von Untertiteln: Das ist literarisches Übersetzen auf höchstem Niveau, aber in
147 einer Zwangsjacke. ... Wir sind in einer Zwangsjacke und da kommen wir nicht raus. Wenn
148 / Es ist ja auch, ... diese Anschläge, wir alle kennen das, dass hast du bestimmt auch schon
149 kennengelernt, von den Anschlägen würde es passen, aber das Wort geht über die Zeile rum.
150 Und ich müsste eine Worttrennung machen und selbst dann würde es nicht passen. Oder /
151 Also es bleibt unter 80 Anschlägen, aber ich krieg die Zeilen gar nicht gefüllt, weil die Worte
152 so sind, dass / Also da gibt es Sachen, da musst du die genialste Übersetzung in die Tonne
153 treten und dir was Neues ausdenken. Es geht nicht. ... So. Und das nenne ich dann immer
154 als Zwangsjacke. ... Trotzdem sind das die Momente, die dich total herausfordern. Und wo
155 du eigentlich zwar sauer bist, aber wenn du die geknackt hast, bist du total stolz. Also das
156 [macht auch total den Reiz aus.]

157 **Interviewerin:** [Es ist ein ... sehr gutes Ergebnis.]

158 **H:** Ja. Wenn du natürlich gezwungen bist, ein gutes Ergebnis wegzulassen, weil es geht nicht
159 und einen lauen Ersatz zu nehmen, dann bist du gefrustet. Das wäre dann der Punkt, wo die
160 Richtlinien dich einschränken. Aber du kannst eben nicht unten 70 Anschläge in eine Zeile
161 machen oder so, das geht halt nicht. Und ... / Und in der Regel findet man ja immer irgend-
162 einen Dreh. Wenn wir mehr Zeit hätten, wären wir da bestimmt noch kreativer. Das ist eine
163 Sache / Das hab ich in den 20 Jahren / Die Zeit / die Deadlines werden immer knapper,
164 obwohl man überhaupt gar nicht versteht, warum. Zu meiner Zeit, ich bekam Videokassetten
165 mit der Post zugeschickt. ... Dafür wurden immer zwei Tage eingerechnet. Ich kriegte sie
166 oft am nächsten Tag, weil damals die Post auch noch anders funktionierte, aber es wurde
167 immer eingerechnet. Jetzt kriegen wir die Sachen digital. Wo ist die gewonnene Zeit? Wa-
168 rum kriegen wir / nicht wir die? ... Es wird / Also die / die Abläufe sind viel schneller
169 geworden. Warum gönnt uns niemand diese gewonnene Zeit, sondern alle sagen, dann mach
170 es noch schneller?

171 **Interviewerin:** Ja, wir sind das letzte Glied in der Kette.

172 **H:** Aber für das letzte Glied in der Kette war früher mehr Zeit eingeplant und das tut man
173 nicht mehr. ... Und das sind schon Sachen, die da mitreinspielen, dass insgesamt die Qualität
174 von Untertiteln ... nicht ... / Also wir alle / ((... 2 Sek.)) Wir alle kennen das, man geht aus
175 dem Film raus und denkt sich: War irgendwie ein schöner Film, aber ... da war viel drin,
176 was einen geärgert hat. Ne, so.

177 **Interviewerin:** Ich würde sonst auch mal zu den Richtlinien von subs übergehen. Was sind
178 da so / Weißt du, woher die stammen, die Richtlinien, also jetzt in Bezug auf Spotting, ...
179 [Zeichensetzung, Bildschnitte? Oder wer hat die] erarbeitet oder wer hat sie festgelegt?

180 **H:** [Ich erinnere mich ein klein wenig mit /] Also da / Die Frage hat dir hoffentlich / Mit
181 ((X)) hast du doch auch schon gesprochen, ne? Ich denke, die hat die ((X)) dir / Weil ((X))
182 ist das Urgestein. Meines Wissens ... hat das Kirsten mit ((X)) damals in der Gründungs-
183 phase gemacht und wie gesagt, der Ivarsson stand da immer im Schrank. Aber natürlich als
184 Skandinavier, bestimmte Regeln wurden nicht übernommen. Aber Kirsten hat das auch ge-
185 lesen, diese / diese Bücher, das weiß ich. Aber ... ich weiß, seit ich da war, seit ich dabei
186 war, war es immer ((X)) Aufgabe, Richtlinien in einem / in diesem berühmten „subs-Ma-
187 nual“ zusammenzufassen, was dann auch irgendwann auf englisch übersetzt wurde, und was
188 allen Neuen gegeben wurde. Das heißt, wie sich das weiterentwickelt, war eigentlich immer
189 die / die / die ((X)), die ... wie sagt man? Der traute man zu, dass sie das alles in ihrem Busen
190 bewegt und überlegt und komprimiert da einträgt.

191 **Interviewerin:** Und wie verbindlich sind die Richtlinien bei subs?

192 **H:** ... Ich denke schon, eigentlich sehr. Alles, was / Ich kann jetzt eigentlich hauptsächlich
193 über die Zeit reden, wo ich / Also ich bin bei subs, so im Sinne von täglich eigentlich gewe-
194 sen, bestimmt bis 2009. So die ersten ... sieben bis acht Jahre war ich viel und war subs
195 mein absoluter Hauptkunde. So, und in der Zeit hab ich es natürlich gesehen, dass alle freien
196 Mitarbeiter, die freier waren, freier als ich. Also ich war eine „feste freie“ und dann gab es
197 auch noch die „freien freien“, weil ich war ja irgendwie ständig da. Es wurde eigentlich alles
198 ... abgenommen, was von „freien freien“ kam und wurde natürlich auf, nicht jetzt sklavisch
199 auf die Richtlinien, aber „sind das subs-Untertitel?“. Es wurde dafür gesorgt, dass es subs-
200 Untertitel sind, dass sie ein bestimmtes Qualitätsniveau einhalten und dass sie auch technisch
201 / Also die / die / Ja, die Frage wäre eigentlich: Gibt es sprachliche Richtlinien von subs? Da
202 sind wir jetzt gar nicht / Ich weiß nicht, was dir da / Also beziehen sich deine Richtlinien auf
203 das Technische oder auch auf das?

204 **Interviewerin:** Sowohl als auch.

205 **H:** Sowohl als auch. ... Wir haben ja so noch gar nicht / Zum Beispiel mir fällt eine Sache
206 ein, das war damals der Kirsten sehr wichtig, ich weiß nicht, wie das heute bei subs gehandelt
207 wird. subs / Kirsten hatte sich damals sehr darum bemüht, eine gesch/ genderneutrale ...
208 Untertitelung einzuführen. Dass wir uns also Gedanken machen sollten, nicht zu sagen: ...
209 „Derjenige, der ... gestern die Äpfel gekauft hat.“ Sondern, dass / also, dass man das Wort
210 „man“ vermeidet. Nicht jetzt „Frau“ kleinschreibt, sondern dass man die Sätze so umbaut,
211 dass männliche Pronomen in dem sogenannten ..., wie heißt das noch, neutrales, nee, ...
212 generische / Also, ne, wenn das gar nicht männlich gibt. ((... 7 Sek.)) Da muss ich gestehen,
213 ich persönlich habe mich da nicht so wahnsinnig daran gehalten gefühlt, so. Weil ich aus
214 meiner sprachwissenschaftlichen ... Hintergrund diese Debatte ... sehr unbefriedigend
215 finde. Ich hab Sprachgeschichte studiert und ... ich fand es immer spannend, wie haben sich
216 Dinge entwickelt. Aber ich wäre niemals auf den Gedanken gekommen und glaube auch
217 nicht, dass man das so nachhalten kann, dass das Ausdruck von frauenverachtender ...
218 Männlichkeit ist, die sich da austobt. ... Gerade, zum Beispiel das „man“, aber da braucht
219 wir jetzt gar nicht reinzugehen, also weil ich dann irgendwie die Etymologie der Worte ir-
220 gendwie studiert habe und fand das immer irgendwie ... kleingeistig und ... von Nachteil.
221 Also man stellt sich selber in ein schlechtes Licht, wenn man sich von der Sprache ... aus-
222 geschlossen fühlt.

223 **Interviewerin:** Das ist Wortklauberei.

224 **H:** Ja, Wortklauberei und eben dieses / Ich hab immer dieses Gefühl, was ist denn das für
225 ein Weiblichkeitsbild, oder was ist das für ein Männlichkeitsbild, ... dass ich das als belei-
226 digend empfinden kann? Da stehe ich drüber. Da bin ich viel / So, irgendwie. Also das wäre
227 jetzt eine sprachliche Richtlinie. ((... 28 Sek.)) Also, da weiß ich nicht, ob das verbindlich
228 war. Es wäre ja zum Beispiel auch / Im Zweifel wäre das dann immer irgendwie ... / Ach
229 Gott, ... ((X)) ((Anmerkung: LektorIn)) die letzte Instanz, ne? ... Die achtet da auch drauf,
230 wenn es sich ergibt, aber das ist jetzt nichts, was irgendwie besonders streng ist.

231 **Interviewerin:** Also meine Frage wäre auch so, was sind so die wichtigsten Richtlinien
232 deiner Meinung nach von subs und auch so gibt es da eine Hierarchie?

233 **H:** ... Also, es ist schon die wichtige Richtlinie, wobei ich da auch ehrlich sagen muss, ich
234 weiß gar nicht ... / Also dieser Abstand zum / zum Schnitt, das ist wichtig. Ich weiß aber
235 nicht, ob es wichtig ist, ob es drei oder vier / Also, ob es vier oder fünf Bilder sind. Zumal
236 ja auch immer die Diskussion ist, was bedeutet vier Bilder Abstand, der letzte mit oder der
237 letzte ohne? ... Das ist so ein bisschen ... schwammig, glaube ich. Ich glaub jetzt nicht, dass
238 es jemanden gibt, der daraufhin, also ((X)) oder ((X)) oder ... ich, wenn ich früher Abnah-
239 men gemacht hab, dass war viel meine Arbeit, wenn ich bei subs war. Abnahmen von / von
240 anderen / von / von fremden Untertitelungen. ... Also ich war sehr schnell / Erstens kam ja
241 von Lehmann, war also eine Erfahrenere und bin sehr schnell quasi in diesen Redakteursrang

242 gekommen, dass / meine wurden nicht abgenommen, sondern ich / ich nehme ab, ne, genau.
243 Das nur zur Erklärung. Und darum hab ich selber eigentlich Richtlinien einhalten sollen,
244 aber eigentlich ging es mir immer nur darum, die / dass der Spracheinsatz / das ist natürlich
245 wichtig, das ist aber allen wichtig. Und das wird natürlich mit der ... digitalen Technik viel
246 einfacher und viel präziser und besser. Das war früher ein / ... Ja, ... bei Lehmann gearbeitet
247 mit Videorekordern, das war immer modifiziert, dass wenn du Jogshuttle, du Einzelbild
248 gehst, vor und zurück, war der Ton zu hören. Das heißt, wir haben den / den Spracheinsatz
249 wirklich akustisch gehört und haben dann geklickt ... „zu übernehmen“. Das hat mich zu
250 Anfang bei subs wahnsinnig gemacht, dass das bei FAB nicht geht, dass du bei Einzelbild
251 hörst du den Ton nicht. Mittlerweile hörst du das, aber bei den damaligen, das waren auch
252 Krüppel-FABs. Und da hatte ich das Gefühl, ... das war für mich unbefriedigend, dass ich
253 den Spracheinsatz nicht so präzise finden konnte, wie ich das gewohnt war und was für mich
254 unglaublich wichtig ist. So. Mittlerweile wird das wieder präziser. Ne, durch / sowohl durch
255 die bildliche Darstellung, ich weiß nicht, wie du es gemacht hast, ich konnte mit der bildli-
256 chen / das ist nicht so mein Ding.

257 **Interviewerin:** Der Audiograph?

258 **H:** Ja, der Audiograph.

259 **Interviewerin:** Do/ Sowohl als auch. Also ich hab da das so kombiniert.

260 **H:** Für mich ist / Der ist halt so spät erst gekommen, da war ich schon so lange beim Unter-
261 titeln dabei, dass ich / natürlich guck ich da drauf, und ich gucke, wo geht es zum nächsten,
262 aber dass ich darüber spotte, platziere. Es kann auch ein Knallen der Tür sein. Man sieht ja
263 nicht.

264 **Interviewerin:** Man muss [beides da hergezogen werden.]

265 **H:** [Es ist nur ein] Anhaltspunkt, aber du könntest niemals danach die Untertitel setzen. So.
266 ... Von daher find ich den eigentlich fast / Also das ist ein Feature, was ich jetzt gar nicht
267 bei einer Software unbedingt verlange, dass das / dass das ... dabei ist. Und es können Sa-
268 chen, die leise sind, wichtig sind. Dass jemand <<flüsternd> flüstert „Er ist der Mörder.“>
269 Und da muss das untertitelt werden, auch wenn es nur geflüstert ist oder so. Also. So. Also
270 was sind die Hierarchien? Ja, Spracheinsatz. Genau, möglichst genauen Spracheinsatz fin-
271 den und die / die Schnitte zu / zu beachten. Und natürlich, bei subs ist es wichtig, dass wir
272 es nicht das skandinavische machen, sondern das deutsche Modell, so wie ich es eben auch
273 von ... Lehmann, dem / dem / dem / die ja eigentlich die deutschen / die Regeln für Deutsch-
274 land / Zumindest hat Lehmann mir das damals immer so dargestellt, dass sie das im Grunde
275 erst ... / die ersten waren, die sich da überhaupt Regeln ausgedacht haben für den deutschen
276 Markt. Und dass das eben: zentriert, nur ein Spiegelstrich, also nur der Sprecherwechsel und

277 nicht jeder Sprecher kriegt einen, eine Lücke zwischen dem Spiegelstrich und dem Text.
278 Das empfinde ich auch als sehr ... wichtig. Ich finde immer / ... Ich hab schon mit Leuten
279 telefoniert die mir / oder gesprachen, die mir gesagt haben: „Man muss ja komprimieren,
280 wir lassen einfach die Satzzeichen weg. Das versteht ja der Leser schon von selber.“ ...
281 Heutzutage ist ja eine Sache, wegen der Darstellung von Versal/ Kursiva, dass das je nach-
282 dem gepixelt aussieht. Gibt es auch die Tendenz, wir lassen es weg. Ich persönlich finde
283 eine gepflegte / ein gepflegtes Erscheinungsbild der Untertitel sehr wichtig. ... Also alles,
284 was den Zuschauer irgendwie ... respektiert und sagt also: ... „Ich gebe mir Mühe damit,
285 dass du es gut lesen kannst.“ Und nicht: „Jetzt streng dich an, du kommst schon mit.“ So. ...
286 So, da würde ja auch dazugehören dieses Leerzeichen zwischen Spiegelstrich und Sprecher.
287 Es ist einfach leichter zu lesen.

288 **Interviewerin:** Ja, es unterstützt die [Lesbarkeit.]

289 **H:** [Die Lesbarkeit.] Auch, wenn dadurch im Zweifel irgendwelche Worte oder Überset-
290 zungslösungen flöten gehen, weil das ist der eine Anschlag, der dir fehlt. Aber das ist eine
291 Regel, die ... / die respektiert wird. So, also das gibt / das würde ich schon sagen, das sind
292 so die / die Gesetze, die subs befolgt.

293 **Interviewerin:** Gibt es auch so Richtlinien, die sich einfach eingebürgert haben, also auf-
294 grund von Gewohnheiten, Best-Practice? ... Also, um zum Beispiel ... eine bessere Lesbar-
295 keit zu haben, den Untertitel über den Out-Timecode ... eben länger raus / also den Time-
296 code-Aus [über den / Ja, genau.]

297 **H:** [Über den Schnitt rauszulassen. Ja.] Das ist aber / das gehört ja schon / Das ist ja glaub
298 ich / das war bei Lehmann genauso. Wenn man / wenn man es drüber stehen lassen muss,
299 ... weil jetzt der / der / der / dann muss es lang genug drüber stehen, dass es nicht stört, dass
300 man nicht denkt, es ist ein Versehen. Es muss so lange stehen, dass man denkt, das ist ge-
301 wollt. So. Ja. ... Mir fällt jetzt gerade ein zum Beispiel ein, drei Pünktchen: Setzt man drei
302 Punkte oder nicht? ... Ist meines Wissens bei subs, auch, so wie ich es auch gewohnt war,
303 man setzt ein / ein nicht vollständigen Satz, der im nächsten Untertitel weiter geht, krieg
304 keine Pünktchen. Weil das Publikum ist ja nicht dumm. Wenn der Satzpunkt fehlt, kommt
305 es. Und dann ist immer die Frage, wie lange ... muss die Sprechpause sein, dass man doch
306 Pünktchen setzt? Wenn jetzt jemand tierisch in die Luft guckt und da wahrscheinlich immer
307 so ein bisschen im Ermessensspielraum, wann man Pünktchen setzt und wann man darauf
308 vertraut, der Zuschauer hört ja auch, dass jemand „ähhh“ sagt, ne? ... Und werden die drei
309 Pünktchen angeschlossen oder nicht. Und ich ... glaube, gerade bei subs /

310 **Interviewerin:** Ist es ohne Leerzeichen. [Ja.]

311 **H:** Immer ohne Leerzeichen? [Okay.] Ich war jetzt wieder nicht ganz sicher. [Also / also da
312 /]

313 **Interviewerin:** Also laut Duden wäre es ja [mit Leerzeichen.]

314 **H:** [Ja mit, es sei denn,] das Wort ist abgebrochen. Ab/, ne? Also, wenn du jetzt /

315 **Interviewerin:** Weil es ja dazugehört.

316 **H:** Genau, wenn du also sagst, dass der / der / das Wort / wenn nur der Satz / Genau. ... Ja.
317 Also das sind schon Sachen, wo man / wo sich Untertitelrechtschreibung auch von dem Du-
318 den-Rechtschreibung unter/ absetzt und dass ... manchmal Kunden gibt, die da Schwierig-
319 keiten haben, das zu begreifen, aber es ist eigentlich Usus. Und auch guter Usus. Ne, so. Ja.
320 ((... 7 Sek.))

321 **Interviewerin:** Ich würde jetzt auch übergehen eben zu den Fragen, wie du Richtlinien
322 siehst, wie du damit umgehst. ((...)) Wie wichtig sind Richtlinien für dich bei der Erstellung
323 von Untertiteln?

324 **H:** Ja, wie ich vorher gesagt hatte, ich finde sie sind sehr wichtig im Sinne von ... man will
325 jetzt / man muss den Film ja auch in den Griff kriegen und dass man eben nicht selber das
326 Rad neu erfinden muss und sich bei jedem Untertitel fragt: ... Mach ich es so, mach ich es
327 so? Das ist wunderbar, also Richtlinien, die einem eine Handhabung liefern. So krieg ich das
328 gepackt und so krieg ich das in Untertitel verpackt, ist wunderbar. ...

329 **Interviewerin:** Es gibt ja auch die Fälle, wo man dann abweicht.

330 **H:** Wo man mindestens abwägt, wo man eben guckt, ob man das irgendwie umgehen kann,
331 oder wo man dann eben abweichen würde. Aber ...

332 **Interviewerin:** Was wäre da jetzt zum Beispiel ein Fall, [wo du wirklich abweichst?]

333 **H:** [Ja, ich überleg gerade, ich überlege gerade.] Also zum Beispiel, das wäre jetzt von den
334 subs-Richtlinien, wenn ich nicht für subs arbeite / Und bei subs / für subs ist es mir einmal
335 ein Kunde, der das so wollte, ein Filmemacher, der sagte, er will aber die Untertitel auf den
336 Schnitt getimt haben. Da hab ich das dann natürlich getan, wenn der Kunde das will. Und
337 ich würde es eben für meine Privatsachen, mache ich es in der Regel auch. Es sei denn, da
338 sagt wieder einer, er will jetzt einen Abstand haben. Also, ... das ist eine Richtlinie, die ich
339 ... technisch begreife, aber ästhetisch befriedigt sie mich nicht. Darum, wenn ich es selber
340 mache, gehe ich darüber hinweg. ... Für mich wäre auch, wenn ich das mit Kunden irgend-
341 wie hinkriege und wenn die mir sicherstellen können, dass ich in die Safe Area, was es ja
342 heute so gar nicht mehr gibt / Aber die Platzierung der Untertitel, die ist mir persönlich im
343 Kino in der letzten Zeit oder auch im Fernsehen eigentlich immer zu hoch. Immer zu sehr

344 im Bild drin, find ich furchtbar. ... Wenn da unten drunter / also wenn du siehst, es ist über
345 eine Zeile frei, du könntest problemlos eine Zeile tiefer machen, es wäre immer noch Platz.
346 Und so ist es eigentlich fast mittlerweile immer die Platzierung. Würde ich da / Wenn ich
347 kann, wenn ich das / wenn das in meiner Hand liegt, ... würde ich da irgendwie den Kunden
348 / mit dem Kunden das bereden, ob er es zum Beispiel tiefer setzt. Wenn er das Endergebnis
349 kontrollieren kann. Also wenn er weiß, wie das dann aussieht. Oder ich hab auch Kunden,
350 mit denen das geht, die das selber auch ansprechen. ... Das über den Schnitt rüber, ... ist
351 natürlich / das ist die alte Regel. Es ... / Es geht nicht, dass du das nur zehn Bilder über den
352 Schnitt machst, das muss dann schon länger sein. ... Weiß ich jetzt nicht, 20 Bilder, das
353 müsste ich jetzt ((unverständlich)) irgendwie gucken. Es muss ja nicht eine Sekunde drüber-
354 stehen, aber ...

355 **Interviewerin:** Doch so, dass es gerechtfertigt [ist.]

356 **H:** [Dass es] gerechtfertigt ist und dass es eben nicht zufällig aussieht, so. Und .../ Ja, / Ach
357 ja, es stimmt, es gibt ja noch die eine Regel, nicht über zwei Schnitte gehen. Und das ist eine
358 Regel, die ich eigentlich nicht mehr ... zeitgemäß finde. Oft geht man über zwei Schnitte
359 drüber.

360 **Interviewerin:** Ja, auch aufgrund der ganzen Industrie-Clips, die so schnell sind, wo so viele
361 Schnitte aufeinander folgen.

362 **H:** Und gerade, wenn jetzt / Oder selbst in einem Spielfilm, wo dann irgendwie eine Explo-
363 sion geschildert wird, zum Beispiel. Gut, bei Explosion ist das blöd, weil da hört man ja nur
364 Geschrei. Aber es ist ... / Was weiß ich, jemand hat Erinnerungsfetzen, und es ist also klipp,
365 klipp, klipp, klipp, das kann ja auch sein, und spricht darüber, finde ich es dann / Das wäre
366 ja eine Grundregel, dass das Timing der Untertitel muss die Rhythmus des Filmbildes spie-
367 geln. Und da würde ich dann gerade sagen, wenn da jemand drüberspricht, dann fallen ja
368 Tonspur und Schnitt auseinander. Und dann muss der Untertitel oder sollte er sogar ... / ((...
369 32 Sek.)) Also da würde ich dann / da ... kann ich auch im Zweifel, je nachdem, wie schnell
370 das ist, über vier Schnitte stehen / gehen, wenn die Tonspur eine Kontinuität verlangt. Also,
371 im Grunde sind diese Richtlinien / es ist ja bei Untertitel immer, das Austarieren zwischen
372 Audio und Visuellem. Und wir visualisieren ja die Tonspur. Also müssen wir uns ... zwar
373 in die / die Bildspur einfügen, aber wir sind trotzdem der Tonspur verpflichtet. Und wenn
374 ein ganz nüchterner, trockener ... Text über eine ... visuelle ganz ... blitzartige, explosions-
375 artige Folge ist, dann finde ich das auch völlig legitim, da über viele Schnitte zu gehen, je
376 nachdem, wie kurz die sind.

377 **Interviewerin:** Und gibt es auch ... Richtlinien irgendwie aufgrund der Technik?

378 **H:** Ja, ich würde diese / die Abstände zum / zum Schnitt, würde ich sagen, das ist eine tech-
379 nisch geschuldete Richtlinie, die eigentlich der Filmsprache nicht ... entspricht. Und wenn
380 ... / Film ist ja eigentlich auf / auf Zelluloid entstanden, und da war der Schnitt ja eine ein-
381 fache Sache. Das wurde Bild- und Tonspur wurde in einem geschnitten. ... Wenn die damals
382 schon mit digital angefangen hätten mit über/ dann hätte / hätte man sogar bei Filmschnitt
383 gesagt, wir müssen immer ein / einen Abstand / wir wissen ja nicht, wie es im Endeffekt
384 nachher rauskommt. Also, wenn das etwas ist, was man irgendwo hingegeben hätten und die
385 hätten das in einem Studio dann gemacht oder so was. Aber weil natürlich Filmemacher
386 selber die Schere nehmen und schneiden rein, war das nicht nötig. Und eigentlich müsste
387 der Untertitel genauso getimt sein. Aber: ... ist der technisch / der Technik geschuldet. ...
388 Dann sind natürlich / ich würde [sagen, /]

389 **Interviewerin:** [Also schränkt] das schon eher ein in diesem Fall?

390 **H:** Na ja, ... andererseits, ich hab auch mal mit Leuten gesprochen, die in den 60er-Jahren
391 Untertitel gemacht haben. Und das war vielleicht einschränkend ohne Ende. Weil die konn-
392 ten ja nicht mal / Die haben am Schneidetisch den Film gesehen, in so groß, und haben
393 überhaupt keine Möglichkeit gehabt, zu hören. Also Sprachanfang, ... das war Pi mal Dau-
394 men. Und so sehen auch / Wenn du / wenn du noch mal ... Filme siehst, wie in den 60er-
395 Jahren Filme untertitelt worden sind – holla! Das ist / Das / Du konntest nur approximativ
396 timen, das ging gar nicht anders. Du hast zwar vielleicht natürlich gucken können, dass du
397 nicht über den Schnitt hinaus gehst, weil das sieht man ja. Aber wo der Spracheinsatz ist?
398 Sehr zufällig das Ganze. Auch die Lesezeit. Du hast dann irgendwie gehabt ... so / Das war
399 immer dieser Spruch: Wenn du so machst ist es ein Meter / also das ist eine Sekunde. Also
400 ungefähr ein Meter Filmmaterial ist ungefähr eine Sekunde Laufzeit. Aber wie lange ist die
401 Standdauer? Es wurde ja nur am / konkret / also / Das hat schon was / Es ist kein Wunder,
402 dass Deutschland eine Synchronnation war. Und ... ich glaube, also zum Beispiel in Ländern
403 / aus Japan, wenn ich da / ich kenne Untertitelungen aus den 60er-Jahren, genauso sehen die
404 auch aus. Die haben sich trotzdem zur Untertitelnation entwickelt. Ich find das furchtbar. Da
405 ist auf der Synchronebene bestimmt professioneller und besser und befriedigender gearbeitet
406 worden, weil es war sehr zufällig. Aber die skandinavischen Länder sind damit groß gewor-
407 den, aber das war sehr viel Pi mal Daumen. ... So gesehen kann man also nicht sagen, dass
408 die Technik uns zurückwirft. Ich würde eher denken, diese / diese technische Möglichkeit
409 ist ein Rückschritt. ... Ne, dieses, was ich vorhin schon mal gesagt hatte, dass weniger sich
410 die Frage gestellt wird, ist das nötig. Da fällt mir jetzt zum Beispiel ein Beispiel, ich weiß
411 nicht, hast du den gesehen, kam vor ein paar Jahren raus *Emergence* ((Anmerkung: *Sub-*
412 *mergence*)) von Wim Wenders. Mit ... hier dieser Schwedin und / und so einem Schotten.
413 Und sie, diese Sch/ die Hauptdarstellerin, die weibliche, ist Wissenschaftlerin in irgendei-
414 nem Tiefseelabor. Super uninteressant, das war nur / das spielt auch an sich gar keine Rolle,
415 es geht nur darum, das ist ihr Hintergrund. Und wir sehen in einer dialoglosen Szene, sehen

416 wir sie bei der Arbeit im Labor. Und wir sehen, was sie da tut und macht und ... mehr nicht.
417 Und im Hintergrund läuft irgendwie ein Monitor, und in diesem Monitor werden irgendwel-
418 che Daten durchgegeben: ... „Ost-Ost-West, 14,4 Grad.“ ... Also völlig unverständliches
419 Zeug, das versteht kein Mensch im Kinopublikum. Niemand. Es sei denn, es sitzt ein Tief-
420 seeforscher bei.

421 **Interviewerin:** Und das [wurde untertitelt?]

422 **H:** Und das [wurde konsequent] untertitelt. Die gesamte ist eine stumme, dialoglose Szene
423 von drei, vier Minuten, und du gehst immer mit den Augen runter, weil du denkst, hā? [Und
424 ...]

425 **Interviewerin:** [Es ist] ja nicht relevant [für das Filmgeschehen.]

426 **H:** Ich habe [überhaupt kein Wort verstanden] von dem Deutschen. Es war komplett un-
427 wichtig und es ist gemacht worden. Da würde ich denken, dieses ... / du bist / du / du über-
428 legst dir viel mehr, was ist wichtig, wenn es mühselig ist, es zu machen. Und denkst, was
429 nicht nötig ist, lass ich weg. Wenn du das alles ratzfatz machen kannst, und das musste
430 natürlich synchronisiert werden, das war ja irgendwie, weiß ich nicht, welche Sprache, und
431 für die deutsche Synchronfassung musste das eine deutsche Monitorstimme sein, wäre auch
432 nicht nötig gewesen, hätte man auch in Russisch lassen können. Aber so, das wäre so ein
433 Beispiel, wo die technische Erleichterung dazu führt, dass weniger nachgedacht wird und
434 weniger ausgewählt wird. Oder ... so. Untertiteln ist ja eben auch eine Vorauswahl. Der
435 Untertitler kennt / steigt so sehr in den Film ein, dass er weiß, was ist wichtig. Und da muss
436 er auch dazu stehen. So. Und viele Leute sagen einem ja, wenn man im Zug oder irgendwo
437 mit Leuten redet, was man vom Beruf ist und darüber redet: Ja, aber es ist doch besser, wenn
438 alles übersetzt wird. Nein. ... Besser ist es, wenn jemand, der den Film versteht und ihn liebt
439 und begeistert ist, eine Auswahl trifft. Das ist eigentlich eine gute Untertitelung. Und so.

440 **Interviewerin:** Auf visueller Ebene, die Bildschnitte haben wir ja schon thematisiert, ... wie
441 gehst du mit Text am / im Bild oder Archivmaterial um, wenn zum Beispiel, wenn bei einem
442 aktuellen Film dann ... schwarz/ schwarz-weiß Material eingebledet wird? Unterscheidest
443 du die Ebenen irgendwie auch auf visueller Ebene?

444 **H:** ... Das ich auch eine Sache, die umstritten ist, die diskutiert wird. Ich persönlich bin
445 immer noch der Meinung, es wäre gut, wenn man es absetzen kann. Manchmal ist es schwie-
446 rig, dann ... / Also eigentlich war ja immer dieses Text im Bild in Großbuchstaben, das war
447 so die Regel, die ich damals vor 20 Jahren lernte. Wenn jetzt aber Text im Bild in Groß-
448 buchstaben, was weiß ich, Titel kommen, und man sagt ein Titel, „Der Glöckner von Notre-
449 Dame“, würde man auch in Großbuchstaben setzen. Jetzt ist das in so einem Text, dann muss
450 du das also in Anführungszeichen setzen, dann gehen dir aber zwei Anschläge weg. Dann

451 machst du es kursiv. Dann singt aber jemand, dann müsstest du das auch kursiv machen.
452 Also wir kriegen ja manchmal / knüppelt sich das so und dann gibt es natürlich immer die
453 Regel zu sagen, na ja, dass da Text im Bild ist sieht doch der / wer nicht blind ist, sieht das.
454 Und dass es gesungen ist, hört man. Dass das nicht gesprochen ist, sondern gesungen. Ich
455 persönlich / Trotzdem finde ich, also ich würde mich immer bemühen, wenn es geht, es
456 abzusetzen. Und ich bin auch dafür, Fremdsprachen abzusetzen. Also wenn jetzt jemand ...
457 in einer anderen Sprache etwas sagt, was aber ... / was gar nicht so wahnsinnig oft vor-
458 kommt, weil es dann ja / entweder soll es gar nicht verstanden werden / Also, ich persönlich
459 finde schon, ... was man ohne großen Aufwand dem Publikum mitgeben kann, noch eine
460 Zusatzinformation zu demjenigen, der spricht, könnte man / sollte man das tun.

461 **Interviewerin:** Und wie ... setzt du das dann ab [vom Rest?]

462 **H:** [Ja, das sind halt] die / die Möglichkeiten. Also Text im Bild eher großgeschrieben.
463 Fremdsprache und Lied oder Gedicht würde ich kursiv setzen. ... Wenn ein Brief vorgelesen
464 wird, den würde ich, ... wenn es im On ist, jemand liest im On einen Brief vor, würde ich
465 ihn, glaub ich, eher in Anführungszeichen setzen, wobei das schwierig ist, wenn das jetzt
466 sagen wir über 20 Untertitel geht, kann es der Zuschauer vergessen haben. Ich gehöre aber
467 auch nicht zu denen, das sieht man ja auch öfter, dass dann jeder Titel beginnt wieder mit
468 Anführungszeichen. Das ist unschön. Obwohl ich verstehen kann, warum die Regel benutzt
469 wird. Kann hilfreich sein, aber ich finde es wieder ästhetisch unbefriedigend. Wenn es im Off
470 vorgelesen wird, würde ich es kursiv setzen oder überhaupt Off-Stimme kursiv, Off-Kom-
471 mentar. Das wären so die Regeln, aber manchmal muss man auch davon wieder abweichen,
472 weil zwei Sachen kombiniert sind.

473 **Interviewerin:** Wenn jetzt aber noch eine Fremdsprache dabei ist, das wäre zum Beispiel,
474 wenn der Film jetzt französisch ist und es sind russische Passagen, das [meinst du oder, und
475 dann es geht ins Deutsche?]

476 **H:** [Ja, ja, genau. Und es wird deutsch] untertitelt, dann würde ich das Russische [... kursiv
477 setzen, so.]

478 **Interviewerin:** [Zum Beispiel kursiv. Alles klar.]

479 **H:** Auch wenn der Zuschauer ... dann immer noch nicht weiß, dass es Russisch ist.

480 **Interviewerin:** [Sieht er oder hört ja irgendwie, dass es etwas anderes ist.]

481 **H:** [Aber er hört und kann dann vielleicht] auch verstehen, warum zwei andere den Sprecher
482 nicht verstehen. So, irgendwie so, um da einen / einen ... [Anhaltspunkt zu geben,]

483 **Interviewerin:** [Das zu markieren.]

484 **H:** Ja, das zu markieren.

485 **Interviewerin:** Und so auf sprachlicher Ebene, wie gehst du da mit unterschiedlichen ...
486 Stilebenen, Sprachvarietäten um, aber auch, wenn jetzt wirklich hörbare Fehler im Original
487 sind [und Schimpfwörtern? Das ist auch noch so / sehr /]

488 **H:** [Stimmt, da haben wir gar noch nicht drüber geredet. Ja, ja, das ist ein /] ein großes
489 Thema: ... Der Dialekt im Deutschen oder / oder Slang im Deutschen. ... Wir haben eben
490 immer noch keine richtige ... Verschriftlichung des Slangs, wie es im Amerikanischen ist „
491 it ain't got“, oder irgend so was. Also was ich ... / Jetzt bin ich gerade am Überlegen, ... /
492 Also, was ich eigentlich immer gemacht habe, das von Anfang an, oder ob / ob ich da bei
493 Lehmann drauf gestoßen bin, weiß ich gar nicht, aber ich habe eigentlich ... / Ich lasse die
494 „End-Es“ weg. ... Jetzt überleg ich ... Ich will ist ja / „Ich möchte gern ins Kino.“ Ich schreibe
495 nicht „Ich möchte gerne“, auch wenn das Schriftdeutsch ist, sondern / Ich würde das nicht
496 tun, wenn ein Brief vorgelesen wird, untertitelt wird, oder eben gesp/ Dings. Aber ich würde
497 / ich bemühe mich um / und setzte da kein Apostroph, ganz wichtig. So, also „möcht gern“
498 wäre ja nach Duden mit Apostroph, das lass ich weg. Ich / „Er kann's nicht lassen“, setzte
499 ich aber eigentlich doch noch ein Apostroph. Zwischen das „kann“ „es“, ne? Also das sind
500 so Sachen, die schöner wären, wenn wir das kein Apostroph brauchen würden. Ich find es
501 aber / Ich würde drüber stolpern und würde es / würde es verlesen oder irgend so was. ...
502 Also das wär jetzt / Und / und weiter, na klar, Berlinerisch kann man immer machen. Also
503 es gibt natürlich Dialekte im Deutschen / Aber das Problem ist ja, in dem Film berlinert ja
504 keiner. Ne? Das hilft einem ja überhaupt gar nichts weiter, dass es deutsche Dialekte gibt,
505 die sogar schon etwas verschriftlicht sind, weil es so viel Literatur darüber gibt. ... Schwie-
506 rig.

507 **Interviewerin:** Der Klassiker ist ja der französische Film *Bienvenue chez les Ch'tis*. Ja. Da
508 spielt es ja wirklich eine / eine wichtige Rolle.

509 **H:** [Ja, genau. Da war es natürlich / Eine wichtige Rolle.] Da war es aber natürlich insofern
510 einfach, da gibt es ja auch ... Interviews mit der ... Sprecherin / nicht mit der Sprecherin,
511 mit der Autorin.

512 **Interviewerin:** Die einen Kunstdialekt [erfunden hat.]

513 **H:** Genau, warte mal, wie heißt die denn noch mal? Ich hab / ich arbeite ja auch sogar für
514 die oder hab auch viel für die gearbeitet. Die ist nämlich eine der / der / der guten Synchron-
515 autorinnen, die immer ihre Rohübersetzerinnen erwähnt. Sie ist ja nicht die Übersetzerin,
516 ne? Und sie erwähnt die eigentlich immer und sie ist ja viel gelobt und gepriesen worden.
517 ... Egal. ... Die / Es war natürlich einfach, weil die konnte sich was ausdenken. Und es war
518 jedem klar, sie denkt sich jetzt was aus. Und konnte damit wieder ihre Regeln selber

519 schaffen. Schwieriger ist, ich mein das berühmte Beispiel *My Fair Lady*. Der / das Musical,
520 wo sie eben ... nicht Pigdin-Englisch, wie sagt man? Ahhh, was ist der / der Unterschichts-
521 slang in London?

522 **Interviewerin:** ... Cockney.

523 **H:** Cockney, genau. Genau. Und das Musical basiert ja darauf, dass Eliza Doolittle leise
524 Cockney-Englisch spricht ... und wird von Professor Higgins wird ihr Queens-Englisch bei-
525 gebracht. Und die / Es gab eine Wiener Übersetzung des Musicals mit Wiener Dialekt. Aber
526 ... in Deutschland sich durchgesetzt hat sich natürlich die berlinerische. Dass sie also berli-
527 enert und er lernt dann eben Hochdeutsch. So. ... Würde man / Wie würde man das Musical
528 *My Fair Lady* heute untertiteln, wenn du jetzt / du würde wahrscheinlich eine der beiden
529 Versionen nehmen. Also da wäre es dann ja nötig. Du musst irgendwas übernehmen. Ich
530 weiß gar nicht, ob es den Film untertitelt gibt. Müsste man echt mal forschen, keine Ahnung.
531 Im Zweifel super schlecht, aber / ((lacht)) So. Ansonsten ist es schwierig und ich würde
532 sagen, Dialekt ... / Stimmt, ich habe mal einen Film gesehen, nicht selber gemacht, da ging
533 es um kanadisches und französisches Französisch. Und ständig müssen sich die Leute erklä-
534 ren, worum es geht. Es ging da um „la pêche“ und ich weiß gar nicht mehr, was es im Ka-
535 nadischen war. Aber sie / die sagen auf einer Beerdigung oder irgendwo treffen sich Leute
536 und wollen nur Smalltalk machen und können schon über solche „Angeln Sie gerne?“ oder
537 so was. Und dann müssen die immer spielen. Also das heißt, es muss rübergebracht werden:
538 Es sind zwei verschiedene Worte vom Angeln. Und wie macht man das? Und ich hab den
539 Film glaub ich / hab ich den vielleicht nur synchronisiert gesehen, ich weiß es gar nicht. Ich
540 hab mir überlegt, wie würdest du das untertiteln? Ich kann dir jetzt gar nicht die Lösung
541 nennen, aber es gibt ja solche Fälle. Und das ist schon schwierig. Das ist eindeutig schwierig.
542 Vor allen Dingen, wenn dann jemand spielt, du kannst auch nicht ein ganz anderes Wort
543 nehmen, wo dir vielleicht sogar zwei verschiedene / Mit Österreichisch würde ja immer ge-
544 hen, ... dann sagen wir „Schlagobers“ statt „Schlagsahne“, aber du kannst ja nicht, wenn die
545 auf einer Beerdigung vom Angeln reden, auf einmal von Schlagsahne [anfangen, so. Aber /]

546 **Interviewerin:** [Ja, ja, das ist klar.] Da / Ganz anderen Wortwitz.

547 ((... 2 Min. 56 Sek.))

548 **Interviewerin:** Wie gehst du mit hörbaren Fehlern oder zum Beispiel Schimpfwörtern um?

549 **H:** Also Schimpfwörter, ... da muss ich wahrscheinlich auch sagen, es ist einfach meine /
550 meine / my upbringing, das liegt mir auch eher da nicht, zu deftig oder zu derbe zu sein. Ich
551 wüsste gar nicht bei Schimpfwörtern, ... auch immer genau zu wissen, wo liegt das. Also
552 wenn man mich da immer fragt, abmildern? Aber wo liegt es denn? Wo / wo ist denn über-
553 haupt der Ton des / des Schimpfwortes? Da sind Wörterbücher jetzt ja auch nicht so

554 wahnsinnig hilfreich. Und ... ich selber bin jetzt auch nicht der Mensch, der wahnsinnig viel
555 / ... „Scheiße“ oder so was, das sag ich schon vielleicht, aber mehr ... liegt mir gar nicht so.
556 Das mag vielleicht sogar sein, dass Übersetzer oder Übersetzerinnen ... da auch eher jetzt
557 nicht so / so derbe irgendwie sind. Also da / da hab ich noch nie gegen ... rebelliert, weil es
558 liegt mir, das irgendwie alles ein bisschen gemäßiger zu machen. ... Und wenn kann man
559 dann ja auch / also wenn es natürlich mal sein muss / Aber eigentlich reicht es ja, dass der
560 Mensch schimpft. So, ne? Klar, wenn es jetzt auch noch dazu beleidigend sein muss, dann
561 muss man sich eben was Beleidigendes ausdenken oder so. Aber damit komm ich eigentlich
562 ganz gut klar, obwohl ich weiß, dass das in der Branche auch immer wieder mal diskutiert
563 wird, dass das doch mittlerweile überholt sei und die Sprache selbst sei doch insgesamt er-
564 heblich vulgärer geworden, und dann würden auch die Untertitel vulgärer werden. Ich bin
565 da irgendwie ... / Ich guck wahrscheinlich gar nicht so viele Filme, wo die Sprache so vulgär
566 geworden ist. Also ... so. Sprachfehler ist ein anderer Punkt. Da ist glaube ich / da habe ich
567 schon so oft erlebt, dass das Publikum komplett überfordert ist. Es nicht begreift. Es wirklich
568 nicht begreift. ... Ein Punkt ist ja, hier von wegen Ausbildung / Also ich bin ein Kinomensch,
569 ich gehe wahnsinnig viel ins Kino, und ich rede auch mit Leuten im Kino. Und wenn mir
570 Untertitel / dann spreche ich mit Leuten, die neben mir sitzen, über Untertitel. Also ... / Das
571 heißt, ich will immer hören, wie kommt das an. Und ... habe eben, wenn / Meine These ist
572 ja, der / wenn der Film gut ist, schluckt das Publikum die schlechtesten Untertitel. Keiner
573 beschwert sich. Wenn der Film mittelmäßig ist und die Untertitel sind schlecht, schimpfen
574 sie wie Rohrspatzen: „Unmögliche Untertitel!“. Weil sie aber nur durch einen mittelguten
575 Film oder sogar nur durch einen schlechten Film Zeit bekommen haben, sich über die Un-
576 tertitel Gedanken zu machen. Da stimmt schon was mit dem Film nicht. Und bei einem Film,
577 der / Wenn ich jetzt das ein Film ist, wo ich zum Beispiel dolmetsche und der Regisseur ist
578 da und ich mach die Dolmetschung, dann glauben die Leute immer, ich hätte auch die Un-
579 tertitel gemacht. Und kommen immer nachher zu mir und reden über die Untertitel. Und da
580 hab ich ein wunderschönes Beispiel, das ist ein subs-Film, eine subs-Untertitelung gewesen,
581 ((X)) ((... 5 Sek.)), die hat die Untertitel gemacht. Es waren deutsche Untertitel, die sie /
582 also die wurden dann abgenommen. Aber wenn / wenn Not am Mann ist, ((X)) ist ja als
583 Elsässerin so halb zweisprachig aufgewachsen, so. ... Die Untertitel hatten insgesamt
584 Schwächen, das habe auch ich gesehen, die da drinsaß. Ich dachte mir, dass sieht aus wie
585 subs-Untertitel, so vom Layout, das erkennst du ja. Und / und / ich als / Man erkennt ja
586 schon, wenn du „Subsy“ bist, [erkennst du /]

587 **Interviewerin:** [Die Handschrift.]

588 **H:** Die Handschrift. So. Da hab ich mir gedacht, oh wei, oh wei, oh wei, aber die sind nicht
589 gut. Oh, von wem sind die denn? Von wem sind die denn? Dann kommt am Ende ((X)). Da
590 denk ich mir, da waren / da waren mehrere Sachen, die nicht gut waren, gerade was Auswahl,
591 was ist wichtig und was nicht. Ich hab mit ((X)) gesprochen, ja, wie üblich: wahnsinniger

592 Zeitdruck und sie hat selber keine Abnahme machen können. Gerade so was: „Das kann
593 raus“, fällt dir oft erst bei der Abnahme auf. Erst mal, du kriegst gelieferte englische Unter-
594 titel, sollst am Spotting nichts ändern und übersetzt da erst mal rein ... und musst es dir
595 nachher selber noch mal angucken. Vielleicht wurde sogar / lief das in Tübingen und es
596 musste so sein wie das Englische. Aber du kriegst / Früher, als das noch nicht digital war,
597 kriegten wir den Film noch mal zurück für eine Kinoauswertung. Das ist nicht mehr der Fall,
598 weil es DCPs sind. Es müssen nicht neue Kopien gezogen werden. Also früher, wenn die
599 eine Berlinale-Kopie gezogen wurde, bevor der Film in den Verleih kam und weitere sieben
600 Kopien gezogen wurden, hat man noch mal gefragt: Gibt es Tippfehler? Korrigiert das. Weil
601 sieben Kopien ziehen ist schweineteuer. Dann sollen die gut sein. Heute wird ein DCP für
602 ein Festival gemacht und das kommt in den Verleih. Und die mit heißer Nadel gestrickten
603 schlechten Untertitel für ein Festival, Zeitdruck und schnell und so, verewigen sich. Und der
604 Film wird nur noch mit denen gezeigt. Also das sind so technische Rückschritte, die gar
605 nicht nötig sind. Nur weil es so billig ist. Weil es so billig ist, macht keiner mehr einen
606 Kontrollschritt. So. Auf jeden Fall, das war der eine Punkt. Aber es gab eine Szene, die ich
607 richtig gut fand. Der / Da hab ich mich gefreut, als französischsprechende Untertitlerin, und
608 das Publikum ist auf mich zugekommen und die haben sich alle darüber beschwert. Und das
609 war ein Sprachfehler. Es war ein Film *Un Français* von Diastème. Das ging um einen fran-
610 zösischen Neonazi, und es wird seine Karriere gezeigt. Und in den Kreisen, in den Freun-
611 deskreisen, in denen er lebt, ist eine Frau, die Sprachfehler hat oder schlechtest Französisch
612 spricht. Nicht / die stottert nicht, aber sie spricht schlechtes Französisch, sie ist also Unter-
613 schicht. ... Das ist schon / In den normalen Untertiteln kannst du das irgendwie gar nicht
614 vermitteln. Die war auch nur eine Nebenfigur, sie war nicht so wichtig. Jetzt stirbt aber ihr
615 Freund im Krankenhaus an Krebs, Aids, ich weiß es gar nicht mehr, und Freunde kommen
616 zu ihr ins Krankenzimmer, zu dem sterbenden Freund, und ... sie schreiben, weil sie nicht
617 vor ihm sprechen wollen. ... Und indem sie schreibt, merkt man: Die kann überhaupt gar
618 kein Französisch. Es war also ein Text im Bild, der ... / Du übersetzt auch aus dem Franzö-
619 sischen, ne?

620 **Interviewerin:** Ja.

621 **H:** Genau. „Le / le Le medecin oder le docteur dit, c’est la fin.“ Und sie hat „Hunger“ ge-
622 geschrieben „faim“. „C’est la faim.“ Und daraufhin sagt sogar einer: „Mein Gott, hast du im-
623 mer noch nicht schreiben gelernt?“ Und das sagt er, aber antwortet irgendwie. Weil es gesagt
624 wird, kannst du es nicht weglassen, glaubte ((X)). ... Und hat jetzt nicht gesagt: „Die / die
625 Ärzte sagen, es ist die Ente.“, aber ich weiß nicht mehr, was es war? Aber das war es nicht,
626 es war viel intelligenter. Und ich wäre spontan nur auf Ende Ente gekommen: „Die Ärzte
627 sagen, es ist das Ende.“ Und ich hab mir gedacht, was nimmst du? So. Und sie hatte etwas
628 richtig Gutes, aber mit einem Schreibfehler drin. Extra in Anführungszeichen ... gesetzt und
629 es kommt der Antwort: „Kannst du denn kein Französisch schreiben?“. Und keiner im

630 Publikum hat es gemerkt, und die Leute kamen auf mich zu und sagten: Sagen Sie mal,
631 waren die von Ihnen? Die waren aber sehr schlampig gemacht. Da waren ja ziemlich viele
632 Tippfehler drin. Und ich sag: Welche denn? Und drei Leute haben mir dieses Beispiel ge-
633 nannt. ... Wo du denkst, ja.

634 **Interviewerin:** Und dann hast du sie aufgeklärt?

635 **H:** Ich hab die Leute aufgeklärt, ich hab dann aber auch mit ((X)) drüber geredet und gesagt,
636 was tun? Wie kann man das verhindern? Die Leute, die nicht zu mir gekommen sind, haben
637 es im Zweifel auch gedacht. Wie geht man damit um? Und es wird sogar danach drauf hin-
638 gewiesen. Vielleicht ist der Hinweis auch nur / Also das war natürlich auch verkürzt. Aber
639 ... ja. ... Das ist immer ein Beispiel, was ich / was ich bringe: Es ist schwer. Der Punkt ist,
640 was auf / was ein ... / wenn der Film synchronisiert wird, und jetzt hätte die da eben ...
641 sprachlich einen Fehler gemacht, da würde keiner denken: Oh, der Synchronsprecher, der
642 hat einen Sprechfehler. Der Synchronsprecher kann kein Deutsch. Das ist im Film drin. Der
643 / Was im Untertitel steht, ist immer der Untertitler schuld.

644 **Interviewerin:** Das ist dann / wird in Frage gestellt.

645 **H:** Weil es ... eben über den Film / Irgendwie, es ist ... wenig offiziell. Also das ist eine ...
646 / Ich glaube, das müssen wir in Betracht ziehen. Und ... für jemanden, der eben keine / die
647 Ausgangsprache überhaupt nicht versteht, ist das schwer zu sehen. Zumal es ja Tippfehler
648 in Untertiteln gibt. Auch echte Tippfehler. Und das mag natürlich auch / Ein Publikum, was
649 eben gut Deutsch kann, aber keine Fremdsprache, merkt, wenn es viel ins Kino geht, es gibt
650 auch Tippfehler in Untertiteln. Und wenn dann mal ein Tippfehler gewollt ist ... / Ja. Also
651 wie man damit ... umgeht, wie das / Also ... ich nenne es immer als ein Beispiel, wo ich
652 dann denke, ich glaub, ich würd so was dann einfach weglassen. Es ist mir vertane Liebes-
653 müh.

654 **Interviewerin:** Wie sieht jetzt für dich ... als Untertitlerin der ideale Ablauf von einen Un-
655 tertitelungsprojekt aus?

656 **H:** [Zeit.] Zeit. Zeit. ((lacht)) Viel Zeit, das wäre der ideale Ablauf. Also der ideale Ablauf
657 wäre: Der Kunde ist nicht gestresst und hat Zeit. Der Kunde hat auch Geld. Und der Kunde
658 liefert mir ein gutes, vollständiges, sinnvolles und fehlerfreies Transkript. Wenn er das nicht
659 hat, lässt er mich selber ein gutes, sinnvolles, vollständiges Transkript erstellen und bezahlt
660 mich dafür. Oder ... jemand anders wird beauftragt, also / Und dann kann ich tun und ma-
661 chen, was ich will. So, das wäre der ideale Ablauf. Und dann wäre es natürlich schön, wenn
662 der Kunde sich auch für die Untertitel interessiert. Das heißt, ... man wünscht sich glaub ich
663 eigentlich immer mehr / Ich persönlich würde lieber mehr Kunden haben, die von mir deut-
664 sche Untertitel haben wollen. Also, ... wobei / Also jetzt bei subs zum Beispiel ist es ja oft

665 so, dass sich deutschsprachige Filmemacher, Produzenten, Verleihe ... melden, die dann für
666 ihre Filme was Ausländisches haben wollen ... und dann darin rumdoktern. Also, die in eine
667 Fremdsprache / eine fremdsprachige Untertitelung in Auftrag geben, aber dann sagen, sie
668 können besser Englisch mit ihrem Deutsch. Und dann sagen: Aber das ist aber nicht gut oder
669 so. Also ich mein, das hast du bestimmt als Praktikantin auch viel erlebt. Dann ist das Vo-
670 kabular, was sie nicht verstehen und dann wollen sie, dass das geändert wird. Weil sie immer
671 denken, es ist für ein deutsche Publikum. So. Und ideal wäre ja eigentlich, dass sich jetzt ein
672 / (... 8 Sek.) Das ist das, wenn ein Verleih sich meldet und sagt, ich will für einen franzö-
673 sischen Film deutsche Untertitel haben, kümmert der sich nicht um die Untertitel. Also, die
674 lesen es vielleicht durch, ob es korrekt ist, aber gerade in die Übersetzung gehen sie nicht
675 rein, weil sie verstehen ja das Französische nicht. Verstehst du, darum wäre der Punkt /
676 Obwohl das stimmt ja, das wäre dann ja ins Deutsche. Also ich / ich ... / Die schwierigsten,
677 weil du jetzt nach Kundenbeziehungen / die schwierigsten oder teilweise auch anstrengends-
678 ten Kundengespräche sind eigentlich immer, wenn du in eine Sprache untertitelst, die der
679 Kunde nicht beherrscht, aber trotzdem daran rumdoktern will. ... So. ... Und da würde man
680 sich dann bei denken, ... / Also / Aber ... / Ich kann das jetzt so genau gar nicht ... sagen.
681 Also meine persönlichen Kunden, die sind ja / die ich jetzt privat habe, nee, also privat-
682 beruflich, da hab ich diese Probleme eigentlich nicht. Das ist wahrscheinlich immer mehr,
683 wenn ich bei subs dann auch englische oder portugiesische Untertitel mit dem Kunden
684 durchsprechen muss, weil das meine ... / weil das zu den Arbeiten bei subs irgendwie dazu-
685 gehört, ... wo Kunden einfach / (... 45 Sek.) Es ist hauptsächlich das Problem mit Englisch.
686 Das Problem ist mit Englisch, jeder kann besser Englisch als der Übersetzer. ... Und da muss
687 man oft die Arbeit von Kollegen verteidigen, gegen Leuten, denen zwar ihr Film am Herzen
688 liegt, die aber ((unverständlich)) keine Ahnung haben. Also das Erste, was ich sagte: Zeit,
689 ne? Dieser zeitliche Ablauf. Und der zweite Punkt wäre Vertrauen. Vertrauen, wenn nicht
690 gar Hochachtung. Also in dem Sinne professionelles Vertrauen. Das ist ja einer unser Punkte
691 / unserer Untertitelforums-Forderungen, dass wir eben Teil der Postproduktion gesehen wer-
692 den, und dass man uns so vertraut wie wenn man sagt, ich hol mir jetzt für die Farbkorrektur
693 des Bildes, hol ich mir den best/ das beste Labor und den besten Mitarbeiter und dem ver-
694 traue ich das an. Und so sollte man auch uns sagen, vertraut uns. Wir lieben eure Produkte
695 und wir wollen, dass eure Produkte gut rüberkommen. ... Und wir können das im Grunde
696 besser. Ein Beispiel zum Beispiel, fällt mir gerade ein. In welchem Zusammenhang was das?
697 Das war eine Doku, die ich untertitelt hab, das war kein subs-Projekt. Es sollte englisch
698 untertitelt werden und es wurden Filmausschnitte aus deutscher Filmgeschichte gezeigt.
699 Kennst du *Der Himmel über Berlin* von Wim Wenders? Schon wieder ein Wim Wenders-
700 Beispiel. So ein großer Wenders-Fan bin ich nicht. Aber, *Der Himmel über Berlin* ist die
701 Geschichte eines Engels, der nach Berlin kommt, in die noch geteilte Stadt. (... 20 Sek.)
702 Es ist noch in der geteilten Stadt und ein Engel kommt und beobachtet aus / aus der Engels-
703 perspektive, wie die Menschen leben. Und es gibt eine Einstellung auf die B/ Mauer und wir

704 sehen spielende Kinder auf der Westseite, und dann kommt der Satz auf Deutsch: „Nur En-
705 gel und Bälle können die Mauer überwinden.“ Weil ein Ball drüber fliegt und der Engel geht
706 durch die Mauer durch so tricktechnisch. Also wollte der Kunde partout, dass da steht: „Only
707 angels and balls ...“. Und da muss man ihm klarmachen: Wenn Sie wollen, schreiben wir
708 das! Aber da ist die Assoziation / denkt man nicht an Kinderspielzeug, sondern an ein Kör-
709 per/ so. Das waren so Sachen, wo eben, ne? Das ist so der Klassiker, der Kunde ruft an: „Ich
710 hab einen Fehler entdeckt! Ich / Das muss plural sein.“ So, ne? Aber das ist nur so ein schö-
711 nes Beispiel. Eigentlich ist es ja nicht die Aufgabe eines deutschen Filmemachers, die eng-
712 lische Untertitelung zu / Vertraut uns, so! Ist ja auch gut, hat man ja ge/ klären können. Aber
713 das sind so ... / Gut er würde wahrscheinlich auch eine / einem / einem Tonmeister irgendwie
714 sagen, da ist ein Problem und dann kann der Tonmeister ihm erklären, warum er das gemacht
715 hat. Wenn es noch mit Rückfrage geht, geht es ja. Aber der / der / Ich glaube, in der Kunden/
716 im Kundenkontakt ist also einmal das Zeitthema, ist ein / ein großes Problem. ... Das / das
717 Problem ... Vertrauen, dass uns der Kunde nicht wirklich als Partner sieht, sondern dass er
718 das Gefühl / Dass wenn es Filmemacher selber sind oder Produzenten, dass die ... es uns
719 nur ungern / ungerne ... in die Hand geben, weil sie es am liebsten selber machen würden,
720 aber leider nicht können, weil sie jetzt kein Russisch oder kein Französisch können und das
721 einen eigentlich immer spüren lassen. Und ein neues Problem, würde ich sagen, das ist aber
722 etwas, was ich erst ... pah, innerhalb der letzten fünf, zehn Jahre entwickelt hat, dass ja die
723 Branche insgesamt so aufgeweicht wird. Also als ich angefangen habe, 1998, gab es eine
724 Synchronbranche und das waren Synchronstudios und das war etabliert und die hatten einen
725 Ruf und ... da gab man das in Auftrag. Wenn ich jetzt ein Verleiher war und ich wollte einen
726 Film sowohl synchronisiert als auch untertitelt ins Kino bringen, hab ich mich an zwei un/
727 völlig unterschiedliche Agenturen und Studios wenden müssen und die haben das gemacht.
728 Jeder war sein eigener Herr, weil ohne ein spezialisiertes Tonstudio oder ein spezialisiertes
729 Untertitelagentur wäre es nicht gegangen. Jetzt ist das softwaremäßig / Auch die Kunden
730 können sich ja die Software kaufen ... oder mit / mit Avid, die machen es am Schneidetisch
731 oder sonst wie, und auf einmal tummeln sich in unserer Branche ganz viele Leute, die keine
732 Ahnung haben und leider Gottes auch die Auftraggeber. ... Die Auftrag/ Also Synchron/
733 Die Synchronbranche / ((... 5 Sek.)) In der Synchronbranche / Die Synchronbranche nimmt
734 mittlerweile auch Aufträge zum Untertiteln an. Weil die Kunden sagen: Macht mir doch
735 alles. Ja, ich such euch einen Untertitler. Wenn du die aber fragst: In welchem Format ist
736 der Film?

737 **Interviewerin:** Haben sie keine Ahnung [davon.]

738 **H:** [Die wissen] gar nicht / die haben gar keine Ahnung davon. Und das kann blöde sein,
739 weil du beredest mit denen erst mal alles, dann geben die dir irgendein englischen Manual
740 von ihrem Kunden, und du stellst fest, ihr Kunde ist irgendwie die Telekom, die jetzt einen
741 Fernsehsender ins Leben ruft. Die Telekom geriert sich als Filmproduzent! Da hat die auch

742 keine Ahnung von. Die stellen irgendwie eine Übersicht auf, geben das einem Synchronstu-
743 dio, das hat keine Ahnung davon und das kriegen wir. Und wenn / Wir liefern dann irgend-
744 was Technisches ab, haben alles / alle Fragen geklärt, haben Antworten gekriegt, haben uns
745 darauf verlassen, aber es ist leider das falsche Produkt. Und dann sind am Ende alle sauer
746 und sind dann noch der Meinung, Untertitler hätten keine Ahnung. So. Also ... eine Entpro-
747 fessionalisierung der Branche. Und das hat auch damit zu tun, dass natürlich ... Studienab-
748 solventen oder Leute, die im Studium sind, die können sich alle eine Software kaufen. Du
749 brauchst überhaupt nicht studiert zu haben, du kaufst dir die Software / Ich hab es ja auch
750 nicht so studiert, aber ich hab es [eben gelernt.]

751 **Interviewerin:** [Aber du bist vom Fach.]

752 **H:** Ich bin vom Fach. Und ich hab es gelernt von jemandem, die 20 Jahre Berufserfahrung
753 hatte. ... Und ... / Also, irgendwie wird das Ganze entprofessionalisiert, was einer der
754 Hauptgründe ist, weswegen ((X)) und Konsorten ... quasi den Verein ((Anmerkung: das
755 Untertitelforum)) ins Leben gerufen haben, weil wir dem entgegenwirken wollen.

Abstract

In vorliegender Masterarbeit werden interlinguale Untertitelungsrichtlinien in der Berufspraxis hinsichtlich ihrer Aktualität untersucht. Anhand einer qualitativen Fallstudie, welche in Form von teilstrukturierten Interviews mit professionellen UntertitlerInnen durchgeführt wurde, war das Ziel herauszufinden, wie UntertitlerInnen in der Berufspraxis mit Richtlinien umgehen, um darüber die Frage nach der Legitimität der „Goldenen Regeln des Untertitels“ zu beantworten. Translationswissenschaftlicher Ausgangspunkt sind funktionale Ansätze nach Holz-Mänttari (1984) und Prunč (1997), ferner werden Normen, Konventionen und Richtlinien diskutiert, welche in Verbindung mit Qualitätsstandards stehen. Dem folgt ein Exkurs zur historischen Entwicklung der Filmübersetzung. Danach werden die aktuelle Forschungslandschaft sowie Anforderungen an UntertitlerInnen und ihre Ausbildung diskutiert. Nach einem Forschungsüberblick zum interlingualen Untertitelungsprozess und Qualitätsmaßstäben werden die kontrovers diskutierten interlingualen Untertitelungsrichtlinien vorgestellt. Die Interviewergebnisse zeigen, dass die „Goldenen Regeln des Untertitels“ in vielen, aber keineswegs allen Aspekten nach wie vor Aktualität in der Untertitelungspraxis besitzen, in den vergangenen Jahren jedoch zunehmend gelockert wurden, wodurch sich der Handlungsspielraum für UntertitlerInnen vergrößerte.

The present master's thesis analyses guidelines in interlingual subtitling in professional practice regarding their relevance today. The research is based on a case study which has been carried out by means of semi-structured interviews conducted among professional subtitlers. The aim was to illustrate the professional approach to guidelines in order to answer the question of legitimacy of "the golden rules of subtitling". Functional approaches by Holz-Mänttari (1984) and Prunč (1997) serve as a starting point, followed by a discussion of norms, conventions and guidelines which are connected to quality standards. Furthermore, this work outlines the history of film translation and the current state of scientific research on interlingual subtitling as well as the required competences of subtitlers and their education. After an overview on the subtitling process and quality standards, the controversially discussed guidelines in interlingual subtitling are introduced. The interviews show that "the golden rules of subtitling" are still widely applied in professional practice. However, the guidelines have been softened over the past years, thus increasing the scope of action of subtitlers.

CURRICULUM VITAE

Theresa Andersch-Hartner

Geburtsdatum: 08.10.1991

Nationalität: Österreich

AUSBILDUNG

Oktober 2016 – Heute	Masterstudium Translation, Deutsch/Französisch/Englisch, Universität Wien
Oktober 2012 – Juli 2016	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation, Deutsch/Französisch/Englisch, Universität Wien
September 2010 – Juli 2011	Bundesoberstufenrealgymnasium Dreierschützengasse, Graz
Juli 2008 – Jänner 2009	Korowal-School, Blue Mountains/Australien
September 1998 – Juli 2010	Freie Waldorfschule Graz

BERUFSERFAHUNG

Oktober 2019 – Heute	Untertitlerin bei AUDIO2, Wien
Jänner 2019 – März 2019	Freie Mitarbeit als Redakteurin/Untertitlerin bei subs, Hamburg
Juli 2018 – Jänner 2019	Praktikum in der Redaktion bei subs, Hamburg
Oktober 2014 – Juli 2018	Verfassen und Lektorieren von Geschäftsbriefen/Werbetexten für Leupamed Medizintechnik GmbH, Graz
März 2014 – Oktober 2017	Lektorieren von wissenschaftlichen Arbeiten
März 2016 – April 2016	Praktikum bei der Österreichischen UNESCO-Kommission, Wien
September 2011 – Juli 2012	Au-pair, Paris

SPRACHEN UND SOFTWARE SKILLS

Sprachen	Deutsch, Muttersprache Französisch, fließend (C1) Englisch, fließend (C1) Spanisch, Grundkenntnisse (B1)
Software Skills	MS Office (sehr gute Kenntnisse) FAB Subtitler (sehr gute Kenntnisse) InDesign (Grundkenntnisse)