



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Gender, Queer und Audiovisuelle Translation
Wie wird in der Filmuntertitelung mit der Kategorie Ge-
schlecht umgegangen?“

verfasst von / submitted by

Janine Kokesch, BA

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

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 070 331 342

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

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	V
Tabellenverzeichnis.....	V
Einleitung	1
1. Translation und Gender/Queer	3
1.1. Macht von Translation.....	3
1.1.1. Sprache und Denken	5
1.1.2. Translatorische Entscheidungen	6
1.2. Feminismus und Translation	7
1.2.1. Gender und Sex.....	7
1.2.2. Die feministische Translationswissenschaft	8
1.2.2.1 Die Entstehung der feministischen Translationswissenschaft	10
1.2.2.2. Feministische Übersetzungspraxis und -theorie.....	11
1.3. Queerness und Translation	13
1.3.1. Queerness und die queere Community	13
1.3.2. Die Queer-Theorie und ihre Entstehung	15
1.3.3. Die queere Übersetzungswissenschaft	17
1.3.4. Queere Arbeiten im Bereich der Übersetzungswissenschaft	18
1.4. Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte.....	21
2.1. Das Forschungsfeld der AVT und seine geschichtliche Entwicklung	22
2.1.1. Die AVT als eigene Disziplin oder Teilbereich?	25
2.1.2. Der audiovisuelle Text.....	26
2.1.2.1 Frühe Klassifizierungsversuche	27
2.1.2.2. deskriptive Ansätze	29
2.1.2.3 semiotische Ansätze:	31
2.1.2.4. die Multimodalität des AVT	34
2.2. Untertitel.....	36
2.2.1. Definition der Untertitelung.....	36
2.2.2. Formen der Untertitelung.....	38
2.2.2.1. Interlinguale Untertitel	40
2.2.2.2. Intralinguale Untertitel	41
2.3. Forschungsthemen in der UT-Forschung	43
2.3.1. Untertitel Strategien	43
2.3.2. Technische Entwicklungen	45

2.3.3. Untertitelungsnormen	47
2.3.3.1. sprachliche Regeln, Normen und Richtlinien	47
2.3.3.2. Technische und formelle Standards und Richtlinien.....	49
2.3.4. Didaktik in der UT	50
2.3.5. Eyetracking	52
2.3.6. Gender in der AVT/UT.....	54
2.3.6.1. Entstehung der Genderforschung in der AVT.....	54
2.3.6.2. Arbeiten im Bereich Gender und AVT	55
2.3.6.3. Ansätze von AVT und Gender	59
2.3.6.3.1. Wiedergabe von feministischen Inhalten Anglo-Amerikanischer AT in romanische ZT	59
2.3.6.3.2. Gender und Untertitel vs. Synchronisation.....	61
2.3.6.3.3. Queere audiovisuelle Texte	61
3. Vorstellung des Analysematerials: <i>Die Serie Sex Education</i>	64
3.1. Hard Facts:.....	64
3.2. Karoline Doil – die Untertitlerin	65
3.3. Der Plot von <i>Sex Education</i>	65
3.4. Queere Charaktere in <i>Sex Education</i>	66
3.4.1. Eric Effiong.....	66
3.4.2. Adam Groff.....	67
3.4.3. Lily Iglehart	68
3.4.4. Ola Nyman	69
3.4.5. Cal Bowman.....	70
3.4.6. Layla	71
3.5. Besonderheiten der Serie	71
3.6. Internationale Kritiken.....	72
4. Analyse.....	76
4.1. Fragestellungen.....	76
4.2. Analysekategorien	77
4.3. Analyse	79
4.3.1. Übersetzung von Wortwitzten	79
4.3.2. Übersetzung von Sex und Gender.....	80
4.3.3. Übersetzung von Sexualität	84
4.3.4. Queerer Text im Bild	89
4.3.5. Übersetzung von Nonbinarität	93

4.3.6. Übersetzung von queerer Vielfalt	97
4.4. Fazit der Analyse	101
5. Fazit	104
6. Bibliografie.....	106
Abstract	116

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Verschiedene queere Akronyme (Scheller-Boltz 2017: 286).....	15
Abbildung 2: vertikale und diagonale Übersetzung (Gottlieb 2002: 190)	32
Abbildung 3: The four components of the audiovisual text (Zabalbeascoa 2008: 24).....	33
Abbildung 4: The two axes of audiovisual communication (Zabalbeascoa 2008: 26).....	34
Abbildung 5: Definition von Untertiteln (Gottlieb 1997a: 311).....	37
Abbildung 6: Screenshot der Einstellungen in FAB	46
Abbildung 7: Fraller Literarisches und mediales Übersetzen (Fraller 2020b)	48
Abbildung 8: Screenshot 1 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021).....	89
Abbildung 9: Screenshot 2 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021).....	90
Abbildung 10: Screenshot 3 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021).....	90
Abbildung 11: Screenshot 4 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021).....	90
Abbildung 12: Screenshot 3 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021).....	92
Abbildung 13: Screenshot 4 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021).....	93

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersetzung von Wortwitzen (Goodhart et al. 2019: S1E6).....	79
Tabelle 2: Übersetzung von Sex und Gender (Goodhart et al. 2020: S2E4).....	80
Tabelle 3: Alternative Übersetzung 1.....	83
Tabelle 4: Alternative Übersetzung 2.....	83
Tabelle 5: Alternative Übersetzung 3.....	84
Tabelle 6: Alternative Übersetzung 4.....	84
Tabelle 7: Übersetzung von Sexualität (Goodhart et al. 2020: S2E5).....	85
Tabelle 8: Alternative Übersetzung 5.....	87
Tabelle 9: Alternative Übersetzung 6.....	88
Tabelle 10: Alternative Übersetzung 7.....	88
Tabelle 11: Queerer Text im Bild (Goodhart et al. 2021: S3E2)	89
Tabelle 12: Alternative Übersetzung 8.....	92
Tabelle 13: Alternative Übersetzung 9.....	92
Tabelle 14: Alternative Übersetzung 10.....	93
Tabelle 15: Übersetzung von Nonbinarität (Goodhart et al. 2021: S3E4)	93
Tabelle 16: Alternative Übersetzung 11.....	95
Tabelle 17: Alternative Übersetzung 12.....	95
Tabelle 18: Alternative Übersetzung 13.....	96
Tabelle 19: Alternative Übersetzung 14.....	97
Tabelle 20: Übersetzung von queerer Vielfalt (Goodhart et al. 2021: S3E6)	98
Tabelle 21: Alternative Übersetzung 15.....	101

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Einleitung

Heteronormativitäten und Binaritäten sind in unserer Gesellschaft fest verankert. In den meisten audiovisuellen Inhalten werden Männer und Frauen in Geschlechterrollen gedrängt und Nonbinaritäten und Queerness werden nicht tiefgehend thematisiert. Beginnend in den 70er Jahren beschäftigte sich der Feminismus mit dieser Genderthematik, später wurde die Queer Theorie entwickelt – beide beeinflussten sowohl die Film- und Medienwissenschaften als auch die TLW und die AVT nachhaltig. Wenn auch einige politische und soziale Veränderungen stattfanden, so blieben jene im Bereich der Sprache leider größtenteils aus (vgl. De Marco 2016: 140).

Besonders in der AVT stellen Genderfragen ein äußerst relevantes Themengebiet dar, da sie einen Großteil unseres Alltags einnimmt, in dem wir mit vielen übersetzten audiovisuellen Inhalten in Berührung kommen – sei es über Film und Fernsehen oder die sozialen Medien. Zudem übermitteln audiovisuelle Texte Wertvorstellungen und Normen nicht nur auf verbaler, sondern auch auf visueller und akustischer Ebene (vgl. De Marco 2016: 135).

Folglich stellt sich die Frage, wie audiovisuelle Translator:innen dazu beitragen können, Diskriminierung und Normativitäten zu verhindern. Dazu habe ich mir die Forschungsfrage: „Gender, Queer und Audiovisuelle Translation - Wie wird in der Filmuntertitelung mit der Kategorie Geschlecht umgegangen?“ gestellt, um zu analysieren, wie in der Filmübersetzung bisher mit der Kategorie Gender umgegangen wurde. Ziel dieser Arbeit ist es, diese Fragestellung anhand der Netflix-Serie *Sex Education* zu untersuchen. Dazu werden die Untertitel der Serie auf das Analysemodell von Gottlieb (1997b) und jenes von Démont (2018) analysiert.

Selbstverständlich steht diese Analyse nicht für alle untertitelten audiovisuellen Texte, soll aber einen Einblick in die Genderfrage im Rahmen der AVT geben. Als queere Person und Untertitlerin war es mir ebenso ein persönliches Anliegen diese Fragestellung zu bearbeiten, um Anregungen für zukünftige Untertitelungen zu geben und einmal mehr die Bedeutung der Translator:innen in der Verbreitung und Verhinderung von Heteronormativitäten und Binaritäten hervorzuheben. Nur so kann, wie es u.a. von Fischer (2014: 28ff.) thematisiert wird, sozialen Ungleichheiten entgegengewirkt werden und Befreiung durch Translation stattfinden.

Um dies zu erreichen, ist es notwendig, in einem ersten Kapitel eine Verbindung zwischen Translation und Gender sowie Queerness herzustellen. Es soll zudem sichtbar gemacht werden, wie eng Macht und Translation miteinander verbunden sind und wie sehr sich die

Sprache und somit auch translatorische Entscheidungen auf unsere Gesellschaft und unser Denken auswirken. Außerdem muss eine Verbindung zwischen der TLW und feministischen Theorien sowie der Queer-Theorie gezogen werden.

In einem zweiten Kapitel soll anschließend die AVT näher beleuchtet werden. Die Diskussion darüber, ob sie als eigene Disziplin oder Teilbereich der TLW zu sehen ist, wird angesprochen, ebenso wie die verschiedenen Ansätze des audiovisuellen Textes. Weiters werden Untertitel näher definiert und ihre Formen genau aufgeführt. Forschungsthemen in der UT-Forschung wie etwa Untertitelstrategien, technische Entwicklungen, Normen und Regeln, die Didaktik sowie Eyetracking in der Untertitelung werden besprochen. Außerdem stellt der Bereich Gender in der AVT einen wichtigen Punkt in diesem Kapitel dar, in dem Forschungsarbeiten in diesem Bereich besprochen und drei verschiedene Ansätze angeführt werden.

In Kapitel drei wird dann das Analysematerial vorgestellt. Die wichtigsten Punkte wie Regisseur:innen, Schauspieler:innen und die Untertitlerin der ersten bis dritten Staffel Karoline Doil werden näher besprochen. Zudem wird der Plot von *Sex Education* kurz angeführt. Die queeren Charaktere der Serie werden vorgestellt und die Besonderheiten der Serie sowie ihre internationalen Kritiken hervorgehoben.

In der Analyse im vierten Kapitel sollen dann die Fragestellung und die Analysekategorien genauer besprochen werden. Anhand von sechs Beispielen aus der Serie *Sex Education* wird nun analysiert, wie mit der Kategorie Gender umgegangen wurde. In einem Fazit werden die Analyse-Ergebnisse zusammengefasst und hervorgehoben, wie beide Analysekategorien miteinander korrelieren.

Im fünften und letzten Kapitel werden dann die wichtigsten Punkte dieser Arbeit erneut dargelegt. Vor allem die Ergebnisse der Analyse werden erneut aufgegriffen und mit den vorausgehenden theoretischen Überlegungen in Verbindung gebracht, was einen möglichen Ausblick für weiterführende Forschungsarbeiten darstellen soll.

1. Translation und Gender/Queer

Die Fragestellung dieser Arbeit ist, wie mit der Kategorie Gender in der Filmuntertitelung umgegangen wird. Dazu muss vorerst der große Machtfaktor von Translation besprochen werden, der dazu führt, dass bedeutsame translatorische Entscheidung getroffen werden müssen. Das Ziel ist es hierbei, Normen zu brechen und Diskurse zu beeinflussen, um auch in der Gesellschaft zu Veränderungen beizutragen. Dichotomien und Heteronormativitäten kann so entgegengewirkt werden, da andere Sexualitäten und Geschlechter sichtbar gemacht werden. Durch Reflexion und Kritik an vorherrschenden Normen kann außerdem ein Bewusstsein für Diversität geschaffen werden. Queerness und Frauen können so sowohl inhaltlich als auch sprachlich sichtbar gemacht werden (vgl. Fischer 2014: 28 ff.).

Dieses Ziel hat sich die feministische Translationswissenschaft gesetzt (vgl. Flotow 1991). In diesem Kapitel wird besprochen, wie die feministische Translationswissenschaft entstanden ist und welche feministischen Übersetzungspraktiken und -theorien es gibt.

Vorerst müssen jedoch erst der Unterschied zwischen Gender und Sex besprochen und Begriffe wie „bei der Geburt zugewiesenes Geschlecht“, „Geschlechtsidentität“ und „Geschlechtsausdruck“ erklärt werden.

Eng mit der Feministischen Translationswissenschaft verbunden ist die queere Übersetzungswissenschaft, die ein weiterer Bestandteil des theoretischen Rahmens dieser Arbeit ist. Sie basiert auf der Queer-Theorie, die mit vielen wissenschaftlichen Strömungen eng verbunden ist. Sie soll dazu verhelfen, Sexualität und Geschlecht neu zu überdenken (vgl. De Lauretis 1991). In zwei weiteren Unterkapitel sollen ihre Entstehung sowie Queerness und Kategorien innerhalb der queeren Community besprochen werden. In einem weiteren Punkt werden dann die queere Übersetzungswissenschaft und ihre Werke vorgestellt. In einem letzten Teil des Kapitels sollen dann die für diese Arbeit relevantesten Aspekte und Konzepte zusammengefasst werden.

1.1. Macht von Translation

Translation und Denken sind untrennbar miteinander verbunden, weshalb die Sprache unsere Gesellschaft beeinflusst und das Handeln und unsere Weltsicht prägt (vgl. Huber 2001: 39f.). Damit Sprache aber verstanden wird, muss sie vorerst interpretiert werden. Hierbei spielen die vorherrschenden Normen und Werte einer Gesellschaft eine bedeutsame Rolle. Auf Basis derer werden Interpretationen gemacht und durch Sprache wiederum weiterverbreitet. Diese

Interpretationen sind kulturell, jedoch auch immer in gewissem Maße individuell, da sie auf der Weltsicht der interpretierenden Menschen beruhen (vgl. Kadrić et al. 2007²: 32f.).

Wir haben in Kapitel 2 gesehen, dass Kulturgemeinschaften ein kollektives Interesse daran haben, sich auf eine bestimmte Weise auf die Realität zu beziehen, und aus dieser objektiven Realität diejenigen Aspekte thematisieren, die für die Befriedigung ihrer Lebensbedürfnisse relevant sind. Sie interpretieren die Realität je nach ihrem kollektiven Konsens darüber, was für sie wichtig ist. (Kadrić et al. 2007²: 154)

Beim Übersetzen und auch Dolmetschen werden diese unterschiedlichen Meinungen in diversen intellektuellen, politischen und sozialen Settings interpretiert. Translator:innen kreieren folglich neues Wissen und fungieren als eine Art „power broker“ (Hill Collins 2017: 7).

Besonders hervorzuheben ist hierbei der grenzüberschreitende Aspekt von Translation - mit ihrer Hilfe wird entschieden, was in andere Sprachen und Kulturen übermittelt wird und welche Weltsichten verbreitet werden (vgl. Kadrić et al. 2007²: 57f.). Stowe (2013) fasst den Machtaspekt von Translation wie folgt zusammen:

Over the past half century, scholars looking at the way translations are conceived, created, published, marketed, and distributed have observed that the processes and products of translation have important connections to existing power structures, such as governmental initiatives, social dynamics including those related to immigration and language use, international politics, and many others. The power dynamics that are connected to translation affect not only individual translation choices but also larger trends in book publishing, intercultural relations, and international politics. Furthermore, notions of power can also be applied to the way translation is discussed; that is, to Translation Studies itself. (Stowe 2013:134)

Bahadir (2007) sagt dazu, dass die Translation Kulturen nicht einander näherbringt, sondern sie erst erschafft. Bahadir spricht davon, dass Translation einerseits manipulieren und vertuschen, andererseits aber auch einen positiven Aspekt haben kann und Sichtweisen oder Identitäten eine Stimme gibt, die bisher nicht erhört wurden (vgl. Bahadir 2007: 20). Dieser Aspekt ist besonders im Hinblick auf Queerness relevant, insofern er es ermöglicht, eben jene sichtbar zu machen.

Mit dem sogenannten „Power Turn“¹ und der daraus resultierenden Zusammenführung von Politik, Kultur, Gesellschaft, Ethik und Translation wurde zum ersten Mal dieser große Machtfaktor von Translation genannt. Jedes Translat hat seine eigene Ideologie und liegt einem Machtkonstrukt zugrunde (vgl. Stowe 2013: 135). Die Aufgabe von Translator:innen ist

¹ Zwei der Ersten, die sich mit dem Zusammenhang von Macht und Translation beschäftigten, waren James Holmes und Anton Popovič. Sie erkannten, dass normative translatorische Entscheidungen Ideologien repräsentieren und sahen den Beginn dieses Interesse in den politischen Strömungen der 1960er- und 70er-Jahre und das Werk von Theo Hermans (1985) *The Manipulation of Literature* als Ausgangspunkt dessen, was sich später zum „Power Turn“ in der Translationswissenschaft entwickeln sollte (vgl. Stowe 2013: 134).

es somit, zu entscheiden, ob sie den Machtfaktor² von Translation dazu verwenden, um Macht zu manifestieren und vorherrschende Normen zu festigen, oder ob sie eben jene als Werkzeug zum Widerstands gebrauchen.

1.1.1. Sprache und Denken

Dieser Machtfaktor von Translation basiert auf der Annahme, dass Denken und Sprache unmittelbar miteinander verbunden sind. Schon Humboldt (1988) waren von dieser untrennbaren Verbindung³ überzeugt und bezeichneten die Sprache als den Ausdruck der Gedanken und Humboldt nannte sie das „bildende Organ des Gedankens“ (Humboldt 1988: 426 zit. nach Dörner 2005: 2). Sprache und Denken sind somit zwei eng miteinander verknüpfte Forschungsgebiete (vgl. Beyer und Gerlach 2011: 7). Mittlerweile ist auch bewiesen, dass eine differenzierte Sprachverwendung zu einem differenzierten Denkvermögen beitragen kann (vgl. Dörner 2005: 29).

Ohne noch näher auf den Zusammenhang von Denken und Sprache einzugehen, da dies den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen würde, möchte ich jedoch kurz die Hypothese von Whorf (1956) anschneiden. „Sie besagt, daß die Sprache unser Denken dadurch bestimmt, daß sie Kategorien für die Art und Weise, wie wir die Welt sehen, also Weltansichten, vorgibt.“ (Dörner 2005: 10) Diesen Ansatz könnte man ebenso für die Alltagspolitik aufgreifen und weiterdenken. So könnte man davon ausgehen, dass beispielsweise die ausschließliche Verwendung männlicher Versionen verschiedener Berufsbezeichnungen zu patriarchalen Denkmustern beiträgt. Ebenso können auf diese Art und Weise Queerness unsichtbar gemacht werden und heteronormative und binäre Konstrukte verbreitet werden.

Dieser Zusammenhang von Sprache und Denken stellt einen großen Machtfaktor dar. Die Sprache beeinflusst somit nicht nur das Denken, sondern auch unser Handeln und folglich auch unsere Gesellschaft (vgl. Huber 2001: 39). Durch reflektierte Translation können die Gesellschaft und ihre Diskurse verändert werden, somit wird es möglich, auch Diskriminierung und Ausschluss zu vermeiden. „Durch die bewusste Betrachtung von Sprache als Unterdrückungsinstrument wird es ermöglicht, eine Veränderung herbeizuführen, die einen Ein-

² Strowe (2013) teilt die Macht der Translation in drei Ebenen ein: die Makro-, Mikro- und Metaebene. Die Faktoren der Makroebene beeinflussen das translatorische Handeln, auf der Mikroebene manifestiert sich die Macht in der Individualität der Translator:innen und deren Beziehung zum Text, den Rezipient:innen und den Autor:innen. Die Metaebene enthält Machtdynamiken und ideologische Rahmenbedingungen (vgl. Strowe 2013: 135-138).

³ Durch die Beobachtungsmethode des „Lauten Denken“ konnte außerdem bewiesen werden, dass die Verwendung von Sprache, beispielsweise durch Aussprechen der Gedanken, dazu verhelfen kann, komplexe Aufgabenstellungen frühzeitiger und besser zu lösen. Bei der empirischen Studie fand man außerdem heraus, dass eine deutliche Verschlechterung des Lösungsprozesses durch ein Verbot von Sprachnutzung hervorgerufen wurde (vgl. Deffner 1989: 98f.)

fluss sowohl auf die Sprachoberfläche als auch in einem nächsten Schritt auf das Denken und Handeln von Menschen haben kann.“ (Fischer 2014: 14)

1.1.2. Translatorische Entscheidungen

Basierend auf der im vorherigen Kapitel erwähnten Macht der Translator:innen, haben jene die Wahl, ob sie diese vorhandenen Strukturen manifestieren oder die Macht der Translation zum Widerstand gebrauchen wollen. In Zusammenhang damit sind auch die sogenannten translatorischen Entscheidungen nach Prunč (2007) zu erwähnen. Prunč (2007) sagt, die erste Entscheidung von Translator:innen ist es, ob sie überhaupt übersetzen oder dolmetschen, in anderen Worten: ob sie den Translationsauftrag annehmen. Entscheiden sich Translator:innen dagegen und es kommt zu einer Nulltranslation⁴, ist dies ebenso eine berechtigte translatorische Entscheidung. Weiters können sich Translator:innen entscheiden, ob sie im Falle einer Translation gesellschaftliche Normen aufgreifen und reproduzieren wollen oder aber Normen brechen und eine Art „Befreiung durch Translation“ anstreben möchten (Fischer 2008: 43).

Wenn sich Translator:innen für den traditionellen Geschlechter-Diskurs entscheiden, so entscheiden sie sich für die Unterdrückung. Wollen sie jedoch mit den vorherrschenden Normen brechen und neue Wege für das translatorische Handeln finden, so entscheiden sie sich für eine Veränderung und damit für eine Befreiung der Menschen und von sich selbst. Durch eine Veränderung des Diskurses kann eine Veränderung des Denkens ermöglicht werden. (Fischer 2008: 43)

Zu Ersterem kann es durch bewusst reproduzierende oder unreflektierte Handlungen kommen. Hierbei wird nach traditionellen Regeln übersetzt und konservative Weltbilder werden übernommen. Hierzu gehören beispielsweise die binäre Unterteilung der Menschen in Mann und Frau, Heterosexualität als vorherrschende sexuelle Orientierung, stereotypische Genderrollen etc.. Dabei kann es sogar passieren, dass der Zieltext konservativer als das Original ist, da etwaige neue Ideen, nicht-binäre Geschlechtsidentitäten, Queerness, Frauen etc. bewusst oder unbewusst unsichtbar gemacht werden (vgl. Nölle-Fischer 1995).

Besonders bei der Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche - die Gegenstand des praktischen Teils dieser Arbeit ist - stellt dies eine große Problematik dar, da im Englischen mehr geschlechtsneutrale Begriffe zu finden sind, die bei der Übertragung ins Deutsche oftmals basierend auf Dichotomien und Heteronormativitäten übersetzt werden. Wird unreflektiert übersetzt, könnten patriarchale, heteronormative, binäre, homophobe oder stereotype

⁴ Bei einer Nulltranslation kann zwischen drei Arten differenziert werden: der Translationsverweigerung, dem Translationsverbot und dem Verzicht auf Translation. Diese Arten liegen verschiedenen Gründen zugrunde, wie beispielsweise einem ungleichen Kosten-Nutzen-Verhältnis, ethisch nicht vertretbaren Texten oder Zensur (vgl. Prunč 2007:335).

Sichtweisen reproduziert werden und somit beispielsweise Queerness oder Frauen unsichtbar gemacht werden (vgl. Strowe 2013: 138). Dies könnte dazu beitragen, dass diskriminierende Werte festgetreten werden und die Gesellschaft an Diversität verliert beziehungsweise nicht daran gewinnen kann. Das Ziel dieser Arbeit ist es, in der Analyse festzustellen, ob dies bei der Untertitelung von *Sex Education* der Fall war, beziehungsweise wie mit der Kategorie Geschlecht umgegangen wurde.

1.2. Feminismus und Translation

Auch der feministische Diskurs beschäftigt sich intensiv mit der Kategorie Geschlecht. Er zielt darauf ab, Strukturen der Gesellschaft basierend auf der Kategorie Geschlecht aufzuzeigen und zu erklären. Die patriarchale Vorherrschaft sowie die Unsichtbarkeit und Diskriminierung des Weiblichen sollen angeprangert werden. Die feministische Kritik an der Gesellschaft setzt sich jedoch nicht nur mit Frauenfragen auseinander, sondern gilt als politische Theorie und Befreiungsideologie, die Gleichberechtigung für alle Geschlechter schaffen soll. Sie zeigt Herrschaftsverhältnisse auf und ist somit eine Theorie der Macht, die sich vor allem mit Geschlechterverhältnissen auseinandersetzt (vgl. Stolze 2018: 217).

1.2.1. Gender und Sex

Um sich im Laufe des theoretischen Rahmens dieser Arbeit näher mit der feministischen Translationswissenschaft und später auch der Queer-Theorie und ihrem Zusammenhang mit der Translationswissenschaft auseinanderzusetzen, muss vorerst die Differenzierung von Gender⁵ und Sex erwähnt werden. Der Begriff „Sex“ meint das bei der Geburt zugeschriebene, meist „biologische“ Geschlecht. Diese Arbeit verwendet jedoch die Ausdrucksweise „bei der Geburt zugewiesenes Geschlecht“, da diese auch intergeschlechtliche⁶ Menschen miteinbezieht. Es ist die Geschlechterkategorie, die einem Menschen üblicherweise noch im Krankenhaus, kurz nach der Geburt von den anwesenden Ärzt:innen oder Hebammen zugewiesen wird. Leider ist es meistens der Fall, dass die Ärzt:innen lediglich zwischen weiblich und männlich unterscheiden. Seit 2018 jedoch gibt es in Österreich das Recht auf Eintragung eines

⁵ Schon Simone de Beauvoir (1949) sagte in ihrem wohl berühmtesten Werk „Das andere Geschlecht“, dass man nicht als Frau zur Welt kommt, sondern dazu gemacht wird. Der Begriff Gender wird hierbei als kulturwissenschaftliche und philosophische Analysekategorie verstanden, die dazu dient, kulturell-symbolische Bedeutungen und Zuschreibungen von weiblich/männlich und damit verbundene Wertungen und Ungleichstellungen aufzuzeigen (vgl. Stolze 2018: 217).

⁶ Inter, Intersex oder auch Intergeschlechtlichkeit meint Menschen, die ohne eindeutig zuweisbare Geschlechtsmerkmalen geboren wurden (vgl. Stadt Wien 2021).

dritten Geschlechtes. Mittels eines Fachgutachtens soll dann entschieden werden, ob das Kind als „divers“, „inter“, „offen“ oder „kein Eintrag“ eingetragen wird (vgl. News ORF 2020).

Der Begriff Gender hingegen beschreibt die kulturelle und sozial geprägte Geschlechtsidentität, die jedoch nicht mit der persönlichen Geschlechtsidentität zu verwechseln ist. Das Gender reproduziert gesellschaftstypische Merkmale und Eigenschaften für entweder das weibliche oder männliche Geschlecht, ist somit binär und exklusiv gegenüber allen anderen Geschlechtern (vgl. Perko 2005: 32). Es entstand durch die Sozialisation und wurde von der Gesellschaft verbreitet. Das Äußere und die Geschlechtsmerkmale sind grundlegend für eine Zuordnung des Genders (vgl. Oakley 1972: 16).

Die Geschlechtsidentität wiederum ist das Geschlecht, dem sich ein Mensch zugehörig fühlt – unabhängig von dem Geschlecht, das ihm bei der Geburt zugewiesen wurde. Das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht stimmt nur bei cis Menschen mit ihrer Geschlechtsidentität überein⁷.

Der Geschlechtsausdruck hingegen beschreibt, wie ein Mensch auf andere wirkt. Bezieht er sich stereotypisch femininer Verhaltensweisen - wie zum Beispiel dem Tragen von Röcken oder Make-up - so wird der Geschlechtsausdruck als weiblich angesehen. Umgekehrt wird der Geschlechtsausdruck als männlich angesehen, wenn er sich stereotypisch maskulin bewegt, verhält oder so spricht. Vom Geschlechtsausdruck ist jedoch nicht auf die Geschlechtsidentität zu schließen (vgl. Queer Lexikon 2021).

1.2.2. Die feministische Translationswissenschaft

Um dieses binäre und diskriminierende Geschlechtersystem zu brechen, können queere Identitäten und Frauen durch feministische Translation sichtbar gemacht werden. Die feministische Translationswissenschaft ist eine wichtige Form des feministischen Aktivismus auf lokaler und transnationaler Ebene. Sie kämpft gegen vorherrschende Machtregime und steht für eine gleichberechtigte Gesellschaft. Die Zukunft des Feminismus ist transnational, weshalb die Translation im Kampf gegen Ungleichheiten ein essenzieller Faktor ist (vgl. Castro und Ergun 2017: 1).

Translation als feministische Praxis ist somit ein Werkzeug im interkulturellen Dialog für Widerstand, Solidarität und Aktivismus im Streben nach Gerechtigkeit und Gleichheit für alle Menschen. Die Interaktion zwischen Translation, Feminismus, Gender Studies und Poli-

⁷ Beispielsweise bei einer trans* Frau, die mit männlichen Geschlechtsmerkmalen geboren wurde, der das männliche Geschlecht bei der Geburt zugewiesen wurde, die sich aber als Frau identifiziert, stimmen diese beiden Faktoren nicht überein.

tik rückte in den letzten Jahren immer mehr in den Fokus wissenschaftlicher Aufmerksamkeit⁸. Dies zeugt davon, dass die feministische Translationswissenschaft großes Potenzial für weitere Forschungen hat (vgl. Castro und Ergun 2017: 1).

Auch Hill Collins (2017) ist der Meinung, dass Translation ein zentraler Bestandteil für die feministische Praxis ist. Translator:innen schaffen in grenzüberschreitenden Räumen neue Erkenntnisse, Interpretationen und politische Möglichkeiten. Die Fähigkeit, eine Sprache zu verstehen und zu sprechen, eine Kultur zu verstehen oder die Beherrschung eines bestimmten Kommunikationsstils selbst sind schon Zeichen von Macht. Dieser duale Fokus auf die Politik des Übersetzens innerhalb bestimmter sozialer Hierarchien und die Politik der Interpretation, die die Translation bei der Schaffung neuen Wissens hervorbringt, ist das Herzstück der feministischen Translationswissenschaft. „Within the politics of a decolonising world, translation is the glue that catalyses new knowledge that potentially grounds a new political praxis.“ (Hill Collins 2017: xii) Somit liegt nahe, dass Translator:innen in Situationen sozialer Ungleichheit, die durch die unterschiedliche Wertschätzung von Sprachen gekennzeichnet sind, eine Art „power broker“ sind, die als Machtvermittler:innen innerhalb sprachlicher und kultureller Grenzen fungieren (Hill Collins 2017: xii f.). Sie besitzen also - wie bereits in Kapitel 1.1. erwähnt - Macht, die sie einsetzen können, um vorherrschende Hierarchien zu reproduzieren oder aber zur Befreiung durch Translation (vgl. Fischer 2014: 28ff.). Um intellektuelle Dialoge zu führen und sich über feministisches Wissen und Praxen auszutauschen, ist die Translation ein notwendiges Werkzeug und dient in diesem Falle der Befreiung und zur Reflexion vorherrschender Normen. Sie spiegelt den vermeintlichen Wert der Ideen auf den unterschiedlichen Seiten der Kulturen wider, die sich nur mithilfe eines „language brokers“ kommunikativ austauschen können (Hill Collins 2017: xiii).

Oft werden versierte Translator:innen mit anderen „power brokern“ konfrontiert, die ihren eigenen Status oder die bestehenden Machtverhältnisse aufrechterhalten wollen. Progressive Translator:innen aber kämpfen gegen Ungleichheiten und nutzen ihre soziale Position als Machtvermittler:innen, um subversive und transgressive Räume zu schaffen, in denen gemeinsame Interessen und verschiedene Sprachen vertreten sind. Zudem liefert die Translation wichtige erkenntnistheoretische Implikationen für feministisches Wissen, das aus der feministischen Praxis hervorgeht. Ideen können ausgetauscht werden und aufeinanderprallen,

⁸ Obwohl die feministische Translation seit Jahrzehnten eine westlich dominierte Praxis ist, stieg in den letzten Jahren das Interesse daran auch in anderen Teilen der Welt, wie Südamerika, Ostasien und im Mittleren Osten. Außerdem wurden in vielen Konferenzen, Büchern und Fachzeitschriften immer mehr feministische Fragestellungen zum Thema behandelt (vgl. Castro und Ergun 2017: 1).

jedoch muss dazu großes Vertrauen in die Translator:innen vorhanden sein (vgl. Hill Collins 2017: xiii). „Spaces of translation are epistemological border zones, where knowledge is constructed via trust.” (Hill Collins 2017: xiv)

1.2.2.1 Die Entstehung der feministischen Translationswissenschaft

Die feministische Translationswissenschaft entstand in den späten 1970er- und den frühen 1980er-Jahren im bilingualen Quebec in Kanada. Sie bildet die politische Praxis und den interdisziplinären Rahmen für die Verbindung von Politik und Gender (vgl. Castro und Ergun 2017: 1).

Feminist translation emerged in bilingual Quebec, Canada, in the late 1970s and early 1980s as a political praxis and interdisciplinary framework for the study of the links between translation politics and gender politics. The field has deeply influenced the larger discipline of translation studies, bringing “ideology” to the centre of translation debates and contributing to the “cultural turn” that the discipline went through in the 1980s and 1990s. (Castro und Ergun 2017: 1)

Feminist:innen haben bereits früh erkannt, dass die Sprache ein Werkzeug zur Veränderung ist. Soziale, historische und geschlechtliche Unterschiede werden durch Sprache reproduziert – auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene. Es wurde daher das Ziel feministischer Aktivist:innen, dieser Diskriminierung ein Ende zu bereiten und die Sprache durch Übersetzung dementsprechend zu verändern. Besonders traditionsreich waren hierbei die feministischen Übersetzungspraktiken Anfang der 70er in Quebec. Autor:innen versuchten, den patriarchalen Diskurs und die männliche Ausdrucksweise mittels weiblicher Schreibpraxis zu durchbrechen. Es gab zwei Ansätze: den Reformansatz und den radikalen Ansatz (vgl. Fischer 2008: 44). Ersterer verwendete ausschließlich nicht-sexistische Sprache, die beispielsweise von Agenturen geplant wurde. Das Ziel dieses Projektes war es, die Frau als Individuum in der Gesellschaft sichtbar zu machen, anstatt sie in die Kategorie „Mann“ miteinzubeziehen. Dies erinnert stark an die heutige Gender-Diskussion.

Beim radikalen Ansatz wiederum ging man davon aus, dass Frauen von der Gesellschaft ausgeschlossen, trivialisiert und beleidigt werden, was eine Gefahr für ihr Selbstbewusstsein, ihre Kreativität und ihre psychische Gesundheit bedeutet. Sprache dient demnach als Werkzeug, um das Leben und die Ansichten von Männern darzustellen, während Frauen ausnahmslos ignoriert werden. Der radikale Ansatz sieht nur eine Möglichkeit, dem entgegenzuwirken: eine Art Neuschaffung der Sprache, die die Entfaltung der Frau ermöglichen soll. Es wurden neue Wörterbücher und Lexika geschrieben, die existierende Sprache wurde

kritisiert und verändert. So kam es erstmals zu Diskussionen über das Thema Geschlecht in Verbindung mit Translation (vgl. Fischer 2008: 44).

In den 80ern und 90ern trug die feministische Translationswissenschaft außerdem wesentlich zum Cultural Turn⁹ in der Translationswissenschaft bei - wie von Castro und Ergun (2017) im obigen Zitat erwähnt - und beeinflusste diese tief. Die Ideologie rückte ins Zentrum von translationswissenschaftlichen Debatten. Einige Studien lösten eine heftige Debatte darüber aus, inwieweit der Übersetzungsdiskurs dazu beitragen kann, vorherrschende Genderstereotype und Diskriminierungen zu beeinflussen. Chamberlain (1992) veröffentlichte etwa ein Werk über die falsche Darstellung der Frau, die seit Jahrhunderten übermittelt wurde, und den Einfluss der TLW darauf. Flotow (1997) sprach von feministischen Interventionsstrategien, die dazu beitragen sollten, diese falsche Darstellung der Frau zu verändern. Godayol (2002) hob die Rolle der Translator:innen im Verbreiten von Stereotypen hervor, indem er betonte, wie wichtig es sei, dass sie sich ihrer ideologischen Position, Kultur sowie Sozialisierung bewusst sind und damit reflektiert umgehen. Nur so können sie zur „Befreiung durch Translation“ beitragen (Fischer 2008: 43). Translation ist somit ein Mittel zur Subversion von Normativitäten.

Vom frankophonen Kanada aus kam die feministische Translationswissenschaft nach Nordamerika und Europa. Sie begann als westlich-dominierte Praxis und blieb dies auch mehrere Jahrzehnte lang bis circa zur Jahrtausendwende (vgl. Castro und Ergun 2017: 1f.).

1.2.2.2. Feministische Übersetzungspraxis und -theorie

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, erkannten Feministinnen bereits in den 1970er-Jahren, dass die Sprache ein Machtinstrument ist. Sie lenkten somit die Aufmerksamkeit bewusst auf die Sprache, in der Frauen systematisch ausgegrenzt werden. Hélène Cixous aus Frankreich, Nicole Boussard aus Kanada und Mary Daly aus den USA gelten hierbei als Vorreiterinnen. Feministische Aspekte aus der Publizistik, Soziologie, Frauenforschung und den Sprachwissenschaften flossen langsam in die Translationswissenschaft mit ein. Die internationale Frauenbewegung trug außerdem dazu bei, dass Themen wie Sprache, Translation und Gesellschaft immer komplexer wurden.

Das Ziel der feministischen Übersetzungstheorie ist es, die Abgrenzung von Frauen und Translation aufzuheben. Feministische Übersetzungsentscheidungen sollten dank ihr erklärt und kommuniziert werden.

⁹ Der „culture turn“ in den 90ern ersetzte den linguistischen mit einem kulturellen Ansatz, wodurch erstmals auch kulturelle Faktoren bei der Translation berücksichtigt wurden (vgl. Yan und Huang 2014).

Außerdem wird die weibliche Sichtweise in den Mittelpunkt gestellt und die Translation aus Sicht und Perspektive weiblicher Lebenserfahrungen aus betrachtet. In unserer patriarchalen Gesellschaft wird meist mit fraueneinbindender Sprache kommuniziert, die feministische Übersetzungspraxis jedoch präsentiert auch die weibliche Realität und macht das Handeln, Denken und Fühlen von Frauen sichtbar (vgl. Fischer 2008: 46 f.).

Flotow (1997) sieht Eingriffe in den Text durch feministische Übersetzer:innen als Notwendigkeit, um der Diskriminierung von Frauen entgegenzuwirken. Wird aufgrund politischer Hintergründe in den Text eingegriffen, so machen Übersetzer:innen auf ihr Handeln aufmerksam und zeigen somit, wie man misogynen Aspekte und patriarchale Sprache aufdecken und identifizieren kann (vgl. Flotow 1997: 25).

Als feministische Übersetzer:in selbst muss man sich nun die Frage stellen, inwieweit man die traditionelle Übersetzer:innen-Rolle vertreten möchte. Bei der feministischen Übersetzung gilt es, nur selektiv Treue und Verantwortung gegenüber dem Ausgangstext zu halten. Wichtiger ist hierbei, dass frauenverachtende und diskriminierende Texte feministisch verbessert werden (vgl. Fischer 2008:49). Es muss ethisch vorgegangen werden und alle translatorischen Entscheidungen sollen bewusst und reflektiert getroffen werden. Eine Strategie, wie man hier vorgehen könnte, wäre es, die feministischen Änderungen mittels Fußnote zu markieren, da somit alle bewussten Änderungen auch explizit aufgezeigt werden.

Die feministische Translationswissenschaft trägt gegenüber den Frauen in unserer Gesellschaft eine gewisse Verantwortung. Sie muss dafür sorgen, dass Frauen sichtbar gemacht werden und weibliche Realitäten einen Platz in der Sprache bekommen. Weibliche Erfahrungen stehen nämlich oft im Widerspruch zur patriarchalen Sprache, weshalb sich Frauen nur selten mit Texten und der vorherrschenden Sprache identifizieren können. Die feministische Translation soll ihnen einen Platz in der Sprache schaffen. Sie ist somit als ethisches Grundprinzip für Gleichbehandlung zu sehen (vgl. Fischer 2008: 49 f.). „Denn Sprache ist ein wichtiges Werkzeug, um Diskriminierung und Ungleichbehandlung aufgrund des Geschlechts zu bekämpfen.“ (Fischer 2008:50).

Luise von Flotow (1991) nennt einige Strategien der feministischen Übersetzungspraxis aus Kanada, wie mit patriarchalen Texten umgegangen werden kann. Hierbei gibt es vier Möglichkeiten: „supplementing“, „prefacing“, „footnoting“ und „hijacking“. Erstere Strategie meint kreative translatorische Interventionen, wie beispielsweise Wortspiele. Hierbei ist zu beachten, dass es sich um eine äußerst freie Übersetzung handelt, die Übersetzer:innen spielen mit der Sprache. Beim „prefacing“ oder „footnoting“ wird - wie der Name bereits sagt - mittels Fußnoten oder Klammerausdrücke die Position der Autor:innen eingebracht. Der Vorteil

dieser Strategie ist, dass hierbei die Position der Übersetzer:innen sichtbar gemacht wird, diese jedoch den Fließtext nicht direkt beeinflusst. Beim „hijacking“ handelt es sich um eine gröbere Veränderung beziehungsweise Anpassung des Textes. Wie der Name bereits offenbart, wird der Text also „entführt“ und die Übersetzer:innen passen den Ausgangstext mittels reflektiert gewählter Formulierungen an (vgl. Flotow 1991).

Je nachdem, wie Sprache verwendet wird, produziert sie Geschlecht und konstruiert die Wirklichkeit, weshalb geschlechtergerechte Sprache von großer Bedeutung ist. Geschlechterbinaritäten sollen aufgebrochen werden, hierarchische Strukturen zerschlagen und Diversität benannt werden (vgl. Perko 2005: 103f.). Die aktuell vorherrschende Norm bezieht sich auf Heterosexualitäten, Cis-Identitäten und vorwiegend Männer. Frauen haben eine untergeordnete Position und andere Geschlechter oder Sexualitäten werden unsichtbar gemacht. Die genderbewusste Translation soll geschlechtergerechte Sprache ebenso wie stereotypische Rollenbilder vermeiden und für Gleichberechtigung und Sichtbarkeit von Queerness und von Frauen sorgen.

1.3. Queerness und Translation

Eng mit der feministischen Übersetzungswissenschaft verbunden ist die queere Übersetzungswissenschaft. Sie greift feministische Grundideen auf und verbindet diese mit der Queer-Theorie (siehe Kapitel 1.3.2.). Die Queer-Theorie und die Translation haben einiges gemeinsam: „they study the “norms” and explore their identities from linguistics, literature, sociology, philosophy, and anthropology perspectives.“ (Moindjie 2023: 71)

1.3.1. Queerness und die queere Community

Um später in den Diskurs der Queer-Theorie und der queeren Übersetzungswissenschaften einzutauchen, gilt es vorerst zu klären, was *queer* eigentlich bedeutet und wie der Begriff entstanden ist. Das Wort kommt aus dem Englischen und bedeutet so viel wie „anders“, „komisch“ oder „atypisch“. Später wurde „queer“ als Synonym für schwul und lesbisch gebraucht, und heute meint der Begriff sowohl die LGBTIQQP+-Community als auch alle nicht-normativen Expressionen sexuellen Verlangens (vgl. Baer und Kaindl 2018: 2). So können Heterosexuelle, die manche Aspekte ihres Lebens als nicht-heteronormativ betrachten,

wie beispielsweise Fetischist:innen oder Mitglieder der BDSM-Community, sich als queer identifizieren (vgl. Scheller-Boltz 2017: 281).¹⁰

Today, the concept of „queerness“ encompasses all non-heteronormative groups such as homosexuals, bisexuals, intersexuals, transgenders, transsexuals, genderqueers, asexuals, pansexuals, polyamorists, butches, femmes, drag queens, drag kings, sadomasochists, transvestites, etc., although the term also refers to heterosexuals who, by „criss crossing [of] the lines of identification and desire“ (Sedgwick 1985: viii), feel that the heteronormative does not describe every aspect of their desires and their lifestyles. (Scheller-Boltz 2017: 281)

Der Begriff „queer“ ist somit also kein Synonym für lesbisch oder schwul und auch keine rebellische politische Einstellung, sondern steht für Diversität im Bereich der Sexualität und des sexuellen Verlangens. Degele (2008) meint, der Begriff „queer“ sei „for anyone not wanting to be forced into the corset of unambiguous heterosexual orientations and binary gender categorisations“ (Degele 2008: 42). Obwohl das queere Konzept für Offenheit und Akzeptanz steht, gilt es zu bedenken, dass es sich bei der Identifizierung als „queer“ um eine - gesellschaftlich gesehen - weniger vorteilhafte Position handelt, die oft mit Diskriminierung¹¹ einhergeht und nicht dem konservativen Weltbild entspricht (vgl. Edenheim 2020: 1f.).

Ein weiterer Begriff, der in den Medien und sozialen Netzwerken oft im Zusammenhang mit Queerness verwendet wird, ist das Akronym „LGBT“, das sich aus den englischen Begriffen „lesbian“, „gay“, „bisexual“ und „trans“¹² zusammensetzt. Es wurde früher fast ausschließlich von der queeren Community verwendet und beschreibt ebenso wie queer nicht-heteronormative Identitäten. Als jedoch auch die Medien den Begriff übernahmen und er immer mehr in die Alltagssprache integriert wurde, wurde schnell klar, dass „LGBT“ nicht das volle Spektrum queerer Identitäten erfasst und somit inadäquat, restriktiv und verallgemeinernd ist (vgl. Scheller-Boltz 2017: 280). Liberale LGBT-Aktivist:innen strebten nach einer endlosen Inklusion aller Identitäten und fügten somit weitere Buchstaben zu ihrer Community-Bezeichnung hinzu.

¹⁰ An dieser offenen Definition von „queer“ könnte jedoch kritisiert werden, dass keine klaren Grenzen gezogen werden, und somit keine eindeutige Bestimmung vorliegt. Es werden alle Identitäten, die nicht der heteronormativen Norm entsprechen, in einen Topf geworfen, wodurch sich beispielsweise Schwule und Lesben entwertet fühlen könnten. Jedoch ist hierbei anzumerken, dass eben dieses offene Konzept Queerness charakterisiert und beabsichtigt keine vordefinierte Gruppe beschreibt (vgl. Scheller-Boltz 2017: 281).

¹¹ Laut dem „EU LGBT II Survey: A long way to go for LGBTI equality“ erfuhren 43 % aller befragten queeren Personen persönlich Diskriminierung oder Belästigung wegen ihrer sexuellen Orientierung/Identität.“ (Stadt Wien 2020)

¹² Allein der Begriff „trans“ ist schon problematisch, da es keine homogene Transidentität gibt. Bereits die Unterteilung in transgender und transsexuell ist schon eine Verallgemeinerung und in Anbetracht des fluiden und instabilen Charakters der beiden Begriffe äußerst schwammig (vgl. Scheller-Boltz 2017: 286). In dieser Arbeit wird daher der Begriff „trans*“ verwendet.

<i>LGBT</i>	lesbian gay bisexual trans
<i>LGBTQ</i>	lesbian gay bisexual trans queer/questioning
<i>LGBTTI*</i>	lesbian gay bisexual transsexual transgender intersex * [and others]
<i>LGBTTIQ</i>	lesbian gay bisexual transsexual transgender intersex queer/questioning
<i>LGBTQIA</i>	lesbian gay bisexual trans queer inter asexual/agender
<i>LGB</i>	lesbian gay bisexual
<i>LGBT+</i>	lesbian gay bisexual trans plus [all other identities]
<i>LGBTI</i>	lesbian gay bisexual trans intersex
<i>LGBTIQ</i>	lesbian gay bisexual trans intersex queer/questioning
<i>LGB&T</i>	lesbian gay bisexual and trans
<i>LGBTetc</i>	lesbian gay bisexual trans etc.
<i>LGBTQQFAGPBDSM</i>	lesbian gay bisexual transsexual transgender queer questioning flex- ual asexual genderf*ck polyamorous/pansexual bondage domi- nance sadism masochism

Abbildung 1: Verschiedene queere Akronyme (Scheller-Boltz 2017: 286)

LGBTIQQP+ ist eine Kombination von Buchstaben, die versucht, alle Identitäten im queeren Spektrum miteinzubeziehen. Da dies jedoch unmöglich ist, wird am Ende ein + geschrieben, das alle nicht genannten Identitäten umfassen soll. Die Buchstaben in LGBTIQQP+ stehen für lesbisch, schwul, bi+sexuell, a:sexuell, trans, inter, queer, questioning und polyamourös (vgl. Queer Lexikon 2021). Scheller-Boltz (2017) sieht jedoch auch sämtliche LGBT-Akronyme als problematisch an, da diese viele Identitäten nicht auf nur einen Buchstaben reduziert werden sollten. Außerdem sind Akronyme wie „LGBTQQFAGPBDSM“ zu lang, unleserlich und auch unverständlich, da selbst Mitglieder der queeren Community nicht mit allen Initialen und den dazugehörigen Begriffen vertraut sind (vgl. Scheller-Boltz 2017: 287).

1.3.2. Die Queer-Theorie und ihre Entstehung

Trotz der vielen Kategorien und der Vielfalt von Queerness ist unserer Gesellschaft von Binaritäten geprägt. Die Queer-Theorie fordert jene Dichotomien heraus und wirft das binäre Konzept von Mann und Frau sowie von Homosexualität und Heterosexualität um (vgl. Moindjie 2023: 71). Der englischsprachige Begriff „Queer-Theory“ wurde erstmals von Teresa de Lauretis (1991) aufgegriffen. In ihrem Werk *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* nennt sie als Ziel der Queer-Theorie, dass alles über Sexualität und Identität noch einmal neu überdacht wird und die Menschen „another vision and another way of thinking“ entwickeln (De Lauretis 1991 zit. nach Moindjie 2023: 64).

Der Ursprung der Queer-Theorie als solches ist jedoch schwer zu definieren. Sie ist aus vielen verschiedenen Strömungen, wie beispielsweise den Schwulen- und Lesbenbewegungen, dem Feminismus, POC-Bewegungen, Aids-Aktivismus und der Postkolonialen Gender-Forschung, entstanden. Die Queer-Theorie ist zudem stark mit den kulturellen Umständen

während ihrer Entstehung vernetzt, wie dem Aufkommen von AIDS¹³ und den damit verbundenen Protesten und Demonstrationen gegen die Untätigkeit der Regierung, die Krankheit einzudämmen. Zu den dabei aktiven Bewegungen zählen beispielsweise ACT UP¹⁴ oder die Queer Nation, die auf AIDS und die schwule und lesbische Community im Ganzen aufmerksam machten und gegen Normativitäten und die traditionelle Identitätspolitik kämpften (vgl. Illinois Library 2020). In den 1990ern wurde die Queer-Theorie somit zum akademischen Instrument aus der Geschlechter- und Sexualforschung, die wiederum ihren Ursprung in der Lesben- und Schwulenforschung und der feministischen Theorie hatte.

Durch ihre enge Verbindung zum Poststrukturalismus, der Diskursanalyse, den Gender Studies und dem Dekonstruktivismus analysiert und dekonstruiert die Queer-Theorie auf Basis deren Erkenntnisse und Methoden sexuelle Identitäten, Machtformen und vorherrschende Normen. Somit bringt sie vorherrschende Macht- und Wissensregime ins Wanken, hinterfragt deren Konstruktiviertheit sowie ihre historischen und politischen Hintergründe.

Die queere Forschung ist somit bidirektional und besonders reflexiv. Sie richtet sich auf queere Phänomene, die normalerweise ignoriert, marginalisiert oder von vorherrschenden Regimen domestiziert werden (vgl. Baer und Kaindl 2018: 2).

Mithilfe der Queer-Theorie soll Diskriminierung aufgrund von Geschlecht verhindert werden und die Sichtweise auf Sexualität von Grund auf neu überdacht werden. Wie eingangs erwähnt, lehnt sie das binäre Sexualitätskonstrukt von Homosexualität und Heterosexualität ab, und steht stattdessen für fluide, fließende Konzepte von sexuellem Begehren. Sie basiert auf der Annahme, dass die sexuelle und geschlechtliche Identität eines Menschen durch seine Handlungen¹⁵ erzeugt wird (vgl. Sedgwick 1990).

Das Ziel der Queer-Theorie ist es außerdem, den Zusammenhang von dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht - Sex - dem sozialen Geschlecht - Gender - und dem sexuellen Begehren - Desire - kritisch zu untersuchen (vgl. Sedgwick 1990).

¹³ Queere Bewegungen agierten während der AIDS-Krise als unmissverständliche, In-Your-Face-Aktivist:innen, wie die Queer Nation mit ihrem Slogan: „We’re here and we’re queer“ (Ott 1999).

¹⁴ ACT UP bedeutet „AIDS Coalition to Unleash Power“ und ist eine radikale Direct-Action-Gruppierung, die in den 1980ern und 90ern vor allem in den USA aber später auch weltweit tätig war. Sie wurde in New York gegründet und ihr Ziel war es, durch aufsehenerregende Aktionen den öffentlichen Fokus auf die Politisierung und Prävention von AIDS zu lenken und mit Lobby-Arbeit politischen Druck auszuüben (vgl. France 2020).

¹⁵ Gemeint ist hiermit der Begriff „Doing Gender“, Handlungen, die eine bestimmte Geschlechterkategorie ausdrücken.

1.3.3. Die queere Übersetzungswissenschaft

Obwohl die Queer-Theorie in der Analyse von Sex und Gender in der Literatur, Film und Fernsehen sowie den Kulturwissenschaften schnell eine wichtige Rolle spielte, dauerte es einige Zeit, bis ihr Konzept auch auf die Übersetzungswissenschaften überschwappte. Grund dafür könnte sein, dass die Queer-Theorie im Gegensatz zur Translationswissenschaft, die die Andersartigkeit, das Fremde hervorhebt, eben genau dieses problematisiert (vgl. Baer und Kaindl 2018: 1f.).

Despite its claim of interdisciplinarity, however, translation studies have been slow to integrate fully the concepts and theoretical instruments of queer theory. Despite its claim of interdisciplinarity, however, translation studies have been slow to integrate fully the concepts and theoretical instruments of queer theory. To the extent that queer theory problematizes the representation of otherness, and translation studies highlights the otherness inherent in representation, bringing together queer theory and translation studies should productively destabilize not only traditional models of representation, understood as mimesis, reflection, and copying, but also the authorial voices and subjectivities they project.” (Baer und Kaindl 2018: 1).

So entstand die queere Übersetzungswissenschaft erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts, zur selben Zeit, als sich auch die Translationswissenschaft stark veränderte. Baer (2021) spricht von einer Art Wiedergeburt, bei der sich die Translationswissenschaft von älteren linguistischen Ansätzen abwandte, die sich vorrangig mit der Genauigkeit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes in einer Ausgangssprache A in eine Zielsprache B beschäftigten. “That re-birth involved the field liberating itself from earlier linguistics-based approaches that were mostly concerned with the accurate rendering of the source text in a target language—although what constituted accuracy was continually contested.” (Baer 2021: 1)

Diese Differenzierung ebnete in den 1980er Jahren den Weg für die Skopostheorie, die sich erstmals mit soziolinguistischen Fragestellungen beschäftigte. Die von Reiß und Vermeer (²1991) entwickelte Theorie stellt das Handeln in den Mittelpunkt und basiert auf der Annahme, dass jede Handlung durch eine Intention und eine Situation¹⁶ bestimmt wird (vgl. Reiß und Vermeer ²1991: 96). In den frühen 1990er-Jahren entwickelte sich dann die Deskriptive Translationswissenschaft¹⁷, die den Fokus auf die Übersetzung als „fact of a ‘target‘ culture“ (Toury 1995: 23) lenkte. Gideon Toury (1995) ist hierbei einer der wichtigsten Vertreter, der

¹⁶ „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß und Vermeer ²1991: 96).

¹⁷ Wichtige Vertreter der Deskriptive Translationswissenschaft sind unter anderem Gideon Toury, Itamar Even-Zohar und André Lefevere. Sie verfolgen in ihren Werken einen deskriptiven und zieltextorientierten Ansatz und fokussieren sich auf die literarische Übersetzung. Das Ziel der DTS ist es, „Übersetzungen in ihren tatsächlichen Erscheinungsformen, mit all ihren Fehlern und Schwächen, als historische und kulturelle Phänomene zu betrachten“ (Hermans 2006: 97).

mit seinem Werk *Descriptive Translation Studies – and beyond* einen wichtigen Beitrag für die Deskriptive Translationswissenschaft (DTS) leistete.

Durch diese neuen Blickwinkel öffnete sich die Translationswissenschaft auch für viele andere Disziplinen, wie etwa die Cultural Studies, Postcolonial Studies oder die Soziologie. Aus eben jenen Disziplinen entwickelte sich auch die Queer-Theorie, die bereits im vorherigen Kapitel näher besprochen wurde. Sie und ihre erwähnte Dekonstruktion von Binaritäten trägt zu einer vielfältigeren Übersetzungspraxis bei und hilft den Translator:innen über den Tellerrand hinauszublicken (vgl. Moindjie 2023: 71). „The queer theory emphasizes the deconstruction of binary, which helps translators escape the dilemma of either/or and devote themselves to more diverse translation practices.” (Moindjie 2023: 71).

1.3.4. Queere Arbeiten im Bereich der Übersetzungswissenschaft

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, wurde die Queer-Theorie, obwohl die Translationswissenschaft als ein besonders interdisziplinärer Fachbereich gilt, erst langsam integriert. Ende der 70er veröffentlichte James Holmes, der als Begründer der Translationswissenschaften gilt, unter seinem Pseudonym Jacob Lowland Übersetzungen von queeren lateinischen Texten und queere Gedichte¹⁸. Ein weiterer bekannter Name ist Keith Harvey, der als Vorreiter der queeren Übersetzungswissenschaft gilt. Er war einer der Ersten, der die Translation von Sexualität in verschiedene Sprach- und Kulturräume thematisierte. Mit seinem und Shaloms Werk *Language and Desire: Encoding Sex, Romance and Intimacy* (1999) leistete er außerdem einen wichtigen Beitrag für die queere Linguistik. 2003 setzte er sich zudem in *Intercultural Movements: American Gay in French Translation*¹⁹ mit der französischen und amerikanischen Schwulenrechtsbewegung und der Rolle der Übersetzung dabei auseinander. Er zeigte, wie wichtig die Perspektive der Übersetzungswissenschaften für die Sexuality Studies ist. Zudem zeigte er auf, dass queere amerikanischen Texte bei der Übersetzung ins Französische oft an französische Vorstellungen von Queerness angepasst werden. „Harvey’s work was important in modeling how analysis of specific translations and translation flows could be tied to broader political and cultural questions, without resorting to a rhetoric of loss or distortion.” (Baer 2021: 13). Wie Baer (2021: 13) sagt, stellte seine Arbeit eine wichtige

¹⁸ Beispiele hierfür wären „The Gay Stud’s Guide to Amsterdam and Other Sonnets” (1978) oder “Billy and the Banquet” (1982). Außerdem organisierte er „Poetry Gone Gay“, eine Veranstaltung, bei der er einige seiner queeren und auch homoerotischen Werke vorlas.

¹⁹ Barnes and Noble schreibt über Harveys Werk (2003): “More broadly, the book envisages using translation and translatedness as the paradigm case for all sorts of intercultural traffic while also intimating the possibility of an intercultural studies predicated upon a vision of cultural spaces as necessarily traversed and constituted by (mis)recognitions of cultural others.” (Barnes and Noble 2021)

Grundlage dar, um zu erforschen, wie die Translation mit politischen und kulturellen Fragestellungen verbunden werden kann, ohne queere Inhalte und Personen zu verzerren oder gar unsichtbar zu machen.

Danach folgten erst ab 2010 mehrere Publikationen in diese Richtung, wie beispielsweise *In Other Words* (2010) von B. J. Epstein, in der Fragen zur Übersetzung und Sexualität gestellt werden, oder *Re-engendering Translation* von Christopher Larkosh (2011), wo es um transsexuelle Übersetzung über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg geht. Ebenso erwähnenswert ist das Werk *In Other Words: A Coursebook on Translation* von Mona Baker (2011). Darin schreibt sie über ein großes Übersetzungsproblem, das bei der Übersetzung von queeren Texten ins und aus dem Arabischen auftreten kann, da es in der arabischen Sprache kein neutrales Wort für Homosexualität gibt. Dies verdeutlicht, dass der Äquivalenzbegriff²⁰ bei der Übersetzung von queeren Begriffen besonders problematisch ist, wie Baer (2021) schreibt:

Indeed, perhaps nowhere is the concept of linguistic equivalence more easily challenged than in regard to same-sex desire where local terms compete with recent borrowings and neologisms against the backdrop of culture wars over “gay rights,” which are often proxy wars, indexing more profound struggles over cultural hegemony and the nature of modernity. (Baer 2021: 2)

Serena Bassi²¹ (2014) schreibt - ähnlich wie Harvey - in einer Ausgabe der Zeitschrift *Comparative Literature Studies*: “The article argues that in the field of translation studies greater attention needs to be paid to articulations of queerness coming from non-English-speaking cultures and how these get rewritten and manipulated when translated into English.” (Bassi 2014: 298)

Später wurde auch von William J. Spurlin (2014) eine Sonderausgabe der Fachzeitschrift *Comparative Literature Studies* veröffentlicht, in der es um die Gender- und Queerpolitik im Bereich der Übersetzung geht. Ein Jahr später schrieb Bauer (2015) das Werk *Sexology and Translation*, in dem sie davon spricht, dass die Translation nicht nur als Analysegrund-

²⁰ Der Äquivalenzbegriff kann verschieden definiert werden, meint aber im Großen und Ganzen die Beziehung zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext. Nida (1969) spricht von der bipolaren Unterscheidung zwischen „formaler und dynamischer Äquivalenz“, die dem Ansatz von Juliane House (2017) ähnelt, bei dem von „covert vs. overt translation“ die Rede ist. Christiane Nord (2017) nannte die „dokumentarische vs. instrumentelle Übersetzung“ und Werner Koller (2004) erarbeitete eine sehr differenzierte Ausarbeitung des Äquivalenzbegriffs, bei der von denotativer, konnotativer, textnormativer, pragmatischer und formal-ästhetischer Äquivalenz die Rede ist. Nach dem Aufkommen der Skopostheorie geriet der Äquivalenzbegriff jedoch in den Hintergrund und wurde von dem Begriff der Adäquatheit abgelöst.

²¹ Bassi (2014) untersuchte die Übersetzung von Lawrence Venuti des queeren italienischen Romans *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, von Melissa Panarello, und stellte fest, dass er Stereotype des „amerikanischen schwulen Mannes“ für die schwule Nebenfigur aufnahm und so seine Charakterisierung verzerrte und Stereotype reproduzierte.

lage dient, um zu erforschen, wie Sexualität über (Kultur)grenzen hinweg transportiert wird und welche politischen Hintergründe damit einhergehen, sondern auch dazu beiträgt, die Konstruktion von sexuellen Begierden und Körpern zu konzeptualisieren. Außerdem erforschte Bauer (2015), wie Beobachtungen des Körpers und seines Begehrens in neue Wissensformationen und disziplinäre Praktiken übersetzt wurden. Bauers (2015) Fokus liegt darauf, die Rolle der Translation im Hinblick auf die Transnationalisierung der Sexualwissenschaft zu analysieren. In anderen Werken, wie in *Translating Transgender* von Gramling und Dutta (2016) beispielsweise, steht die Rolle der Translation bei der Transnationalisierung des Konzeptes Transgender im Vordergrund²².

2016 und 2017 erschienen zudem *Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations* von Héctor Domínguez Ruvalcaba und der Sammelband *Queer in Translation* von B. J. Epstein and Robert Gillett, der eine bahnbrechende systematische Zusammenfassung der Verknüpfung der Queer-Theorie mit der Translation darstellt. Ein weiterer Meilenstein im Bereich der queeren Übersetzungswissenschaft ist außerdem der Sammelband von Baer und Kaindl (2018) *Queering Translation, Translating the Queer*. Er ist eine Sammlung von Forschungsarbeiten, die, im Gegensatz zu Epsteins und Gillettes (2017) Werk, hauptsächlich von Autor:innen verfasst wurden, die nicht aus dem Bereich der TLW kommen.

2019 erschien Douglas Robinsons *Transgender, Translation, Translingual Address*. Baer (2019) schreibt darin, dass Sexualität und Geschlecht an das vorherrschende hegemoniale Weltkonzept gebunden sind, das auf der Grundannahme eines monolingualen Staates beruht, weshalb auch die Adressat:innen von Übersetzungen als monolingual dargestellt werden, und schlägt vor, dass die nähere Auseinandersetzung mit Transgender dazu dienen könnte, diese uns regulierende Weltordnung explizit zu machen und zu kritisieren.

Robinson's *Transgender, Translation, Translingual Address* (2019) is also deeply queer in that it ties the regulation of sex and sexuality to the foundations of the modern world order in the monolingual state, which construes the addressee of translations as monolingual (pace Sakai). Robinson then considers how transgender forms of address may serve to expose and trouble that regulatory functioning of the world order and, in the process, change the way we think about translation. (Baer 2021: 15)

Robinson ist der Meinung, dass beispielsweise die Fragestellung, wie man trans* Personen anspricht, dazu führen könnte, dass sich die Art und Weise, wie wir über die Übersetzung denken verändern könnte (vgl. Baer 2021: 15).

²² In diesem Themenbereich sind vor allem auch viele Autor:innen vertreten, die nicht aus dem Bereich der Translationswissenschaft kommen.

Ein weiteres - bereits erwähntes Werk - zur queeren Übersetzungswissenschaft ist *Queer Theory and Translation Studies Language, Politics, Desire* von Baer (2021), das sich mit der Relevanz der Queer-Theorie in Bezug auf die Translationswissenschaft und der Translation in Bezug auf Global Sexuality Studies auseinandersetzt.

1.4. Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte

Dieses Kapitel zeigte, dass auf dem Machtaspekt der Translation auch die Bedeutung der Verbindung von Feminismus und Translation fundiert. Der feministische Diskurs ist relevant, da er Geschlechterfragen stellt und für die Sichtbarmachung von Frauen und allen anderen Geschlechtern in einer patriarchalen Gesellschaft steht. Flotow (1997) beispielsweise plädiert für eine Veränderung des Textes aufgrund von politischen Hintergründen, um misogynie und patriarchale Aspekte aufzuzeigen (vgl. Flotow 1997: 25). In diesem Kontext ist auch die Queer-Theorie und die daraus resultierende queere Übersetzungswissenschaft von großer Bedeutung. Da in der Analyse dieser Arbeit ein queerer audiovisueller Text untersucht werden soll, ist vor allem das Werk *In Other Words: A Coursebook on Translation* von Mona Baker (2011), in dem sie über die Problematik des Äquivalenzbegriffs bei der Übersetzung von queeren Texten schreibt, von Bedeutung. Auch Baer (2021) schreibt in *Queer Theory and Translation Studies Language, Politics, Desire* über queere Terminologie. Beide Ansätze lassen also erahnen, dass es bei der Übersetzung von *Sex Education* Probleme mit queeren Begriffen geben könnte, da erfahrungsgemäß im Englischsprachigen mehr queere Begriffe existieren als im Deutschen.

Auch Bassis (2014) Ansatz, der sich mit der Unsichtbarmachung von queeren Persönlichkeiten beschäftigt, stellt eine gute Basis für die Analyse dieser Arbeit dar. Sie hebt die Hinterfragung von Stereotypen hervor. Wie auch Harvey (2003) warnt sie zudem vor der Tendenz der Übersetzer:innen queere Texte an die Wertvorstellungen und Normen der Zielkultur anzupassen und somit Queerness möglicherweise unsichtbar zu machen.

2. Untertitelung

Wie mit Queerness und der Kategorie Geschlecht umgegangen wird, wird in dieser Arbeit mittels der deutschsprachigen Untertitelung der Serie *Sex Education* untersucht. Da die Untertitelung eine Form der audiovisuellen Translation ist, soll im Folgenden ein Überblick über die Forschungsfelder der AVT gegeben werden. In Zusammenhang mit dieser Thematik stellt sich die Frage, ob die AVT als eigene Disziplin oder als Teilbereich der TLW betrachtet werden soll. Basis dieser Fragestellung ist der audiovisuelle Text, der im Gegensatz zu literarischen Texten einige Besonderheiten aufweist, die bei dessen Übersetzung berücksichtigt werden müssen. Betreffend den audiovisuellen Text gibt es verschiedene Klassifizierungen, die sich in frühe Klassifizierungsversuche, deskriptive, semiotische und multimodale Ansätze unterteilen lassen.

In einem zweiten großen Teil des Kapitels geht es um Untertitel, da diese - wie erwähnt - später als Grundlage für die Analyse dienen sollen. Zuerst soll geklärt werden, was Untertitel sind und wie sie definiert werden. Danach sollen die verschiedenen Formen der Untertitelung besprochen werden, wobei der Fokus auf die inter- und intralinguale Untertitelung gelegt wird.

Im dritten Teil des Kapitels werden die wichtigsten Forschungsthemen in der UT-Forschung angeschnitten. Im Zuge dessen wird auf Untertitelstrategien, technische Entwicklungen, Normen und Regeln, die Didaktik, Eyetracking sowie Gender in der AVT/UT eingegangen. Hier werden die Anfänge der Genderforschung in der AVT beleuchtet sowie Arbeiten in diesem Bereich vorgestellt. In einem letzten Unterkapitel werden drei Ansätze von AVT und Gender näher betrachtet.

2.1. Das Forschungsfeld der AVT und seine geschichtliche Entwicklung

Die Anfänge der audiovisuellen Translation sind geschichtlich gesehen auf den Anfang des 19. Jahrhunderts zurückzuführen. Mit dem Aufkommen der Stummfilme wurden erstmals sogenannte Zwischentitel²³ übersetzt, die die Handlung erklärten. In den 1920er-Jahren wurden die ersten Tonfilme²⁴ gezeigt, die nach und nach auch international verbreitet wurden, weshalb der Bedarf an Übersetzungen weiter stieg. So entwickelten sich neben multilingualen

²³ Auf den Zwischentiteln wurde das Gesprochene niedergeschrieben, da es früher noch keine Tonfilme gab. Sie galten als unproblematisch und einfach zu übersetzen, da sie ausgetauscht werden konnten, ohne das Filmmaterial verändern zu müssen. Manchmal wurden sogar alternative Enden kreiert, Storylines verändert oder Live-Erzähler eingespielt (vgl. O'Sullivan und Cornu 2019: 15).

²⁴ Der erste Tonfilm war „The Jazz Singer“ (1927).

Filmen²⁵ langsam die Untertitelung²⁶ und die Synchronisation, die basierend auf wirtschaftlichen, ideologischen und pragmatischen Gründen je nach Kulturraum bevorzugt werden (vgl. O'Sullivan und Cornu 2019: 15-21).

Frankreich wandte sich bald der Synchronisation zu, wie auch andere größere europäische Staaten. So auch Italien, wo es 1929 ebenfalls einen kurzen Flirt mit der Untertitelung gegeben hatte. Japan sah den ersten untertitelten Film bereits im Januar 1930, und 1932 wurde in Großbritannien erstmalig untertitelt. 1933 hatte sich die Untertitelung als weltweite Mode etabliert. (Gottlieb 2002: 196f.)

Der Begriff *audiovisuelle Übersetzung* wurde jedoch erst Ende der 80er-Jahre erstmals verwendet und beschreibt die Übersetzung von Medieninhalten, die sowohl aus visuellen als auch akustischen Informationen bestehen (vgl. Jüngst 2010: 1). Es handelt sich somit bei der audiovisuellen Translation um die Übersetzung von Filmen, Serien, Fernsehwerbung, Theaterstücken, Spielen oder anderen Inhalten mit audiovisuellem Charakter. Folglich ist es besonders wichtig, nicht nur die sprachlichen, sondern auch die nonverbalen Merkmale wie Mimik, Gestik, Kleidung, Stimme etc. zu berücksichtigen. Die AVT ist somit eine spezielle Form der Translation, deren multisemiotischer Charakter Grund dafür ist, dass nicht alle Modelle und Theorien der Translationswissenschaft auch für die sie anwendbar sind²⁷. Dies ist auch auf ihre Interdisziplinarität zurückzuführen, die die AVT beispielsweise eng mit Aspekten der Linguistik, Soziologie und Filmwissenschaft verbindet.

Es gibt verschiedene Formen der AVT, wie die Untertitelung und Synchronisation, die bereits angesprochen wurden, aber auch Voice-over, Audiodeskription, Transkription und die Lokalisation. Wie auch in dieser Arbeit, lag der Fokus der ersten Forschungsarbeiten im Bereich der AVT - Ende der 50er - vor allem auf der Untertitelung. Später rückten die Unterschiede zwischen Synchronisation und Untertitelung in den Fokus, was zu einer Spaltung Europas in Synchronisations- und Untertitelungsländer²⁸ führte.

²⁵ Bei multilingualen Filmen wurden ganze Filme mit demselben Filmteam jedoch anderen Schauspieler:innen, die die Zielsprache konnten, neu gedreht.

²⁶ Bei den ersten Untertiteln wurde Text erstmals in Form von Titeln auf die Filmleinwand oder eine zusätzliche Leinwand daneben projiziert. Später wurden sie fotografisch, chemisch und noch später dann mit Laser eingebrannt (vgl. O'Sullivan und Cornu 2019: 20).

²⁷ Dies führte auch dazu, dass es Diskussionen darüber gab, ob sie überhaupt als Teil der TLW angesehen werden kann (siehe Kapitel 2.1.1.).

²⁸ Typische Synchronisationsländer sind unter anderem Frankreich, Österreich, Deutschland, Italien, Spanien oder auch die Schweiz. Hierbei ist auffallend, dass in vielen Synchronisationsländern (wie Deutschland, Italien und Spanien) faschistische Regierungen an der Macht waren, die die Nationalsprachen als einzige Sprache etablieren und jegliches „Fremde“ im Film ausradieren wollten. Es handelt sich also um weit mehr als nur wirtschaftliche Gründe, die ein Land zum Synchronisationsland machen (vgl. Danan 1991: 613). Zu den Untertitelungsländern zählen vor allem Länder, die kleineren Sprachgruppen angehören, da eine Synchronisation sehr teuer und aufwendig ist. Skandinavische Länder, die Niederlande, Griechenland oder Belgien gelten als Vorreiter der Weiterentwicklung der UT. Eine besondere Kategorie stellen Länder wie Großbritannien, die USA oder Irland

1987 wurde dann die erste Konferenz zum Thema Synchronisation und Untertitelung abgehalten, was zu einem Aufschwung der AVT führte. Das Forschungsinteresse stieg enorm an und es wurden etliche Werke zum Thema AVT veröffentlicht. Das folgende Jahrzehnt - die 90er - kann als eine Art goldenes Zeitalter der AVT gesehen werden (vgl. Díaz Cintas und Andermann 2009: 3, Chaume 2013: 289). Durch verschiedene gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Bewegungen, wie das 100. Jubiläum des Films und die immer größer werdende Bedeutsamkeit von Untertiteln für Gehörlose und hörbehinderte Menschen sowie Aktivitäten der EU, nahm das Interesse an der AVT zu. Gambier (2008) nennt drei Gründe für den Aufschwung der AVT in den 90ern: sprachpolitische Maßnahmen der EU, sprachliche Minderheiten, die auf mehr Repräsentation in den Medien pochten, und technische sowie technologische Weiterentwicklungen, die einen rasanten Anstieg an Translationen ermöglichten (vgl. Gambier 2008: 12f.).

Neben ihrem Aufschwung in den 90ern rückte die AVT auch in den letzten Jahren immer mehr in den Vordergrund akademischer Interessen, da sie sich aufgrund der zunehmenden technologischen Entwicklungen zu einem immer bedeutsamer werdenden Ansatz entwickelt hat. Gründe dafür sind etwa sich häufende fremdsprachige Inhalte in Fernsehen, Internet und Kino sowie der Bedarf an Barrierefreiheit (vgl. Taban 2015: 65 f.). Außerdem gewinnen die audiovisuellen Medien - vor allem in Form von Inhalten auf sozialen Netzwerken - in unserer Gesellschaft stetig an Bedeutung und ihr Bedarf und Konsum steigt immer weiter²⁹, was dementsprechend auch den Bedarf an audiovisuellen Übersetzungen erhöht.

Audiovisuelle Translation gehört heute nicht zuletzt aufgrund der technologischen Entwicklungen zu den dynamischsten Bereichen der Translationswissenschaft. Die Bedeutung der audiovisuellen Medien und damit auch der Bedarf an und der Konsum von audiovisuellen Inhalten nehmen täglich zu – eine Tatsache, die sich auch im wachsenden Bedarf an spezialisierten Translatoren/Translatorinnen und zunehmenden Interesse der Wissenschaftler/-innen für diesen Bereich manifestiert. (Taban 2015: 65)

In der wissenschaftlichen Forschung wie auch der professionellen Praxis ist die audiovisuelle Translation folglich einer der am schnellsten wachsenden Bereiche (vgl. Taban 2015: 65 f.). Mittlerweile könnte man behaupten, dass die AVT einen der bedeutendsten professionellen Bereiche für Translator:innen und somit einen großen Arbeitsbereich darstellt (Šorlija 2015: 40).

dar, in die nur wenige fremdsprachige Filme importiert werden und es daher weder einer Untertitelung noch einer Synchronisation bedarf (vgl. Fraller 2020a: 3).

²⁹ Laut dem Verband Privater Medien ist die steigende Nutzung audiovisuellen Medien unter anderem auch auf die Corona-Krise zurückzuführen, die das Bedürfnis nach Information, Unterhaltung und Ablenkung gesteigert hat (vgl. VAUNET 2022). Nicht zu vergessen ist auch die steigende Popularität der sozialen Medien, die vor allem bei jüngeren Generationen besonders deutlich zu erkennen ist.

2.1.1. Die AVT als eigene Disziplin oder Teilbereich?

Trotz ihrer steigenden Bedeutsamkeit ist auch heute immer noch umstritten, ob die audiovisuelle Translation einen Status als eigenständige Disziplin beziehungsweise Unterdisziplin genießen sollte. „The multimodal or semiotic nature of AVT once led scholars to question if AVT was indeed a form of translation“ (Remael 2010: 15). Diese Fragestellung basiert auf der Tatsache, dass die audiovisuelle Translation zu keinem Feld der Translationswissenschaft eindeutig zugeordnet werden kann (Šorlija 2015: 40).

Aufgrund des multisemiotischen Charakters der AVT ist ein interdisziplinärer Ansatz von besonderer Bedeutung, um auch Bild und Ton etc. zu berücksichtigen. In den meisten empirischen Studien der TLW werden jedoch zum Beispiel nur linguistische Aspekte untersucht, die nicht den Gesamtkontext des audiovisuellen Materials und damit auch nicht das gesamte Praxisfeld der audiovisuellen Translation erfassen (vgl. Taban 2015: 65). Zudem wird aufgrund des visuellen Inhalts von audiovisuellen Texten stark in den AT eingegriffen, um die Synchronität zum Original aufrechtzuerhalten, somit stellt sich die Frage, ob die AVT überhaupt als Übersetzung bezeichnet werden kann (vgl. Chaume 2013: 291).

Außerdem ist unklar, welche Textarten der AVT zugeordnet werden können. Es entwickelten sich daher viele verschiedene Konzepte, die sich auch in der Namensgebung stark unterscheiden. Zum einen gibt es den Begriff *Filmübersetzung*, der die AVT direkt mit dem Kino und der Filmgeschichte in Verbindung bringt (vgl. Snell-Hornby 1988). Der Begriff *Screen Translation* meint die Übersetzung von audiovisuellen Texten, die über den Bildschirm vermittelt werden (vgl. Mason 1989). Luyken et al. (1991) spricht von der *audiovisuellen Translation*, die die Translation von Inhalten beschreibt, die sowohl über den auditiven als auch den visuellen Kanal übermittelt werden. Mit der *multimedialen Translation* meinen Gambier und Gottlieb (2001) die Übersetzung von multimedialen Inhalten wie Fernsehen, Film, Theater, Websites, Videospiele und Werbung.

Zabalbeascoa (2008: 23) führt diese Problematik der Namensgebung und uneindeutigen Definition der AVT darauf zurück, dass die Literaturwissenschaft immer noch als die Leitdisziplin der Translationswissenschaft gilt. Diese ist streng an Worte geknüpft, was dazu führt, dass andere Arten von Informationsübermittlung, wie in Film und Fernsehen, ausgeschlossen werden. Dies ist jedoch aufgrund der Globalisierung und somit steigenden Bedeutung von audiovisuellen Inhalten nicht mehr zulässig.

Chaume (2002: 1f) sieht noch Positionierungsbedarf im Bereich der AVT, die aber jedenfalls innerhalb der TLW stattfinden muss. Er sieht die AVT als Konterpart der „klassischen“ Translation, der schriftlich fixierte oder mündliche Texte zugrunde liegen. Dies gehe

auch mit einigen Einschränkungen einher, wie beispielsweise einer Verringerung der translatorischen Freiheit bei der Arbeit mit audiovisuellen Texten (vgl. Chaume 2002: 2).

Orero (2004) sieht die audiovisuelle Translation als Zweig der Translationswissenschaft, bei dem es an Etablierung bedarf. Er sieht keinen Grund, die AVT aus der TLW auszuschließen: „I don’t think there is any longer a need to justify the inclusion of Audiovisual Translation within the field of Translation Studies on its own merits” (Orero 2004: 11). Auch Díaz Cintas³⁰ (2008: 5) und Gambier³¹ (2008) kritisieren einen Ausschluss der AVT aus den Translationswissenschaften und plädieren für Ansätze, die die AVT als eigene Disziplin betrachten. Gambier (2008: 16f.) sieht zudem einen engen Zusammenhang zwischen der AVT und den Film- und Medienwissenschaften und fordert Zusammenarbeit in diesem Bereich.

Dias Cintas (vgl. 2009: 5f) sieht den audiovisuellen Text als eigenen Texttypen³² und spricht von unterschiedlichen Modi wie der Untertitelung, der Synchronisation und dem Voiceover. Auch er sieht wie Chaume (2002) die AVT im Kontrast zur „klassischen“ Translation und verortet sie innerhalb der TLW.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die AVT eng mit anderen Disziplinen wie den Filmwissenschaften, der Soziologie oder der Linguistik verwoben ist. In dieser Arbeit wird sie als Teil der TLW anerkannt, deren multisemiotischer Charakter sie von der „klassischen“ Übersetzung unterscheidet, weshalb Translator:innen einige Besonderheiten beim Übersetzen audiovisueller Texte beachten müssen. Im folgenden Kapitel soll geklärt werden, was einen audiovisuellen Text ausmacht und welche Ansätze es gibt.

2.1.2. Der audiovisuelle Text

Wie bereits angeschnitten, werden bei audiovisuellen Texten die sprachlichen Informationen durch Bilder und andere nichtsprachliche Ausdrucksformen, wie Mimik und Gestik, Kostüme und Make-up, Tonfall und Sprechpausen, Geräusche und Musik sowie durch literarische und cineastische Konventionen, betreffend Dialoge und Genre etc., geprägt. Im Laufe der Zeit haben sich verschiedene Klassifizierungen ergeben, die darauf abzielen, audiovisuelle Texte

³⁰ Díaz Cintas (2008: 5) meint dazu, es würde an alten Theorien festgehalten werden, die entstanden, als es noch kein Fernsehen, Kino oder Computer gab. Durch den technologischen Fortschritt hat sich unsere Gesellschaft von einer textorientierten zu einer medienorientierten entwickelt.

³¹ Gambier (2008) möchte ein grundlegendes Umdenken in der TLW und sieht die AVT als eigenständige Disziplin. Er nennt auch die Flüchtigkeit des audiovisuellen Textes und stellt die Frage, wer als Urheber:in audiovisueller Texte gilt, da beispielsweise bei Filmproduktionen (im Vergleich zu literarischen Texten, wo meist nur eine Person Urheber:in ist) mehrere Personen, wie Regisseur:in, Schauspieler:innen, und Drehbuchautor:innen, involviert sind. Gambier forderte systematische Forschungsarbeiten im Bereich der AVT, die diese tiefgreifende Fragestellungen bearbeiten.

³² In Anlehnung an Reißs Texttypologie (1976) (siehe Kapitel 2.1.2.1.)

zu definieren und einzuordnen. Jene sollen in den folgenden Unterkapiteln besprochen werden.

2.1.2.1 Frühe Klassifizierungsversuche

Mit den Anfängen des Films³³ zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden die ersten Klassifizierungen von audiovisuellen Texten, die sich stets weiterentwickelten. Frühe Klassifizierungsversuche orientierten sich meist an technischen Aspekten oder Gattungen. In den 50ern bis 70ern mit den Anfängen der Filmtheorie³⁴ und der Semiotik entwickelte sich jedoch ein stärkeres Bewusstsein für die Komplexität und Diversität audiovisueller Texte. Neue Ansätze setzten es sich zum Ziel, die Art und Weise zu kategorisieren, wie verschiedene Medien verwendet werden, um Bedeutung zu übermitteln. Fragestellungen waren etwa: Wie spielen Text, Bild und Ton zusammen, um eine Gesamtnarration zu schaffen? Metz³⁵ (1972) entwickelte in den 70ern ein semiologisches Modell, das verschiedene Arten von Codes oder Systemen zur Erzeugung von Bedeutung in audiovisuellen Texten identifizierte. Er differenzierte zwischen "perzeptiven Codes", "infralinguistischen Codes" und "suprasegmentalen Codes" (Metz 1972: 101). Erstere basieren auf der Wahrnehmung des Publikums, zweitere sind in der Sprache selbst verankert und "suprasegmentalen Codes" wirken auf der Ebene des gesamten Films (vgl. Metz 1972: 101). 1973 entwickelte er dieses Konzept weiter und spricht in seinem Werk *Sprache und Film* (1973) von fünf verschiedenen Codes, die sich überlagern und zusammenspielen, und so die Gesamtbedeutung des Films ergeben: den perzeptiven, den mimischen, den gestischen, den räumlichen und den verbalen Code (vgl. Metz 1973).

An Metz's Ansatz erinnert Reiß (1976), die mit ihrer Texttypologie die Dichotomie von pragmatischen und literarischen Texten zerschlug. Sie ging davon aus, dass der Texttyp die Übersetzungsmethode bestimmen sollte (vgl. Reiß 1976: 1). Auf dieser Basis nannte sie vier Texttypen³⁶ und erwähnte dabei als eine der Ersten den sogenannten audio-medialen Typen. Nach Reiß (1976) handelt es sich hierbei um einen rein sprachlichen, schriftlich fixierten

³³ 1895 gab es in Paris die erste Kinovorstellung der Gebrüder Lumière: "Arbeiter verlassen die Lumière-Werke". Verwendet wurde ein Cinématographe, der sowohl zum Filmen als auch zum Projektieren verwendet wurde. 1927 wurde der erste Tonfilm „Der Jazzsänger“ in den USA veröffentlicht. Erstmals wurden nun ganze Dialoge übersetzt (vgl. Gottlieb 1997b:50f).

³⁴ Die sogenannte Filmologie entwickelte sich in den 50er-Jahren in Frankreich und begann erstmals das Medium Film wissenschaftlich zu untersuchen (vgl. Blüher und Tröhler 1990: 47).

³⁵ Neben Metz gilt auch Roland Barthes als einer der einflussreichsten französischen Filmsemiotiker (obwohl er sich nicht explizit auf Film konzentrierte).

³⁶ Reiß (1976) entwickelte auf Basis des „Modells der Sprachzeichen“ von Bühler (1934) außerdem den informativen, expressiven und operativen Texttyp. Ersterer ist sachorientiert, während der expressive Typ mehr auf den Sender bezogen ist, weshalb die meist künstlerische sprachliche Gestaltung im Vordergrund steht. Bei letzterem Typen ist das Ziel das Auslösen eines bestimmten Verhaltens, weshalb er als verhaltensorientiert bezeichnet werden kann.

Text, den die Rezipient:innen lediglich über das Gehör aufnehmen. Die großen Besonderheiten hierbei sind der medienspezifische Aspekt und die Einbettung des Textes in einen großen Gesamtkontext, was bei der Übersetzung unbedingt berücksichtigt werden muss. Der Text ist somit nur ein Teil eines größeren Ganzen, wie dies beispielsweise in Liedtexten oder Bühnenwerken der Fall ist, oder wird durch ein technisches Medium, wie das Kino oder Fernsehen, vermittelt. Als besonderes Merkmal ist hierbei die Medien- und Verbundorientiertheit des Textes zu beachten.

Zudem unterschied Reiß zwischen primär akustischen, primär visuellen und audiovisuellen Texten, bei denen Bild und Ton gleichwertig zu beachten sind (vgl. Reiß 1976: 15). Hierbei muss jedoch erwähnt werden, dass diese Klassifizierung die Besonderheiten des audiovisuellen Textes nicht ausreichend erfasste.

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

Unter anderem, weil bei der Bezeichnung audio-medial jedoch die bildliche Darstellung nicht berücksichtigt wurde, wurde dieser Reiß'sche Ansatz heftig kritisiert. Daher änderte Reiß (²1991) später den vierten Texttypen in multi-medial, und schloss somit auch den wichtigen Aspekt der bildlichen Darstellung mit ein (vgl. Reiß und Vermeer ²1991: 211). In ihrer Publikation in *Lebende Sprachen* (1990) widerrief sie jedoch ihren vierten Texttyp und meinte, dass multimediale Texte kein eigenständiger Typus seien, sondern als eine Variante eines der drei Grundtypen betrachtet werden können. Sie argumentiert, dass Bilder, Animationen, Soundeffekte und andere multimediale Elemente die Struktur und Funktion eines Textes verändern können, aber immer noch in den Rahmen der drei Grundtypen von Texten passen. Somit können multimediale Texte als eine spezifische Untergruppe von Deskriptionstexten, Instruktionstexten oder Argumentationstexten betrachtet werden, je nachdem, welcher Grundtyp am ehesten ihre Funktion und Struktur widerspiegelt. Sie argumentiert, dass die Klassifizierung von Texten nicht starr sein sollte, da die Natur und Funktionen von Texten sich je nach Kontext und Medium ändern können.

Snell Hornby befand den Reiß'schen Ansatz als zu allgemein und unterteilte ihren multimedialen Texttyp in vier Typen: multimedial, multimodal, multisemiotisch und audio-medial (vgl. Snell-Hornby 2006: 85).

Diese frühen Klassifizierungsversuche haben den Weg für spätere komplexere Ansätze zur Analyse und Klassifizierung von audiovisuellen Texten geebnet, wie deskriptive, semiotische und multimodale Ansätze, die in den folgenden Kapiteln näher besprochen werden.

2.1.2.2. deskriptive Ansätze

Delabastita (1989) spricht Filmen einen Multi-Channel-Charakter zu, da gleichzeitig visuelle und auditive Kanäle verwendet werden, um Informationen zu vermitteln (vgl. Delabastita 1989: 196). Er nennt vier verschiedene Arten, wie Bild und Text miteinander verknüpft sein können. Der verbal-auditive Kanal enthält die Dialoge, Stimmen im Hintergrund und manchmal auch Liedtexte. Musik, natürliche Geräusche und auch Soundeffekte können dem nonverbal-auditiven Kanal zugeordnet werden. Der verbal-visuelle Kanal beinhaltet den sogenannten Text im Bild, wie er in der Untertitelbranche genannt wird, also Geschriebenes im Bildmaterial eines Videos³⁷. Der vierte und letzte Kanal ist der nonverbal-visuelle Kanal. Hier müssen Bildkomposition und Bildfolge berücksichtigt werden. (vgl. Delabastita 1989: 101).

Als besonders problematisch beziehungsweise anspruchsvoll gilt hierbei die Filmübersetzung - die Hauptgegenstand dieser Arbeit ist - da Filme ein höchst komplexes Zeichensystem darstellen. Ihre Zusammensetzung und materielle Gestalt ist - anders als beispielsweise im Theater, wo die Texte je nach Inszenierung angepasst werden können - im Nachhinein nicht mehr veränderbar (vgl. Delabastita 1989: 197).

Delabastita erkannte 1989 die Problematik, dass viele deskriptive Ansätze der AVT, wie beispielsweise von Even-Zohar und Toury (1981) und Hermans (1985), auf der literarischen Übersetzung beruhen (vgl. Delabastita 1989: 194). Durch die Verschiebung des Fokus von der Funktion der Translation zu den Konventionen der Zielgruppe entstanden neue deskriptive Ansätze der AVT, die, ohne darüber zu werten, die tatsächlichen Praktiken der Übersetzung beschrieben, um zu verstehen, wie Faktoren wie etwa kulturelle, soziale, institutionelle und technologische Einflüsse die Übersetzungsentscheidungen beeinflussen (vgl. Chaume 2004: 39f.). Dies kann auf verschiedenste Art und Weise erfolgen, wie beispielsweise der Beschreibung von Praktiken in der AVT in verschiedenen Ländern und Kulturen, der Erforschung der Wirkung von ausländischen übersetzten audiovisuellen Texten am eigenen audiovisuellen Markt. Manche Forschungen befassen sich auch mit Problematiken wie Gender, Kulturspezifika, Wortwitzen, Tabus oder politischen Themen wie etwa Zensur. Zudem gibt es Rezeptionsstudien oder korpusbasierte deskriptive Fallstudien zur Untersuchung von

³⁷ Hierbei kann es sich um Ortsschilder oder eingeblendete Zeitungsartikel handeln. Diese werden auch im Untertitel aufgegriffen und übersetzt und durch verschiedene Arten als Text im Bild gekennzeichnet.

Normen³⁸ in der AVT (vgl. Chaume 2013: 292ff.). Ein weiterer Forschungsgegenstand ist die Untersuchung von verschiedenen Modalitäten der Synchronisation, Untertitelung und Audio-deskription.

Obwohl Díaz Cintas (2004: 24) meint: “Pioneering studies on dubbing and subtitling were flawed by approaches that were biased by the linguistic dimension.“, hat er es sich zur Aufgabe gemacht, zu erforschen, ob und inwiefern die DTS - die ebenfalls basierend auf der Literaturwissenschaft entstanden ist - für die AVT anwendbar ist (vgl. Díaz Cintas 2004: 21). Er kam zu dem Entschluss, dass dies nach einer Anpassung an die AVT durchaus möglich ist und nannte Ansätze von Karamitroglou (2000), Remael (2000) und Sokoli (2000) als Beispiele (vgl. Díaz Cintas 2004: 31). Sokoli (2000) analysierte Untertitel und suchte nach Mustern basierend auf Tourys (1995) und Chestermans (1997) Normenkonzept. Sein Ziel war es, Normen der translatorischen Entscheidungen abzuleiten. Ebenso erforschte er die Zusammenhänge von Untertiteln und anderen Elementen des audiovisuellen Textes (vgl. Sokoli 2009:36f.). Karamitroglou (2000) nutzte die Polysemtheorie und setzte die AVT in einen systematischen Kontext. Er erforschte, welche Normen ausschlaggebend sind für Entscheidung zwischen einer Untertitelung und einer Synchronisation des audiovisuellen Textes.

Im Sammelband „*(Multi)Media Translation. Concepts, Practices, and Research*“ von Gambier und Gottlieb (2001) sind weitere Aufsätze von Forschenden, die auch an deskriptiven Ansätzen der AVT arbeiten, zu finden. Neben den bereits erwähnten Namen wie Díaz Cintas, Karamitroglou und Remael werden etwa auch Cattrysse, Gottlieb, Pym und Rosa genannt. Cattrysse (2001: 6f.) spricht vom polysystemischen Ansatz zur Multimedia-Translation und hebt die Intertextualität von Multimedia-Texten hervor. Hiermit meint er jedoch die verschiedenen semiotischen Modi innerhalb eines Textes.

Für Remael (2001: 13f.) steht ebenso die Intertextualität von audiovisuellen Texten im Fokus. Sie spricht dabei von drei Konzepten: Zeichen, Modus und Medium. Remael meint zudem, dass aufgrund der engen Verwobenheit der AVT mit der Linguistik, Medienforschung und Soziologie und der immer komplexer werdenden audiovisuellen Textproduktion ein interdisziplinärer deskriptiver Ansatz vonnöten ist (vgl. Remael 2001: 21). Auch Reamel sieht, wie Díaz Cintas, Potenzial in der DTS, wenn diese für die AVT angepasst wird. Aspekte der

³⁸ Zu erwähnen ist hierbei auch "Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References" von Jan Pedersen (2011), der darin Normen und Konventionen der Untertitelung analysiert und erforscht, wie kulturelle Referenzen in jenem Kontext behandelt werden.

DTS wie die Priorisierung des Zieltexts und der Zielkultur sowie die wertungsfreie Beschreibung des Forschungsobjekts und die Suche nach Zusammenhängen und Normen im translatologischen Handeln sieht sie als anwendbar für die AVT (vgl. Remael 2001: 21).

Laut Rosa (2016) ist die DTS sogar der Grund dafür, wieso die AVT überhaupt erst zum Forschungsgegenstand wurde. Dass der Zielkontext in den Fokus rückte, brachte nämlich wichtige Erkenntnisse über die AVT und ihre Bedeutsamkeit in Bezug auf gegenwärtige Kulturen. Eine Problematik für den deskriptiven Ansatz sei jedoch die große semiotische Komplexität der audiovisuellen Texte, eröffne jedoch ebenso neue Möglichkeiten für die Forschung (vgl. Rosa 2016: 200f.).

2.1.2.3 semiotische Ansätze:

Jene semiotische Komplexität, von der Rosa (2016) spricht, wird in der Semiotik aufgegriffen. Hier wird zwischen zwei Arten von Texten unterschieden: mono- und polysemiotisch (vgl. Nagel 2009: 52). Bei der literarischen Übersetzung handelt es sich um monosemiotische, also in sich geschlossene schriftliche Texte, wohingegen der audiovisuelle Text verschiedene modale Ebenen³⁹ und semiotische Aspekte hat, die seine Bedeutung bestimmen - das Zusammenwirken von Text, Bild und Ton - was ihn zu einem polysemiotischen Text macht (vgl. Mälzer-Semlinger 2011: 216).

So, as text types are concerned, the distinction has to do with the number of interacting communicative channels present: Books are monosemiotic, putting all their faith in the printed word, whereas films and TV programs are polysemiotic; several channels, i.e. picture + dialog + music & effects, contribute to the total communicative effect. (Gottlieb 1997a: 309)

Gottlieb bezeichnet diese Tatsache als „semiotic complexity“ (Gottlieb 1997a: 309). Er sieht audiovisuelle Texte als polysemiotische Gefüge und differenziert zwischen vier Kanälen, über die Informationen vermittelt werden. Er nennt hierbei Dialoge, Musik, Effekte und Bilder und in begrenzter Weise auch schriftlichen Text (vgl. Gottlieb 2004: 86). Für ihn ist die Untertitelung somit eine diasemiotische Übersetzung, weil der Originaldialog durch einen schriftlichen Kanal ergänzt und das Gesprochene zusätzlich auf visueller Ebene dargestellt wird (vgl. Gottlieb 2002: 189). Die intralinguale Untertitelung ist für ihn zudem eine diagonale Übersetzung⁴⁰, da eine Translation von mündlicher in schriftliche und von einer Ausgangssprache A in eine Zielsprache B stattfinden:

³⁹ Multimodalität des AVT siehe Kapitel 2.1.2.4.

⁴⁰ Eine weitere Form ist die horizontale Übersetzung, bei der der Sprachmodus nicht verändert wird (vgl. Gottlieb 2002: 190).

Intralinguale Untertitelung (z.B. für taube Muttersprachler) ist vertikal: sie beschränkt sich darauf, Rede zu verschriftlichen. Die interlinguale Untertitelung (fremdsprachiger Filme) ist hingegen diagonal: Sie bewegt sich von der Ausgangssprache (AS) zur Zielsprache (ZS), wie das folgende Diagramm illustriert: (Gottlieb 2002: 190)

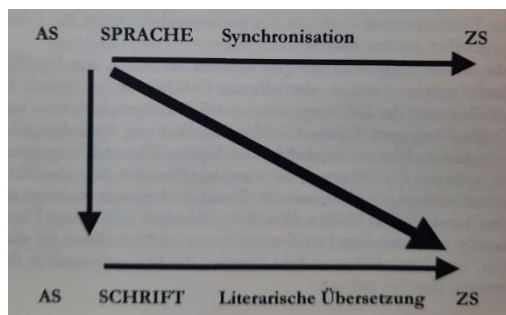


Abbildung 2: vertikale und diagonale Übersetzung (Gottlieb 2002: 190)

Aufgrund dieser vorherrschenden Diagonalität wurde die Untertitelung lange nicht als Übersetzung anerkannt, da sie nicht in klassische linguistische Kategorien eingeordnet werden konnte (siehe Kapitel 2.1.1.).

Der Ansatz der „constrained translation“ (Titford 1982, Mayoral et al. 1988) griff diese Problematik auf und betrachtet die Untertitelung nicht nur als Übersetzung, sondern auch als Bearbeitung des Ausgangstextes, da sie synchron zum Bild sein muss. Damit die beiden Kanäle also nicht miteinander konkurrieren, müssen sie in Einklang miteinander gebracht werden. Da die Untertitelung jedoch mit einigen Einschränkungen einhergeht - wie Platz, Zeit und Zeichenanzahl - kann nicht der gesamte Ausgangstext untertitelt werden. Erst das Zusammenspiel von verbalen und nonverbalen Elementen ermöglicht den Rezipient:innen die volle Filmerfahrung und trägt zum Verständnis bei (vgl. Titford 1982, Mayoral et al. 1988). Auch Chaume (2004) erkannte die Wichtigkeit des Zusammenspiels der verschiedenen Kanäle beim Untertiteln und den polysemiotischen Aspekt von audiovisuellen Texten:

An audiovisual text is a semiotic construct comprising several signifying codes that operate simultaneously in the production of meaning. A film is composed of a series of codified signs, articulated in accordance with syntactic rules. Its typology, the way it is organised and the meaning of all its elements results in a semantic structure that the spectator deconstructs in order to understand the meaning of the text. (Chaume 2004: 16f.)

Er spricht also von verschiedenen Codes⁴¹, die zusammenwirkend die Bedeutung des Textes schaffen. Für die Translator:innen ist es folglich notwendig, diese Codes zu erkennen und in

⁴¹ Er unterscheidet zwischen elf verschiedenen Codes: linguistic code, paralinguistic code, musical code, special effects code, sound arrangement code, iconographic code, photographic code, planning code, graphic code, syntactic code und mobility code - da deren Ausarbeitung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, siehe Chaume 2004: 17-22.

die Übersetzung miteinzubeziehen, was die Übersetzung von audiovisuellen Texten zu einer höchst komplexen Angelegenheit macht. In seinem Artikel *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation* (2004) fasst Chaume zusammen:

As I have intended to show throughout this article, for the translator, knowledge of all the signifying codes present in the audiovisual texts is extremely relevant. Apart from the descriptive analysis of these codes, the translator should be particularly interested in the incidence of the different signifying codes within the linguistic one, since this is the only code that can be manipulated at all. A translation that does not take all the codes into account can be seen only as a partial translation. (Chaume 2004: 22)

Er meint somit, dass eine Übersetzung, die nicht alle Codes berücksichtigt, nicht vollständig ist und die Untertitler:innen besonders auf die nonverbalen Codes achten sollten, da es vor allem der verbale ist, der manipuliert werden kann.

Zabalbeascoa spricht nicht wie Chaume von Codes, sondern von zwei verschiedenen Zeichensystemen und zwei verschiedenen Kommunikationskanälen. Diese werden miteinander kombiniert und man erhält vier verschiedene Kanäle:

	Audio	Visual
Verbal	Words heard	Words read
Nonverbal	Music + special effects	The picture Photography

Abbildung 3: The four components of the audiovisual text (Zabalbeascoa 2008: 24)

Bei der Interpretation audiovisueller Texte, meint Zabalbeascoa, müssen all diese Komponenten berücksichtigt werden. Die Rezipient:innen müssen also sowohl zuhören als auch zuschauen und Musik sowie andere Geräusche und Mimik, Gestik, Bilder, Text im Bild etc. beachten. Der typische audiovisuelle Text beinhaltet all diese Komponenten in gleichem Maße, was visuell dargestellt folgendermaßen aussieht:

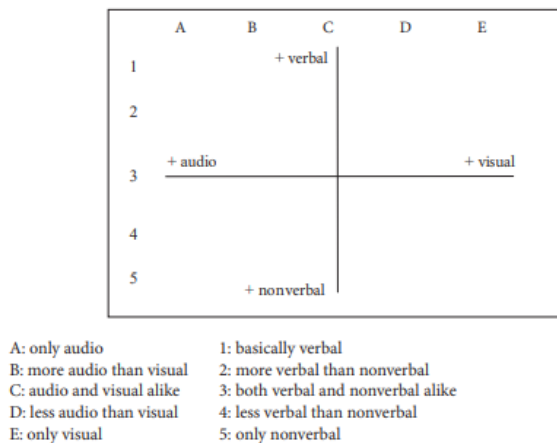


Abbildung 4: The two axes of audiovisual communication (Zabalbeascoa 2008: 26)

Der Schnittpunkt der horizontalen Achse, die links „audio“ mit rechts „visual“ verbindet, mit der vertikalen, die von oben „verbal“ bis nach unten „nonverbal“ verläuft, symbolisiert den typischen audiovisuellen Text (Zabalbeascoa 2008: 26). Ist ein Text jedoch nicht verbal, sondern nur nonverbal, wie etwa ein Stummfilm oder eine Kinderserie ohne Dialoge, so ist er nach Zabalbeascoas Modell zu den atypischen audiovisuellen Texten zu zählen. Das Zusammenspiel der einzelnen Zeichensystemen und Kommunikationskanäle beeinflusst den Translationsprozess.

Hierbei muss berücksichtigt werden, dass Bilder keine universelle Bedeutung haben und kulturbedingt sowie abhängig von persönlichen Erfahrungen sind. Zabalbeascoa (Zabalbeascoa 2001: 130 zit. nach Zabalbeascoa 2008: 33) meint daher, dass in der Zielsprache ein neues Skript geschaffen werden muss, dass für die Rezipient:innen verständlich in ihrer Zielkultur und Sprache ist.

Der semiotische Ansatz der Untertitelung hebt einmal mehr die Bedeutsamkeit von nonverbalen und kulturellen Elementen bei der Filmübersetzung hervor. Es ist die Aufgabe der Untertitler:innen, zu entscheiden, inwiefern codierte nonverbale Elemente in audiovisuellen Texten relevant sind und übersetzt werden müssen.

2.1.2.4. die Multimodalität des AVT

Ähnlich dem semiotischen Ansatz ist der multimodale Ansatz des audiovisuellen Textes. Obwohl die Translation nicht in seinem Fokus steht, so hat sich herauskristallisiert, dass das Verständnis für die Integration verschiedener Modalitäten bei der AVT eine große Hilfestellung etwa beim Treffen von Untertitelungsentscheidungen sein kann. “The concept of multimodality cuts across every discipline, and as every discipline can be subject to translation from one language to another, its importance in Translation Studies is now recognised.” (Taylor 2013: 98)

Wie auch schon Metz (1972 und 1973), Chaume (2004) und (Gottlieb 1997a) sagten, ergibt sich die Bedeutung eines Textes erst aus dem Zusammenwirken aller Ebenen und Kanälen (vgl. Mälzer-Semlinger 2011: 216). Thibault (2000) spricht von multimodalen Texten als “texts which combine and integrate the meaning-making resources of more than one semiotic modality – for example, language, gesture, movement, visual images, sound and so on – in order to produce a text-specific meaning” (Thibault 2000: 311). Dieses Interagieren auf semiotischer Ebene bezeichnen Kress und van Leeuwen (2006: 7f.) als Multimodalität. Sie meinen damit Texte, die mehr als einen semiotischen Code enthalten (vgl. Kress und van Leeuwen 2006: 7f, 177). In ihrem Ansatz definieren sie drei zentrale Elemente: Zeichen (sign), Kommunikationsmodus (mode) und Medium (medium). Dieser Ansatz von Kress und van Leeuwen ist als sozialsemiotisches Konzept zu bezeichnen, das im Gegensatz zum klassischen semiotischen Ansatz nicht die Beziehung zwischen signifier und signified in den Mittelpunkt stellt, sondern die durch die Zeichenersteller:innen hergestellte Beziehung zweier unabhängiger Elemente und der damit verbundenen Entstehung eines neuen Zeichens. Dieses neue Zeichen wird durch ein Medium vermittelt und ist quasi ein Instrument, das bei den Rezipient:innen Anklang finden soll und die Interessen der Zeichenersteller:innen vertritt (vgl. Kress und van Leeuwen 2006: 8). Dabei ist es wichtig, zu erwähnen, dass die Bedeutung des Zeichens nie unabhängig von soziokulturellen Parametern ist (vgl. Kress 2004: 111).

Kress (vgl. 2004: 112f) sieht den multimodalen Text an Bedeutsamkeit gewinnen. Er meint, dass Bilder die geschriebene Sprache ablösen, und das Zusammenwirken von verbalen und visuellen Infos und ihre unterschiedlichen Funktionsweise von immer größer werdender Bedeutung sind. Auch Stöckl (2010: 45) sieht den herkömmlichen schriftlich fixierten oder verbalen Textbegriff als veraltet an, und ist der Meinung, dass der multimodale Text mittlerweile den Normalfall der heutigen Kommunikation darstellt und monomodale Texte eher die Ausnahme sind. Der multimodale Text zeichnet sich für ihn aus, indem es mehrere Zeichenmodalitäten gibt, die auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind und durch ihr Zusammenspiel und ihre Beziehungen zueinander den Gesamttext ergeben (vgl. Stöckl 2010: 47).

Remael und Reviere (2019) schreiben in *Multimodality and audiovisual translation*, dass Bedeutungen durch verschiedene semiotische Modi erzeugt wird. Die einzelnen beispielsweise visuellen, nonverbalen oder aural-verbalen Modi generieren Bedeutung, die jedoch ebenso durch ihr Zusammenwirken beeinflusst wird. So kann die Bedeutung variieren, je nachdem welche Modi etwa in einer Filmszene dominanter sind. Baldry and Thibault (2006) nennen dies „resource integration principle“. Auch Zabala Beascoa vertritt diese Mei-

nung und nennt das Zusammenwirken der Modi und deren Interpretation durch die Rezipient:innen als ausschlaggebend für die Bedeutung (vgl. Zabalbeascoa 2008: 25).

Van Leeuwen (2005: 179) entwickelte basierend auf diesen Annahmen vier Konzepte zur Integration semiotischer Ressourcen: Rhythmus⁴², Komposition⁴³, Informationsverknüpfung⁴⁴ und Dialog⁴⁵. Royce (2007) baute hier auf und betrachtete die semiotischen Modi im Hinblick auf ihre lexikalische Kohäsion. Es stellte sich die Frage, ob die vier Konzepte von Leeuwen ausreichen, und so wurden Vorschläge für zusätzliche Konzepte wie "Komplementarität" eingebracht. Tseng (2013) knüpft an die Tradition der sozialen Semiotik an und versucht, die vier Konzepte in einem systematischen Analysemodell zusammenzuführen. Zudem betont sie die Relevanz von Zuschauererfahrungen bei der Konstruktion von Bedeutungsmustern.

2.2. Untertitel

Im vorherigen Kapitel wurde die Komplexität audiovisueller Texte besprochen, die auch deren Übersetzung maßgeblich beeinflusst. Eine der wichtigsten Arten der AVT und Hauptgegenstand dieser Arbeit ist die Untertitelung. Sie ist neben der Synchronisation die wichtigste Form der AVT und existiert erst seit ungefähr 25 Jahren (vgl. Guillot 2019: 31).

2.2.1. Definition der Untertitelung

Wie bereits erwähnt, müssen beim Untertiteln vier semiotischen Kanäle berücksichtigt werden, zudem benötigen Translator:innen neben dem entsprechenden Problembewusstsein und ihrer sprachlichen und translatorischen Kompetenz ebenso komplexe Qualifikationen im technischen Bereich, wie beispielsweise im Umgang mit Untertitelungssoftware. Es ist folglich schwer, diese Komplexität zusammenzufügen und eine inklusive Definition zu finden. In der Literatur stößt man auf verschiedene Definitionen von Untertitelung, etwa Gottlieb (2002) schreibt:

⁴² Für Kohärenz und Struktur für Ereignisse, die sich mit der Zeit entwickeln, für eine zeitliche Anordnung und Verbindung der verschiedenen Elemente (vgl. van Leeuwen 2005: 179).

⁴³ Komposition meint die räumliche Dimension multimodaler Texte und strukturiert die Elemente innerhalb eines Raums, um die visuelle und räumliche Kohärenz zu verbessern (vgl. van Leeuwen 2005: 179).

⁴⁴ Ist auf die zeitlichen und kausalen Verbindungen zwischen den Worten und Bildern sowie die kognitiven Verbindungen zwischen den Informationen im zeitlichen Verlauf bezogen (vgl. van Leeuwen 2005: 179).

⁴⁵ Bezieht sich auf die Strukturen von Dialogen, Musik und Kommunikation und beinhaltet die verbalen Wechselwirkungen und jene zwischen verschiedenen semiotischen Modi (vgl. van Leeuwen 2005: 179).

Untertitel als Übersetzungsmittel können definiert werden als
Übertragung in eine andere Sprache (1)
von nonverbalen 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). (Gottlieb 2002: 187f.)

In der *Encyclopedia of Translation Studies* werden interlinguale Untertitel folgendermaßen beschrieben:

Subtitling consists of the production of snippets of written text (subtitles, or captions in American English) to be superimposed on visual footage – normally near the bottom of the frame – while an audiovisual text is projected, played or broadcast ... Interlingual subtitles provide viewers with a written rendition of the source text speech, whether dialogue or narration, in their own language. (Pérez González 2009: 14)

Jüngst (2010) definiert die Untertitelung als: „verknappte Übersetzung des Filmdialogs, die als Lesetext im Bild zu sehen ist, während der Film mit der originalsprachlichen Dialogspur läuft“ (Jüngst 2010: 25). Gottlieb (1997a) sieht sie als einzigartige Form der Translation, und schreibt ihr verschiedene Aspekte zu. „Subtitling can be defined as a (1) written, (2) additive, (3) synchronous type of translation of a (4) fleeting and (5) polysemiotic text type.“ (Gottlieb 1997a: 311)

Subtitling defined

Subtitling can be defined as a (1) written, (2) additive, (3) synchronous type of translation of a (4) fleeting and (5) polysemiotic text type.

1. Being of a *written* - as opposed to spoken - nature, subtitling differs from all other types of audiovisual translation.
2. The label *additive* indicates that verbal material is added to the original, retaining the source-language discourse.
3. The label *synchronous* reflects the fact that the original work (with or without the original dialog) and the translation are presented simultaneously - unlike 'simultaneous' interpreting, where the interpreter always lags behind.
4. The term *fleeting* refers to the fact that, in filmic media, all discourse is presented in a flowing manner, beyond the control of the receptor.
5. As we already know, the term *polysemiotic* states the fact that the target-language rendering only covers one of several interacting channels of communication in the translated version.

Abbildung 5: Definition von Untertiteln (Gottlieb 1997a: 311)

Die Untertitel sind in *geschriebener* Form vorhanden, sie sind *zusätzlich* zum Originalton wahrnehmbar. Zudem werden sie *fließend* und *synchron* zum Ton eingeblendet. *Polymedial* sind die Untertitel, weil die Übertragung der Informationen auf mindestens zwei Kanälen basiert (vgl. Gottlieb 1997a: 311).

2.2.2. Formen der Untertitelung

Die Untertitelung kann in verschiedene Formen unterteilt werden. Vorweggesagt, lassen sich Untertitel aufgrund von sprachlichen, technischen und temporären Gegebenheiten klassifizieren. Gottlieb macht sich die zwei ersten Aspekte zunutze und unterscheidet sowohl zwischen intra- als auch interlingualen Untertiteln⁴⁶ - also auf sprachlicher Ebene - als auch auf technischer Ebene zwischen „open“ und „closed subtitles“ (Gottlieb 1997b: 71f.). Intralinguale Untertitel bezeichnet Gottlieb als „a) Subtitling of domestic programs for the deaf and hard of hearing. b) Subtitling of foreign-language programs for language learners.“ (Gottlieb 1997a: 311). Über das interlinguale Untertiteln meint er: „This type has a diagonal quality: in interlingual subtitling, the subtitler 'crosses over' from interpreting the spoken foreign-language dialog to presenting a written domestic-language translation on the screen.“ (Gottlieb 1997a: 311)

Mit *closed subtitles* sind Untertitel gemeint, die von den Rezipient:innen optional eingeblendet werden können. *Open subtitles* sind permanent im Bild und können nicht ausgeblendet werden (vgl. Bartoll 2004: 56).

Díaz Cintas nennt auf sprachlicher Ebene zudem bilinguale Untertitel⁴⁷. Diese bestehen aus zwei Zeilen, wobei je eine Zeile in je einer Sprache ist⁴⁸. Bilinguale Untertitel sind vor allem in mehrsprachigen Ländern oder auch bei internationalen Filmfestspielen beliebt (vgl. Díaz Cintas und Remael 2007: 18f).

Auf technischer Ebene lässt sich zudem zwischen „mechanical subtitling“, „thermal subtitling“, „photochemical subtitling“, „optical subtitling“, „laser subtitling“, „temporary subtitling“ und „offscreen subtitling“⁴⁹ unterscheiden (Carroll und Ivarsson 1998: 12-18). Hier ist die Methode, wie die Untertitel am Videomaterial fixiert werden, ausschlaggebend für die Klassifizierung.

Ebenso auf technischer Ebene gibt es die Unterscheidung zwischen *television subtitling* und *teletext subtitling*. Im Gegensatz zu Kinountertiteln sind *television subtitles* an den Fernsehbildschirm angepasst. Sie liegen anderen Richtlinien zugrunde und unterscheiden sich daher von den Kinountertiteln. Selbst wenn derselbe Film im Fernsehen und im Kino er-

⁴⁶ Siehe Kapitel 2.2.2.1. und 2.2.2.2.

⁴⁷ Es gibt auch trilinguale Untertitel, die jedoch äußerst selten vorkommen. Beispielsweise in China werden neben englischen und chinesischen Untertiteln auch Untertitel in vereinfachten chinesischen Schriftzeichen eingeblendet (vgl. Jüngst 2010: 54).

⁴⁸ Manchmal bestehen bilinguale UT sogar aus bis zu vier Zeilen - pro Sprache zwei Zeilen (vgl. Díaz Cintas und Remael 2007: 18f).

⁴⁹ Beim „mechanical subtitling“ wurden die UT beispielsweise direkt im Videomaterial fixiert, indem sie in den Positivfilm eingraviert wurden. Für mehr Informationen siehe Nagel (2009: 27, 31 f.)

scheint, gibt es meist zwei Versionen der Untertitel, um sie an die Gegebenheiten im Kino bzw. für den Fernsehbildschirm anzupassen. Dies ist notwendig, da ein Fernsehbildschirm kleiner ist als eine Kinoleinwand, also weniger Zeichen darauf abgebildet werden können, und der Kontrast geringer ist als im Kino. Außerdem unterscheidet sich oft die Frameanzahl des Videos, je nachdem, ob es für den Heimgebrauch oder die Kinoleinwand veröffentlicht wurde. Timecodes würden somit nicht mehr mit den Schnitten übereinstimmen (vgl. Carroll und Ivarsson 1998: 28).

Eine gute Möglichkeit, um die fürs Fernsehen produzierten Untertitel ein- und ausblenden zu können, sind *teletext subtitles*. Durch Aufruf einer bestimmten Teletextseite werden diese am unteren Bildrand sichtbar. Hierbei handelt es sich vorwiegend um intralinguale Untertitel (vgl. Nagel 2009: 155).

Temporär betrachtet gibt es zudem vorproduzierte und live produzierte/ simultane Untertitel. Hier geht es um die Zeit, die zur Verfügung steht, um die Untertitel zu produzieren. Ist eine Vorlaufzeit vorhanden, in der das benötigte Videomaterial zur Verfügung gestellt wird, können qualitativ hochwertigere Untertitel erzeugt werden. Ist dies nicht möglich, wie beispielsweise bei Live-Sendungen oder Interviews, so müssen die Untertitel während der Ausstrahlung produziert werden (vgl. Díaz Cintas und Remael 2007:19). Diese sind weniger hochwertig und werden unter enormen Zeitdruck angefertigt. Möglichkeiten, um Änderungen an den Untertiteln vorzunehmen, gibt es nicht. Diese Art der Untertitelproduktion wird meist für intralinguale Untertitel von Live-Sendungen angewandt. Zudem gibt es eine Zwischenart zwischen live und vorproduzierten Untertiteln, bei der die Untertitel zwar vorbereitet werden, jedoch live während Ausstrahlung des Videomaterials ausgesendet werden. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn es Skripte für Live-Sendungen gibt oder die Zeit zum Produzieren der UT zu kurz ist, um Timecodes zu generieren.

Eine weitere Form der Untertitelung, die sich gleich in mehreren Aspekten von klassischen Untertiteln unterscheidet, sind die sogenannten Fansubs. Gemeint sind damit Untertitel, die von Zuschauenden - also Laienuntertitler:innen - erstellt werden, um Videomaterial für andere Sprachen zugänglich zu machen. Rechtlich gesehen ist dies aufgrund von Urheberrechten äußerst bedenklich (vgl. Jüngst 2010: 55).

Auch die Pivot-Untertitelung ist eine Sonderform der Untertitelung. Ähnlich dem Relaisdolmetschen werden hierbei unabhängig von der Originalsprache meist englischsprachige Untertitel als AT für die Übersetzung in weitere Sprachen verwendet.

2.2.2.1. Interlinguale Untertitel

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, kann auf sprachlicher Ebene zwischen inter- und intralingualen Untertiteln unterschieden werden. Wie der Name schon sagt, handelt es sich bei der interlingualen Untertitelung im Gegensatz zur intralingualen Untertitelung um einen Transfer, bei dem nicht nur gesprochene Sprache in Schrift übersetzt wird, sondern ebenso von einer Ausgangssprache A in eine Zielsprache B. Es handelt sich somit um eine diagonale Übersetzung, bei der sowohl Sprache als auch Sprachmodus⁵⁰ wechseln. Dieser Aspekt hebt die intralinguale Untertitelung von allen anderen Formen der audiovisuellen Translation ab (vgl. Gottlieb 2002: 189ff.).

Auch Nagel (2009) spricht bei der interlingualen Untertitelung von einem Sprachtransfer auf mehreren Ebenen. „Sie leistet weniger, da sie den Dialog nur teilweise wiedergeben kann. Und mehr, da der Sprachtransfer auf drei Ebenen durchgeführt wird: von einer Sprache in eine andere, von langen in kurze Einheiten und von gesprochener Sprache in geschriebenen Text.“ (Nagel 2009: 52). Nagel meint damit, dass erstens eine Übersetzung von einer Ausgangssprache A in eine Zielsprache B stattfindet. Hinzu kommt die Übertragung von Information von längeren in kürzere Einheiten, wobei Elemente weggelassen beziehungsweise komprimiert werden müssen⁵¹. Dies ist der Fall, da die Untertitel eine bestimmte Mindestzeit haben müssen und eine Lesegeschwindigkeit einberechnet werden muss, die benötigt wird, um den Inhalt lesen und erfassen zu können. Hierbei ist auch die Sprachkombination von großer Relevanz, da die Zeichenanzahl von Ausgangs- und Zieltext variieren kann⁵², und so einen weiteren Faktor darstellt, der die Übersetzung erschweren kann. Das Gesprochene wird außerdem schneller erfasst, da es nicht erst gelesen werden muss. Zudem kann ein Untertitel nur eine bestimmte Anzahl an Zeichen fassen, was ebenso dazu beiträgt, dass eine Verkürzung und Verdichtung⁵³ stattfinden muss (vgl. Nagel 2009: 52).

Die Illusion der gesprochenen Sprache⁵⁴ sollte in den Untertiteln möglichst erhalten bleiben. Schriftsprachliche Elemente sollten demzufolge nur in dem Maße eingesetzt werden, wie sie für die Akzeptanz des geschriebenen Wortes durch den Zuschauer vonnöten sind. (Nagel 2009: 14)

⁵⁰ Von mündlich zu schriftlich.

⁵¹ Siehe Kapitel 2.3.1.

⁵² Dies ist vor allem bei Sprachen wie Englisch der Fall, wo die deutsche Übersetzung wesentlich mehr Zeichen beinhaltet als der englische Originaltext (siehe Kapitel 4.).

⁵³ Mehr dazu in Kapitel 2.3.1.

⁵⁴ Nagel sagt hierzu, dass es sich bei dem vermeintlich mündlichen Dialog im Video um eine inszenierte mündliche Rede handelt, da der Dialog vorher schriftlich festgehalten wurde, es handelt sich somit nur um eine „scheinbare“ Mündlichkeit (vgl. Nagel 2009:58).

Eine weitere Besonderheit der Untertitelung ist, dass im Gegensatz zu einer herkömmlichen Übersetzung der AT nicht vom ZT ersetzt wird, sondern parallel dazu dargeboten wird. Zudem haben Übersetzer:innen bei der Untertitelung von Filmen und Serien mit räumlichen Einschränkungen zu tun, die durch das Medium gegeben sind. Der Untertitel darf beispielsweise keine wichtigen Informationen im Bild verdecken oder störend sein.

Das Ziel ist es, dass die Untertitel zwar mitgelesen und verstanden, aber nicht bewusst wahrgenommen werden. Das Hauptziel von interlingualen Untertiteln ist es nämlich, den Rezipient:innen eine möglichst ähnliche Filmerfahrung zu bieten, wie sie auch das Publikum der Originalsprache genießt. Das oberste Gebot bei der Untertitelung ist somit, sowohl Inhalt als auch Synchronität des Gesprochenen beizubehalten (Klaus 2014: 73).

Audiovisual programmes use two codes, image and sound, and whereas literature and poetry evoke, films represent and actualize a particular reality based on specific images that have been put together by a director. Thus, subtitling – dubbing and voice-over too – is constrained by the respect it owes to synchrony in these new translational parameters of image and sound (subtitles should not contradict what the characters are doing on screen, and time (i.e. the delivery of the translated message should coincide with that of the original speech). (Díaz-Cintas und Remael 2007: 9)

2.2.2.2. Intralinguale Untertitel

Ebenso wie bei der interlingualen findet auch bei der intralingualen Untertitelung eine Transformation von gesprochener in geschriebene Sprache statt, wobei es sich dabei um ein und dieselbe Sprache handelt. Folglich ist die intralinguale Untertitelung eine vertikale intersemiotische⁵⁵ Übersetzung (vgl. Gottlieb 2002: 190 und Gottlieb 1997b: 19).

Díaz Cintas (2007) nennt fünf Kategorien der intralinguale Untertitelung. In der ersten Kategorie dienen intralinguale Untertitel vor allem dazu, die Sprache barrierefrei⁵⁶ zu gestalten. Dies bedeutet, dass Filme, Fernsehen und andere audiovisuelle Inhalte auch für Menschen ohne oder mit eingeschränkter Hörkraft zugänglich sind. In einer weiteren Kategorie sollen intralinguale Untertitel auch Menschen helfen, audiovisuelle Inhalte besser zu verstehen, die keine Hörbeeinträchtigung haben aber die Sprache noch nicht genügend beherrschen, um das Gesprochene allein zu verstehen (vgl. Díaz Cintas und Remael 2007: 14-17).

⁵⁵ Gottlieb widerspricht sich 2002 und meint, dass es sich sowohl bei der vertikalen und diagonalen Untertitelung um eine intrasemiotische Übersetzung handelt. Da jedoch von gesprochener in geschriebene Sprache übersetzt wird, wird hier Gottliebs Ansatz von 1997 aufgegriffen und die intra- und interlinguale Untertitelung als intersemiotische Übersetzung definiert.

⁵⁶ Um Barrierefreiheit in der Sprache zu gewährleisten, gibt es außerdem die Übersetzung in Leichte/Einfache Sprache, die Dolmetschung von Lautsprache in Schriftsprache, die Dolmetschung von Lautsprache in Gebärdensprache, Audiodeskription und Respeaking.

Zudem nennen Díaz Cintas und Remael (2007) jene Kategorie, in der intralinguale Untertitel auch in Situationen benutzt, in denen ein lautes Abspielen des Tons nicht möglich ist, wie beispielsweise am Flughafen oder in Geschäften. Die intralingualen Untertitel ermöglichen es hierbei, das Video auch ohne Ton zu verstehen und alle Inhalte wiederzugeben.

Hinzu kommen intralinguale Untertitel, die regionale Akzente übersetzen, und jene, die Liedtexte beinhalten, wie es beispielsweise bei Karaoke oder Opern der Fall ist (vgl. Díaz Cintas und Remael 2007: 14-17).

Auch wenn es sich bei all diesen Arten der intralingualen Untertitelung „lediglich“ um eine Übersetzung von gesprochener in geschriebene Sprache handelt, ist dennoch zu beachten, dass es auch hierbei zu größeren Schwierigkeiten kommen kann. Den Untertitler:innen muss bewusst sein, dass die geschriebene Sprache mehr Ausdrucksstärke innehat als die gesprochene Sprache. Daher gilt es, insbesondere Schimpfwörter und andere Kraftausdrücke jeglicher Art zu vermeiden beziehungsweise abzumildern.

Ein wesentlicher Unterschied zur interlingualen Untertitelung ist zudem, dass bei der Untertitelung für gehörlose Menschen auch Geräusche, deren Ursache nicht im Bild zu sehen ist⁵⁷, und Musikbeschreibungen untitled werden (vgl. Fraller 2020a: 21ff.). Oft werden hierzu Sonderzeichen wie „#“ oder Klammersausdrücke verwendet (vgl. Audio2 2017). Wichtig ist hierbei, dass die dazugehörigen Richtlinien und Normen eines Fernsehsenders beziehungsweise einer Produktionsfirma beachtet werden, die definieren, auf welche Art und Weise Geräusche und Musik untitled werden. Außerdem sollten keine Informationen durch die Untertitel vorweggenommen werden⁵⁸.

Außerdem gilt es zu beachten, dass auch Sprecher:innenkennzeichnungen erfolgen müssen. Ist beispielsweise nicht ersichtlich, wer gesprochen hat, so muss dies gekennzeichnet werden. Hierbei wird meist der Name in Klammern mit einem Doppelpunkt am Anfang des Untertitels geschrieben. Außerdem wird bei intralingualen Untertiteln oft mit Farben gearbeitet, die die sprechende Person kennzeichnen⁵⁹ (vgl. Audio2 2017).

Auch die Betonung, etwaige Akzente oder Dialekte, Lautstärke und Kraft des Gesprochenen sollten beschrieben werden. Im Untertitler:innenjargon nennt man jene Kennzeich-

⁵⁷ Wird beispielsweise sichtbar ein Schuss abgefeuert – Rauch und der Rückstoß sind zu sehen – dann muss dieses Geräusch nicht untitled werden, da es auch für gehörlose oder schlecht hörende Menschen offensichtlich ist, dass gerade geschossen wurde (vgl. Fraller 2020a: 21ff.).

⁵⁸ Wird beispielsweise ein Witz erzählt, der aus zwei Teilen besteht, zwischen denen eine kurze Pause herrscht, sollte dieser auch in zwei unterschiedlichen Untertiteln mit Pause dazwischen stehen. Ist dies nicht der Fall, so könnten die Rezipient:innen die Pointe des Witzes bereits gelesen haben und er verliert somit seinen Humor.

⁵⁹ Wichtig ist auch hierbei, dass nichts vorweggenommen wird. Ist also auch den hörenden Rezipient:innen beispielsweise noch nicht bekannt wer spricht, weil die Stimme verstellt oder nicht erkennbar ist, so muss diese ebenfalls so markiert werden.

nungen Labels. Nur so kann gehörlosen Menschen oder Menschen mit Gehörbeeinträchtigung eine ähnliche Filmerfahrung ermöglicht werden wie hörende Menschen. Die Richtlinien und Regeln der intralingualen Untertitelung variieren jedoch stark je nach auftraggebender Institution oder Unternehmen, was von den Übersetzer:innen immer beachtet werden muss.

2.3. Forschungsthemen in der UT-Forschung

Um möglichst gute inter- als auch intralinguale Untertitel produzieren zu können, bedarf es Forschung. Von den theoretischen Überlegungen, wie beispielsweise untertitelungsrelevanten Übersetzungsstrategien bis hin zu empirischen Verfahren wie dem *Eyetracking* gibt es in der Untertitelforschung eine breite Palette an Themen, die in dieser Arbeit nicht vollständig abgedeckt werden kann. Ein Einblick in die für diese Arbeit relevantesten Themenbereichen soll in den folgenden Kapiteln aber gegeben werden.

2.3.1. Untertitel Strategien

Bei der Produktion von Untertiteln steht deren Lesbarkeit an oberster Stelle. Um diese zu gewährleisten und dennoch nicht an Synchronität zum Gesprochenen zu verlieren, müssen verschiedene untertitelungsrelevante Übersetzungsverfahren⁶⁰ angewandt werden. Bravo (2004) meint, dass nur 70 bis 80 Prozent des Originaltextes in den Untertiteln wiedergegeben werden (Bravo 2004: 212). De Linde und Kay (1999) führen dies auf die technischen Bedingungen und die Problematik der Lesbarkeit der Untertitel zurück.

Gottlieb (1997: 75f.) nennt zehn verschiedene Verfahren, um diese zu ermöglichen: *expansion*, *paraphrase*, *transfer*, *imitation*, *transcription*, *dislocation*, *condensation*, *decimation*, *deletion* und *resignation*. Jene gehen von der Übernahme des gesamten AT mittels *transfer* über die Kürzung der Dialoge mittels *condensation* bis hin zur *deletion*, bei der wichtige Informationen ausgelassen werden. Sie werden alle in den Analysekatégorien dieser Arbeit näher betrachtet (siehe Kapitel 4.2.).

Ähnlich wie Gottlieb nennt Nagel (2009) drei untertitelungsrelevante Übersetzungsverfahren: die *Textverdichtung und -verkürzung*, die *Dialogkomprimierung* und die Verwendung von *Auslassungen* (Nagel 2009: 68f.).

Bei der *Textverdichtung und -verkürzung* wird die Syntax verkürzt, indem beispielsweise Relativsätze in den Hauptsatz aufgenommen oder doppelte Verben weggelassen wer-

⁶⁰ Diese untertitelungsrelevanten Übersetzungsverfahren gelten vorrangig für die interlinguale Untertitelung, können aber auch bei der intralingualen Untertitelung angewandt werden, sollten sie aufgrund von Platzmangel notwendig sein.

den. Eine andere Möglichkeit, um das Gesprochene zu Komprimieren, ist die Umwandlung von indirekten in direkte Fragen oder einer doppelten Verneinung zu einer positiven Äußerung. Auch durch die Weglassung von negativen Aussagen und Passivkonstruktionen kann die Syntax verkürzt werden. Bei komplexen langen Sätzen oder wirrer Syntax ist es ebenso sinnvoll, den Sinn einer Aussage zusammenfassen und den Satz kohärent aufzuteilen. Die Verwendung von simplen Imperativsätzen statt pragmatischer Fragen ist eine weitere Möglichkeit, das Gesprochene zu komprimieren.

Ist der Dialog sehr dicht und die Standzeit sehr kurz, so kann man beispielsweise Imperfekt statt Perfekt verwenden. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass diese Taktik nur im Notfall angewandt werden sollte und sich nicht durch die gesamte Untertitelung ziehen darf, da die Dialoge sonst unnatürlich klingen könnten (Nagel 2009: 68f.).

Bei der *Dialogkomprimierung* werden mehrere Sprecher:innenwechsel zusammengefasst, sodass beispielsweise mehrere Fragen in nur einem Untertitel beantwortet werden. Die ist besonders zeitsparend, da statt mehreren Untertiteln nur einer notwendig ist und die frames, die zwischen den Untertiteln liegen sollen⁶¹, ebenso eingespart werden.

Eine weitere untertitelungsrelevante Übersetzungsmethode ist die *Auslassung* von Wörtern oder sogar ganzen Textteilen, vorausgesetzt diese sind nicht relevant und enthalten keine Informationen, die den Rezipient:innen vorenthalten werden könnten. Hier sind vor allem Füllwörter oder Konjunktionen gemeint, die den Sinn und die Informationen des Gesprochenen nicht beeinflussen (Nagel 2009: 68f.).

Im Zusammenhang damit steht auch das Konzept von Georgakopoulou (2009: 26). Sie kategorisiert die Elemente im AT nach ihrer Relevanz in: *indispensable elements*, *partly dispensable elements* und *dispensable elements*. Erstere sind handlungstragende Elemente und müssen übersetzt werden. *Partly dispensable elements* können komprimiert oder gekürzt werden, sie sind beispielsweise Wiederholungen oder Füllwörter, die die Aussage des Textes nicht grundlegend verändern. *Dispensable elements* sind etwa internationale Begriffe, wie „yes“ oder „ok“ beziehungsweise Ausrufe wie „ah“ oder „uh“. Sie können weggelassen werden und müssen nicht in der Übersetzung vorkommen, da sie auch von Rezipient:innen verstanden werden, die die Originalsprache nicht sprechen (vgl. Georgakopoulou 2009: 26).

Tautologische Steigerungsadjektive und Aufzählungen könnten manchmal ebenso weggelassen werden, wenn es die Standzeit nicht anders zulässt. Eigennamen können im Not-

⁶¹ Siehe Kapitel 2.3.3.2.: Zwischen zwei Untertiteln muss eine bestimmte Anzahl an frames freigelassen werden, damit die Rezipient:innen den Wechsel der Untertitel wahrnehmen können.

fall auch durch Pronomen ersetzt werden, dies sollte jedoch nicht die Regel werden, da dies sonst verwirrend sein kann.

Bei der intralingualen Untertitelung ist es außerdem zulässig, Musikuntertitel auszulassen, falls diese zeittechnisch nicht unterzubringen sind. Dies gilt ebenso für Begrüßungen - besonders wenn mehrere Menschen involviert sind - die mit einer Geräuschbeschreibung untertitelt werden können.

Hierbei gilt es jedoch zu beachten, dass die paralinguistischen Elemente aufgrund der polysemiotischen Natur der Untertitelung nicht außenvorgelassen werden dürfen. Perego (2009) nennt drei Strategien, die bei der Übersetzung von nonverbalen Elementen angewandt werden können:

There are three forms of explicitation that actively participate in the codification of nonverbal information: addition, that is, the insertion of linguistic elements absent in the original; specification, which operates at the lexical level of language and involves substituting a lexical unit in the ST with a different one in the TT that is more precise and specific in nature; and reformulation, which operates at the textual level and involves substituting a sentence or phrase (in the loose sense of any part of a sentence) with a more informative sentence or phrase. (Perego 2009: 59)

Die Strategie der *addition* schließt beispielsweise das Ergänzen von Interjektionen, Höflichkeitsmarkern, Adjektiven oder etwa Auslassungspunkten mit ein. Bei der *specification* werden bestimmte Konnotationen zu neutralen Elementen hinzugefügt und bei der *reformulation* handelt es sich um eine freie, meist explizitere Übersetzung (vgl. Perego 2009: 64 ff.).

Ob und wie man den gesprochenen Text und die darin enthaltenen Informationen verändert, sind komplexe Entscheidungen, die die Untertitler:innen selbst treffen müssen. Diese Entscheidungen prägen die fertigen Untertitel und die Wirkung, die sie auf die Zuschauer:innen haben, und spielen besonders bei der Übersetzung von genderspezifischer Sprache und Queerness eine große Rolle.

2.3.2. Technische Entwicklungen

Zu Beginn der Untertitelungsgeschichte waren mindestens zwei Personen am Untertitelungsprozess maßgeblich beteiligt. Zum einen schrieben Techniker:innen ein Spotting, bei dem die Timecodes der Untertitel angepasst an die Dialogliste aufgeschrieben wurden. Zum anderen mussten Übersetzer:innen mittels jener Spottingliste und dem Dialogbuch die Übersetzung anfertigen, meist ohne den Film je gesehen zu haben (vgl. Ivarsson und Carroll 1998: 11–12).

Heutzutage ist dieser Prozess nicht mehr nötig, dafür benötigen Untertitler:innen nun sowohl translationswissenschaftliche Voraussetzungen als auch das technische Know-How (vgl. Jüngst 2010: 30f.)

Die Software, die zum Untertiteln benötigt wird, sind sogenannte Untertitelungsprogramme, die auf den meisten PCs laufen. Zu unterscheiden sind dabei professionelle Programme, die mehrere Tausend Euro kosten können⁶², und kostenlose Programme. Beide Arten von Untertitelungssoftware ermöglichen es den Übersetzer:innen den Film mit Timecode sowie den erstellten Untertiteln zu sehen und abzuspielen. Meist unterscheiden sie sich in den zusätzlichen Einstellungen und Bearbeitungsmöglichkeiten sowie dem Speicherungsformat. Im Gegensatz zu den professionellen Programmen lassen sich bei den meisten kostenlosen Programmen die Untertitel meist nicht separat vom Video abspeichern, bei Profiprogrammen lassen sich zudem mehrere Untertitelformate⁶³ auswählen (vgl. Jüngst 2010: 37.). Bei den meisten modernen Untertitelprogrammen können außerdem verschiedene Richtlinien und Untertitelstandards in den Einstellungen festgelegt werden. So kann beispielsweise die Lesegeschwindigkeit oder die Mindeststandzeit ausgewählt werden, dann schickt das Untertitel-Programm eine Fehlermeldung, wenn diese nicht eingehalten werden. Ebenso können unter anderem Mindest- und Maximalabstand zwischen den Untertiteln, die maximale Standzeit des Untertitels, die maximale und minimale Zeichenanzahl innerhalb eines Untertitels und die Zeilenanzahl festgelegt werden.

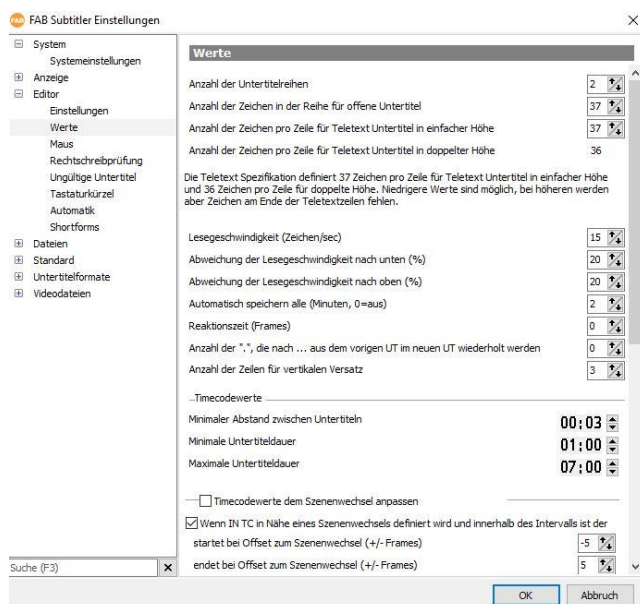


Abbildung 6: Screenshot der Einstellungen in FAB

⁶² Teilweise sind die Lizenzen für professionelle Untertitelungsprogramme monatlich oder quartals- beziehungsweise jährlich zu erwerben.

⁶³ Beispielsweise in stl und srt. Je nach Verwendung (Fernsehen, Internet, Kino etc.) werden unterschiedliche Formate gebraucht.

Außerdem müssen Untertitel-Programme auf die FPS - die *frames per second* - des Videos eingestellt werden. Gängige Videos haben meist 23, 25 oder 30 FPS, schnellere Videos oder auch Videospiele 50 oder 60 FPS.

Sind die Untertitel dann fertig, werden sie als stl- oder srt-Datei abgespeichert und können synchron zum Film abgespielt werden. Vor der Digitalisierung des Kinos, mit der auch jene der Untertitel einherging, war dies nicht möglich. Zuerst wurden die Untertitel auf die Leinwand projiziert, was sehr aufwendig und fehleranfällig. Mit der Zeit wurden vor allem in Untertitelungsländern wie Norwegen, den Niederlanden oder Schweden neue Methoden zum Eingravieren von Untertiteln entwickelt (vgl. Ivarsson und Carroll 1998: 9–15). 1930 wurde schließlich ein neues Verfahren geboren, mit dem die Untertitel direkt in das Filmmaterial eingestanzt werden konnten. Leider waren jene Untertitel jedoch schlecht lesbar, da die Buchstaben beim Eingravieren unregelmäßig wurden. 1932 konnte die Lesbarkeit jedoch verbessert werden, als ein fotochemischer Prozess entdeckt wurde, der die Untertitel in die Filmrolle einätzte. Doch auch mit dieser Methode waren die Buchstaben einigermaßen verschwommen (vgl. Ivarsson und Carroll 1998: 12–15).

Einen Durchbruch in der Untertitelung stellt die Erfindung der Laseruntertitelung 1988 dar. Mittels eines starken Lasers konnten die Untertitel präzise in das Filmmaterial geschrieben werden. Trotz der hohen Kosten und des Zeitaufwands dieser Methode setzte sie sich bis zur Digitalisierung des Kinos in den 90ern durch (vgl. O’Sullivan und Cornu 2019b: 20).

2.3.3. Untertitelungsnormen

Damals wie auch heute gibt es Normen, Richtlinien und Regeln, die beim Untertiteln befolgt werden sollten. Hierbei ist zu bedenken, dass diese meist auf den Richtlinien der Filmproduktionsfirmen, Fernsehsender oder Untertitelfirmen beruhen. Jedoch haben sich einige Richtlinien durchgesetzt, die es für eine optimale Lesbarkeit zu beachten gilt.

2.3.3.1. sprachliche Regeln, Normen und Richtlinien

Hierzu gehört beispielsweise die Verwendung einer klaren und deutlichen Sprache. Komplizierte, verschachtelte Sätze mit vielen Adjektiven und Füllwörtern oder Konjunktionen haben in den Untertiteln meist keinen Platz. Die Sätze sollten so kurz wie möglich gehalten werden und die Syntax und auch das Vokabular möglichst einfach. Zu beachten ist jedoch, dass die Stimme der handelnden Figuren nicht verändert werden darf (vgl. Fraller 2020b: 2).

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass jeder einzelne Untertitel eine logische syntaktische Einheit bildet. Diese Unterteilung nennt man Segmentierung. Vor beispielsweise Kommas, Konjunktionen oder Relativsätzen wird hierbei ein Zeilenumbruch eingefügt, sodass jede Zeile des Untertitels eine Einheit bildet und der Untertitel im Ganzen leichter lesbar ist (vgl. Fraller 2020b: 2f.). Hierbei ist es von Vorteil, wenn die Zeilen so aufgeteilt werden, dass sich eine Pyramidenform ergibt, also die obere Zeile kürzer ist als die untere (vgl. Ivarsson und Carroll 1998: 51).

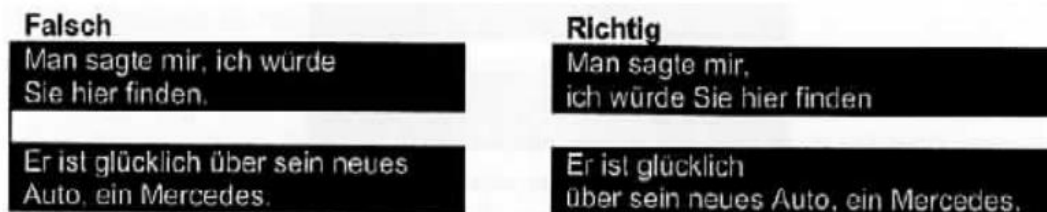


Abbildung 7: Fraller Literarisches und mediales Übersetzen (Fraller 2020b)

Es sollte möglichst vermieden werden, Sätze auf mehrere Untertitel aufzuteilen. Es sei denn, eine Sprechpause ist vorhanden, diese sollte - wenn zeitlich möglich - auch in den Untertiteln übernommen werden. Hierbei ist auch der Unterschied zwischen inter und intralingualen Untertiteln hervorzuheben. Bei Letzteren muss meist weniger gekürzt werden und Sprechpausen sind relevanter, da das Zielpublikum diese nicht akustisch wahrnehmen kann. Bei interlingualen Untertiteln hingegen hören die Rezipient:innen, dass eine Sprechpause gemacht wurde. Wie bereits in Kapitel 2.2.2.2. erwähnt, werden bei intralingualen Untertiteln zudem Liedtexte etc. gekennzeichnet. Zusätzlich sollte es auch gekennzeichnet werden, wenn eine Person aus dem Off⁶⁴ zu hören ist. Üblicherweise arbeitet man hier mit Kursivschrift oder mit Anführungszeichen (je nach Richtlinien der Auftraggeber:innen). Wird bei interlingualen UT Text im Bild gezeigt, so wird dieser meist in Versalien untertitelt.

Wie bereits erwähnt sind Synchronität und Lesbarkeit die zwei wichtigsten Punkte bei der Erstellung von Untertiteln. Damit beides gewährleistet werden kann, ist es oft vonnöten - wie bereits in Kapitel 2.3.1. erwähnt - Auslassungen und Umformulierungen vorzunehmen. Zu beachten ist hierbei jedoch immer, dass diese nur von Quantität sein dürfen, nicht jedoch von Qualität. Bedeutungen und stilistische Elemente müssen beibehalten werden.

⁶⁴ Das bedeutet, dass die Person nicht im Bild ist und ihr Text eingesprochen wurde, wie dies beispielsweise bei einer Erzähler:innenstimme oder einem inneren Monolog der Fall ist.

2.3.3.2. Technische und formelle Standards und Richtlinien

Neben den Ansprüchen im Untertitel selbst, gibt es jedoch auch noch einige Regeln, die sich auf die technischen Gegebenheiten der Untertitel beziehen. Meistens besteht ein Untertitel aus maximal 37 Zeichen pro Zeile im Fernsehen und aus circa 40 Zeichen pro Zeile, wenn es sich um Kinofilme handelt. Er hat in der Regel maximal zwei Zeilen und ist zentriert am unteren Bildrand ausgerichtet. “[...] viewers are creatures of habit and do not like having to ‘hunt for the subtitles all over the picture’.” (Ivarsson und Carroll 1998: 51) Die Position des Untertitels kann jedoch verändert werden, wenn beispielsweise Inserts eingeblendet werden. Hierbei wird der Untertitel meist einige Zeilen oder an den oberen Bildrand hochgestellt, damit der eingeblendete Text nicht verdeckt wird. Im Kino sollte der Untertitel maximal zwei Drittel der Leinwandbreite einnehmen (vgl. Fraller 2020b: 3).

Besonders bedeutend ist auch das Spotting, mit dem die Ein- und Ausblendezeiten des Untertitels definiert werden. Dabei sollte der UT möglichst mit Sprechereinsatz beginnen und nicht länger als zwei Sekunden nach dem Gesprochenen stehen. „The golden rule for ideal spotting should keep temporal synchrony with the utterances.“ (Díaz Cintas und Remael 2007: 88). Auch vor und nach Schnitten sollten ein paar Frames freigelassen werden, um die Untertitelung optisch schöner zu gestalten. Wird ein Untertitel kurz nach einem Schnitt eingeblendet, so nehmen wir ein gewisses Flackern wahr, was auf die Zuschauer:innen hektisch und unangenehm wirken kann. Hierbei gilt es jedoch, sich wieder an die Regeln der Auftraggeber:innen zu halten. Bei weichen Schnitten, wie beispielsweise Perspektivenwechsel, kann ein Untertitel auch über den Schnitt gehen. Bei harten Schnitten jedoch, also Schnitten, bei denen sich Ort und/oder Zeit ändert beziehungsweise eine Szene beendet wird, sollte der Untertitel möglichst vor dem Schnitt enden, da er sonst auch noch in der neuen Szene zu sehen ist, was die Zuschauer:innen verwirren könnte (vgl. Klaus 2014: 79f.).

Wie bereits erwähnt, darf den Zuschauer:innen außerdem nichts vorweggenommen werden. Dies bedeutet, dass die Untertitel nicht zu früh eingeblendet werden sollten. Man spricht hier von einer Zeitspanne von einer Viertelsekunde nach Einsetzen des Gesprochenen.

Ein weiterer sehr wichtiger Punkt ist der Mindestabstand zwischen den einzelnen Untertiteln. Ist dieser nicht vorhanden und werden die Untertitel nur aneinandergereiht, fällt es den Rezipient:innen schwer, den Wechsel zwischen den Untertiteln wahrzunehmen, da das Gehirn diesen nicht sofort erkennt. Der Abstand sollte hier circa zwei bis zehn Frames betragen (vgl. Klaus 2014: 79f.)

Zudem muss ein UT eine bestimmte Lesegeschwindigkeit haben. Diese gibt an, wie viele Zeichen in einer Sekunde gelesen werden können und lässt sich in professionellen Untertitelprogrammen einstellen. „Die Lesegeschwindigkeit betrifft den Zeitfaktor. Im Mittelpunkt stehen dabei Einblendzeiten, Synchronie, Rhythmus und Pausen zwischen Untertiteln.“ (Klaus 2014: 75) Sie wird in CPS – characters per second – angegeben und kann je nach Zielpublikum variieren. Kinder beispielsweise brauchen länger, um einen Untertitel zu lesen, weshalb bei Kindersendungen die Lesegeschwindigkeit oftmals verlangsamt werden muss. Ebenso sollte zwischen intra- und interlingualen Untertiteln differenziert werden. Im Allgemeinen wird jedoch meist eine Lesegeschwindigkeit zwischen 15 und 17 CPS empfohlen (vgl. Fraller 2020b: 3).

Die sogenannte Mindeststandzeit gibt an, wie lange ein Untertitel eingeblendet werden muss, um auch gut lesbar zu sein. Hier spricht man von einer Mindeststandzeit von circa einer Sekunde und einer Maximalstandzeit von etwa sieben Sekunden. Steht ein Untertitel länger im Bild, so sagt man, tendieren die Zuschauer:innen dazu, ihn doppelt zu lesen, was zu Verwirrung führen könnte (vgl. Fraller 2020b: 3).

Gibt es innerhalb eines Untertitels einen Sprecher:innenwechsel, so bekommt jede Person eine eigene Zeile, wobei nur ein Sprecher:innenwechsel pro Untertitel stattfinden und der Untertitel nur aus maximal zwei Zeilen bestehen darf. In der unteren Zeile wird hierbei die neue sprechende Person mit einem Bindestrich eingeleitet (vgl. Fraller 2020b: 3).

2.3.4. Didaktik in der UT

Noch vor einigen Jahren war es lediglich möglich, die eben besprochenen Standards und Richtlinien sowie das Untertiteln im Allgemeinen direkt in Untertitelungsunternehmen zu erlernen. Mit der steigenden Nachfrage an qualifizierten Untertitler:innen jedoch bildeten sich zusätzliche Kurse auf den Hochschulen, die die benötigten Kompetenzen lehren sollen (vgl. Díaz Cintas 2008: 89).

[...] the role of properly training newcomers is essential if high standards are to be maintained in subtitling and in this respect the academic sector has the social responsibility of offering translation and language students a solid preparation for a successful career in the audiovisual industry. (vgl. Díaz Cintas 2008: 103).

Während die Arbeit der Untertitler:innen ursprünglich vor allem aus beispielsweise Spotting, Sprachtransfer und Qualitätskontrolle bestand, so werden von Untertitler:innen nun neben ihren translatorischen Fähigkeiten auch IT-Kenntnisse und redaktionelle Fähigkeiten gefor-

dert. Dazu gehören etwa Dateimporte und -exporte sowie technische und sprachliche Adaptationen (vgl. Díaz Cintas 2008: 91f.). In manchen Hochschulen wird daher empfohlen, ein Praktikum in diesem Bereich zu absolvieren, um die Skills praktisch zu erlernen und somit die Berufschancen zu erhöhen (vgl. Kruger 2008: 73).

Von hoher Relevanz sind zudem die einwandfreien Sprachkenntnisse in Ausgangs- und Zielsprache sowie ein geeichtes Gehör, da der AT akustisch dargeboten wird und nicht immer ein (brauchbares) Dialogbuch zum Nachschlagen vorhanden ist.

Wendet man diese Grundvoraussetzungen nun an die Ausbildung für Untertitler:innen an, so bietet es sich an, diese in technische und sprachliche Aspekte zu unterteilen (vgl. Kajzer-Wietrzny und Tymczyńska 2015: 349). Erstere beziehen sich auf die beim Untertiteln verwendete Software – die Untertitelungsprogramme. Hier würde es sich anbieten, wenn die Hochschulen Lizenzen oder Testversionen zur Verfügung stellen würden, da diese meist mit hohen Kosten verbunden sind.

Im sprachlichen Teil der Ausbildung sollen Richtlinien wie die Aufteilung nach semantischen und syntaktischen Sinneinheiten, der Umgang mit kulturspezifischen Elementen und Untertitelungsstrategien erlernt werden (vgl. Díaz Cintas 2008: 98–103).

In einem praktischen Teil der Ausbildung soll zudem das Untertiteln erlernt werden. Wichtig ist es hierbei, zu erwähnen, dass es viel Übung bedarf, bis effektiv und schnell untertitelt werden kann, um den Studierenden nicht den Mut zu nehmen. Im Rahmen eines Gruppenprojektes könnte eine Szene aus einem Film⁶⁵ untertitelt werden.

One of the paramount assumptions in this new approach is that students do not simply learn whilst in front of lecturers and tutors in the classroom, but rather they should be more in control of their own learning and be given appropriate tasks to perform outside the classroom, individually, in pairs or in groups. (Díaz Cintas 2008: 91)

Díaz Cintas (2001a) schlägt vor, diese Arbeit aufgrund von sprachlichen und technischen Kompetenzen zu evaluieren. In Bezug auf die sprachliche Ebene nennt er vier Dimensionen⁶⁶: die informative Dimension, die semantische Dimension, die kommunikative Dimension und die Aufteilung der Untertitel in Sinneinheiten (vgl. Díaz Cintas 2001a: 41). Beruhend auf technischen Beurteilungskriterien spricht Díaz Cintas von Spotting, Freilassen von Bildern zwischen den Untertiteln, Berücksichtigung von Schnitten und Formatierung, Synchronisation von Untertiteln und Soundtrack sowie dem Leserhythmus, (vgl. Díaz Cintas 2001a: 41).

⁶⁵ Selbstverständlich in Anbetracht des Gesamtkontexts des Films, da dieser immer beim UT berücksichtigt werden muss.

⁶⁶ Für mehr Informationen siehe Díaz Cintas (2001a: 41)

Auch Kajzer-Wietrzny und Tymczyńska (2015) schlagen vor, die Untertitelung anhand von sprachlichen und technischen Aspekten zu beurteilen. Zu Ersteren zählen die Übersetzungsstrategie, die Idiomatik der Übersetzung und die Auswahl der Informationen aus dem AT. Zu Zweiteren gehören Aspekte wie etwa das Spotting, die Standzeit, die Lesegeschwindigkeit, die Rücksicht auf Schnitte, die Synchronisation von Dialog und Untertiteln und die Unterteilung des Untertitels in semantische und syntaktische Einheiten, die Zeichensetzung sowie die Rechtschreibung (vgl. Kajzer-Wietrzny und Tymczyńska 2015: 349).

Zusätzlich sollten ein Gender-Training stattfinden, das die Studierenden auf Queerness und Genderfragen hin sensibilisiert (vgl. De Marco und Toto 2019). Es wäre sinnvoll, dieses auf die AVT beziehungsweise die UT im Speziellen zuzuschneiden, damit die angehenden Untertitler:innen Strategien erlernen können, die sie bei der Untertitelung von queeren, feministischen und genderspezifischen audiovisuellen Texten unterstützen.

2.3.5. Eyetracking

Um jene in der Ausbildung erlernten Regeln, Normen, Richtlinien und Untertitelstandards empirisch zu untersuchen, wurde eine Methode entwickelt, die sich Eyetracking nennt und einen wichtigen Teil der UT-Forschung darstellt. „Other than presentation rate, the rules, conventions and guidelines for subtitling can also be interrogated by using eye tracking to study viewers’ eye movements.” (Kruger 2019: 356)

Eyetracking nimmt dabei die Bewegungen des Auges auf und misst diese (vgl. Künzli 2017: 168–169). So können die Lesestrategien der Rezipient:innen analysiert werden, die sie aufgrund der Lesegeschwindigkeit der Untertitel entwickeln und die durch die Bewegung ihrer Augen⁶⁷ sichtbar werden (vgl. Kruger und Steyn 2014: 105).

In den 80ern entstanden erste Studien zu diesem Ansatz, die die Aufmerksamkeitsverteilung beim Rezipieren eines untertitelten Films untersuchten. Die Untersuchungen von d’Ydewalle et al. (1987) stellen etwa die Basis für die Sechs-Sekunden-Regel dar, die die perfekte Standzeit von Untertiteln beschreibt. Zu beachten ist dabei, dass die Standzeit laut dieser These weder darunter noch darüber liegen darf, da der Untertitel, wenn er zu lange am Bildschirm ersichtlich ist, vermeintlich erneut gelesen wird. Szarkowska et al. (2015) kam jedoch mittel Eyetracking zu dem Schluss, dass dies nicht der Realität entspricht.

⁶⁷ Um alle Informationen in einem Bild wahrzunehmen, muss das Auge nämlich bewegt werden, da der Bereich im Auge mit der höchsten Sehschärfe nur zwei Prozent des Sehfeldes darstellt. Das Auge macht dabei Vorwärts- und Rückwärtssprünge und zwischen diesen ist das Auge ruhig und befindet sich in einem Zustand namens Fixation, in dem die Informationen verarbeitet werden (vgl. Rayner 1998).

D'Ydewalle und De Bruycker (2007) Studien kamen zudem zu dem Ergebnis, dass zweizeilige Untertitel im Gegensatz zu einzeiligen einen regelmäßigeren Lesefluss fördern und weniger oft übersprungen werden. Zudem bewirken Zweizeiler mehr Fixationen und weniger Rückwärtssprünge der Augen. Außerdem wurde ermittelt, dass Untertitel beim Schauen eines Films automatisch mitgelesen werden.

Zudem wurde mittels Eyetracking die visuelle Darstellung von Untertiteln untersucht. Perego et al. (2010) untersuchte die Textsegmentierung von Untertiteln. Sie konnten feststellen, dass die kognitive Verarbeitung beim Lesen der Untertitel nicht durch ihre Form und Segmentierung beeinflusst wird. Diese Erkenntnis stellt die aktuell vorherrschenden Richtlinien infrage.

Gerber-Morón et al. (2018b) hingegen belegten einen höheren kognitiven Aufwand beim Lesen von Untertiteln, die nicht den aktuellen Normen entsprechen, was wiederum für die Einhaltung der Richtlinien spricht. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die optische Aufbereitung der Untertitel in Pyramidenform etc. den Leseprozess vereinfacht. Zudem stellte sich heraus, dass die Aufteilung der Untertitel in syntaktische Einheiten von Vorteil ist (vgl. Gerber-Morón und Szarkowska 2018a).

Eyetracking dient also dazu, vorherrschende technische und sprachliche Untertitelungsrichtlinien zu hinterfragen⁶⁸. Die Methode bietet erstmals eine Möglichkeit, diese empirisch zu analysieren und die Verarbeitungsprozesse beim Lesen von Untertiteln zu untersuchen.

Using eye tracking in AVT research provides a powerful methodology for understanding how audiences process the audiovisual text. Particularly in subtitling, eye tracking can yield very detailed information on whether or how thoroughly viewers read the subtitles, which words or segments they looked at more, and how they switched their attention between the subtitles and the image. For this reason, eye tracking has become an indispensable tool in experimental research on AVT. (Kruger 2019: 363)

In Zukunft könnte Eyetracking dazu führen, dass neue evidenzbasierte Richtlinien und Normen aufgestellt werden können.

⁶⁸ Es gibt noch viele weitere Studien, die jedoch den Rahmen dieses Kapitels sprengen würden. Für mehr Informationen siehe Moran (2012), Rajendran et al. (2013), Gerber-Morón et al. (2018b).

2.3.6. Gender in der AVT/UT

Durch DVDs und die Digitalindustrie entwickelte sich die AVT zu einem Berufsfeld und einer wissenschaftlichen Disziplin – ihr Forschungsfeld erweitert sich von einer rein technischen zu einer sozialen Dimension. Während die TLW in Bezug auf Gender forschte und einige Studien entstanden, die vor allem die Darstellung und Sichtbarkeit der Frau erforschten (siehe Kapitel 1.2. und 1.3.), wurde zur AVT und Gender erst ab der Jahrtausendwende geforscht.

Als der Fokus der Genderforschung dann aber auf den audiovisuellen Bereich überschwappte, wurde diskutiert, wie genderspezifische Verzerrungen in audiovisuellen Texten untersucht, hinterfragt und beseitigt werden können. Die AVT gilt für Genderfragen als besonders relevant, da geschlechterspezifische Probleme hier dreidimensional dargestellt werden: verbal (wie sich die Charaktere ausdrücken), visuell (wie sie dargestellt werden) und akustisch (Veränderung der Tonhöhe in der Synchronisation) (vgl. De Marco 2016: 135).

Somit ist die Erforschung von Gender und AVT besonders wichtig, weil sie zeigt, wie Geschlechterstereotypen in Kulturen variieren, geformt und weitergegeben werden. Sie ist somit eine Möglichkeit, die interkulturelle Verbreitung solcher Annahmen und Stereotypen durch die Massenmedien einzuschränken oder sogar ihre Verbreitung zu verhindern (vgl. De Marco 2012: 65ff.).

2.3.6.1. Entstehung der Genderforschung in der AVT

In den 60er-Jahren begannen sich feministische Theorien auf die Film- und Medienwissenschaften auszubreiten und es begann die Genderforschung in diesem Bereich. Mulvey (1975)⁶⁹, Kuhn (1982), Haskell (1987), De Lauretis (1987⁷⁰, 1992), Tasker (1998) und Silverman⁷¹ (1998) beschäftigten sich mit der Darstellung von Frauen auf der Leinwand, Sexualität und Stereotypen. Sie zeigten, dass das westliche Kino durch Bilder und Töne patriarchale Werte fördert und androzentrische und heteronormative Erwartungen weckt und nährt. 1985 wurde der Bechdel-Test entwickelt, der darauf abzielte, die Männerzentriertheit in Filmen aufzuzeigen, indem er drei Bedingungen an Filme stellte:

⁶⁹ Mulvey (1975), Kaja Silverman (1998) und Teresa de Lauretis (1987) (1975, 1999) beschäftigten sich mit der theory of scopophilia, in der es um male gaze und die sexualisierte Darstellung der Frauen während sie beobachtet werden - „being- looked-at-ness“ - geht.

⁷⁰ De Lauretis (1987) schrieb über lesbisches Begehren und dessen Darstellung im Film. Sie prägte die Queer-Theorie und stellte geschlechtliche Unbestimmtheit gegen die Starrheit des Binarismus.

⁷¹ Silverman (1998) beschäftigte sich mit der normativen Darstellung des weiblichen Körpers, wobei Frauen selbst zu einem audiovisuellen Produkt werden und ihnen die Stimme genommen wird.

- 1 The movie has to have at least two women in it,
- 2 who talk to each other,
- 3 about something besides a man. (Von Flotow und Josephy-Hernández 2019: 297).

Dieser Test wurde von einigen Filmkritiker:innen und Rezipient:innen aufgegriffen und dient seither dazu, audiovisuelle Produkte feministisch zu bewerten.

In den 80er-Jahren begannen jene feministischen Ideen auch auf die TLW überschwappen und es entstand eine neue Disziplin: die Verbindung zwischen Translation und Gender (siehe Kapitel 1.2. und 1.3.).

Während dann in den 90ern der Fokus der AVT begann, über die technische Dimension hinauszugehen, fokussierte sich die Genderforschung in der TLW vorerst nur auf die literarische Übersetzung (vgl. von Flotow und Josephy-Hernández 2019: 296). Dennoch leistete die Verbindung von Gender und Übersetzungswissenschaften einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Übersetzung als Mittel zur Subversion dominanter, androzentrischer Inhalte, was später auch für die AVT von Bedeutung ist. Sowohl die Untersuchungen im Bereich der Filmwissenschaften und der Genderforschung als auch der TLW und der Genderforschung dienen als Basis für die spätere Erforschung von Gender im Bereich der AVT und legen einen wichtigen Grundstein dafür.

2.3.6.2. Arbeiten im Bereich Gender und AVT

Etwa ein Jahrzehnt nach den Anfängen der Genderforschung im Bereich der TLW breitete sie sich nun auch langsam direkt und indirekt auf die AVT aus.

Soto Sanfiel (2000) erforschte etwa inwieweit die audiovisuelle Wahrnehmung die Zuschreibung von Glaubwürdigkeit durch die Rezipient:innen beeinflusst. Es stellte sich heraus, dass das Geschlecht der Sprechenden je nach Geschlecht der Rezipient:innen die Glaubwürdigkeit beeinflusst. Im Radio wurde zudem eher Männern geglaubt, während bei audiovisuellen Übertragungen weibliche Stimmen als glaubwürdiger wahrgenommen wurden. Dies ist besonders im Hinblick auf Synchronisationen interessant.

Vila (2002) erforschte den Einfluss des Synchronsprechens auf die Wahrnehmung der Charaktere. Das Werk spricht die Geschlechterfrage zwar nicht direkt an, erkennt aber die Problematik der Stimme, um Figuren glaubhaft zu machen, und sieht die Stimme als diskriminierendes soziales Element. Sacristán (2003) erforschte geschlechtsspezifische Metaphern in der Werbung in britischen und spanischen Frauenmagazinen.

Obwohl Pellegrino (2009) nicht über die AVT spricht, so erkannte sie die Macht der verbalen und audiovisuellen Kommunikation, um Stereotype und Genderdiskriminierung in

den Massenmedien zu hinterfragen. Sie sieht neue Kommunikationsformen wie beispielsweise über die sozialen Medien als eine Art Werkzeug, um Geschlechterrollen und Stereotype in den traditionellen Medien zu reflektieren.

Santaemilia (2005) befasste sich zwar nicht mit der AVT, aber lieferte eine gute Analyse der Sexualisierung der Sprache durch Figuren der Restaurationskomödie. Die sexuelle Explizitheit trug dazu bei, die Konzepte von männlich und weiblich neu zu definieren. Zudem initiierte er Studien, die die Manipulation von Sexualität und Genderidentität erforschten.

These studies provide an interesting cross section of how far the manipulation of certain gender-related allusions can go, and the impact that such manipulation can have on the audience's perception of the portrayed reality. The last three studies seem to share some important elements: the focus of analysis is on the linguistic dimension of the selected programmes; they all show that there is a tendency to naturalize expressions which have marked feminist allusions (in Feral's case) or cultural references to gay speech (in Toto's and Ranzato's case); this tendency occurs more often in dubbing than in subtitling and usually in Romance languages, such as French and Italian. (De Marco 2016: 135f.)

Außerdem zeigen jene Studien auf, dass es bei Gender nicht nur um die Diskriminierung der Frau, sondern auch um Genderrollen und gendertypische Verhaltensweisen geht. Queerness spielte ebenso erstmals eine Rolle.

Zu jenen Studien gehört auch die Studie von Baumgarten (2005), die die Unterdrückung sexistischer Anspielungen in deutschen Synchronfassungen der James-Bond-Filme untersuchte. Zudem analysierte sie die Darstellung weiblicher Schauspieler:innen und ihre Rollen sowie die Sprache, die sie sprechen und wie ihre männlichen Kollegen über sie sprechen. Es stellte sich heraus, dass durch die AVT Ansichten und Werte gefiltert wurden.

Castro (2013) fand zudem heraus, dass feministische und gendergerechte Ausgangstexte oft sexistisch übersetzt wurden. Als Grund dafür nannte sie die Angst der Translator:innen, ihre Arbeit würde nicht veröffentlicht werden, wenn diese zu feministisch sei. Dies ergibt auch eine Problematik für die Untersuchung von Geschlechterfragen in der AVT. Zudem fehlt eine Genderpolitik in der AVT, die das Weitertragen von Stereotypen in den westlichen Massenmedien verhindert. Nur so kann sozialen Ungleichheiten entgegengewirkt werden.

De Marco (2012) stellte in ihrem Werk *Audiovisual Translation through a Gender Lens* erstmals einen direkten Bezug zu den Gender Studies her, indem sie die Frage stellte, wie die AVT als soziale Praxis von Theorien aus der Linguistik, den Gender Studies, der Filmwissenschaft und der TLW profitieren könnte. Sie erkannte den großen Einfluss der Lin-

guistik, Filmwissenschaft und der Kulturwissenschaften auf die Analyse von Geschlechterdarstellungen in der AVT.

Zudem griff De Marco (2012) Pellegrinos (2009) intersektionalen Ansatz gegen Stereotype in den Massenmedien auf. Im Gegensatz zu Pellegrino sieht sie nicht neue Kommunikationsformen, sondern die Übersetzung von audiovisuellen Texten als Werkzeug, Stereotype und Diskriminierung zu verhindern, da sie eine größere Reichweite hat und die AVT aufgrund ihrer dreidimensionalen Beschaffenheit und Mehrsprachigkeit viel Raum bietet, um den Geschlechterdiskurs zu artikulieren:

However, Pellegrino sees in the emerging forms of communication (such as blogging and online activism) an alternative tool to challenge the gender-biased models embedded in traditional mass media. Instead, De Marco sees an alternative with a wider scope in the way audiovisual programs are translated, as AVT leaves room for articulating gender discourse within the tridimensional dimension of audiovisual texts and through multilingual mediation. (De Marco 2016: 140)

De Marco (2012) untersuchte zudem mit Theorien aus der Linguistik Aspekte der Geschlechtsidentität, wie den sozialen Status, die sexuelle Orientierung oder die ethnische Zugehörigkeit. So konnten sexistische Muster, Vorurteile und Stereotype sichtbar gemacht werden. Auffällig war hierbei der Einfluss der Stimme, der zur Geschlechterdiskriminierung beitrug. Frauen und schwule Männer sprachen etwa mit einer bestimmten stereotypischen Tonlage und Stimmhöhe⁷². Zudem war eine kanonische Darstellung von Geschlechtern sichtbar, die auch in der Übersetzung meist übernommen und manchmal sogar verstärkt wurde. Zu beachten ist dabei, dass in diesem Werk vor allem der Mainstream untersucht wurde. Es stellte sich heraus, dass Independent-Filme gendergerechter und weniger diskriminierend sind, jedoch besitzen diese oft weniger Geld und werden daher seltener übersetzt. Dies ist auch der Grund dafür, wieso die meisten Gender Studien in der AVT über den Mainstream sind (vgl. De Marco 2016: 137 f.).

2016 setzte De Marco mit *The 'engendering' approach in audiovisual translation* einen weiteren Meilenstein im Bereich der Genderforschung in der AVT. Bei ihren Analysen stellte sich heraus, dass zwar viele politische und soziale Veränderungen in Bezug auf Geschlechtergerechtigkeit stattgefunden haben, diese sich jedoch nicht in der Sprache widerspiegeln (De Marco 2016: 140). Es bedarf der Durchführung von Diskursanalysen, die auch für die AVT äußerst nützlich sind, indem sie die Verbindung zwischen diskursiven und sozialen Veränderungen aufzeigen. Diskursanalysen haben sich bereits in der Vergangenheit als nütz-

⁷² in Anlehnung an Theorien von Cameron (1992) und Chion (1999)

lich für die Erforschung von Gender (Litosseliti 2006) und Gender in den Medien (Kosetzi 2008) erwiesen. Es ist somit ersichtlich, dass die Diskursanalyse, Gender und AVT eng miteinander verwoben sind (vgl. De Marco 2016: 140).

Von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 298) meinen, dass AVT und Gender sowohl in der Theorie als auch in der Praxis immer noch zu wenig erforscht sind, wobei genderspezifische und queere Theorien besonders wichtig für die AVT sind. Sie sehen die Problematik zudem darin, Gender zu definieren. Früher wurde der Begriff verwendet, um heteronormative Binaritäten zu verstärken, während er heute für die Vielfalt der Identitäten steht. Sie argumentieren, dass das Geschlecht mit biologischen Unterschieden einhergeht, die in audiovisuellen Produkten kulturell verwaltet und dargestellt werden.

Zudem argumentieren sie, dass die Wahl der audiovisuellen Übersetzungsart Einfluss auf die Repräsentation von Gender hat. So sind beispielsweise Untertitel weniger sexistisch als Synchronisationen. Dies liegt vor allem daran, dass Synchronisationen eher dem Mainstream entsprechen, während Untertitel als eher elitär gelten. Für den Mainstream wird Gender und Sexualität meist eher konservativer übersetzt, was beispielsweise zur Überdramatisierung von schwulen Merkmalen führt, indem übertriebene Stereotype absichtlich erschaffen werden, um die Zuschauer:innenzahlen zu erhöhen (vgl. Trainer 2022: 171f.). Somit haben sozialer Status und Zugang zu Bildung einen starken Einfluss auf die Verbreitung von Gender-Stereotypen und Heteronormativitäten (vgl. Trainer 2022: 172).

Zudem fiel auf, dass beispielsweise deutschsprachige Übersetzungen weniger sexistisch und misogyn waren als das Original. Deutschsprachige Translator:innen tendierten also dazu, Sexismus und Diskriminierung abzuschwächen (vgl. Trainer 2022: 172). Nicole Baumgarten (2005) meint, es handle sich dabei jedoch keineswegs um Zensur, da das Abschwächen von sexistischer und misogyner Sprache eine Technik ist, um gegen Diskriminierung vorzugehen. Ist der Fall umgekehrt und es werden diverse und feministische Inhalte absichtlich herausgelöscht, so handelt es sich jedoch um Zensur. In der französischen Synchronisation von „Sex and the City“ beispielsweise wurde in einem stark patriarchalen Kontext übersetzt, wobei feministische Inhalte abgeschwächt und gelöscht wurden, sowie sexuell befreite Frauen eingeschränkt (Feral 2011a).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die wohl wichtigsten Punkte in Bezug auf Gender und AVT/UT Intersektionalität und Interdisziplinarität sind. Aufgrund der technischen Herausforderungen, die beispielsweise auch die Barrierefreiheit mit sich bringt, scheinen diese zwei Punkte jedoch ziemlich abstrakt.

Integrating gender issues in the study of AVT from an intersectional/interdisciplinary perspective does not mean straying from the reality. On the contrary, it means drawing this field (AVT) nearer to some of the actual needs of modern societies, as gender is a cross-cutting theme which affects everyone, all spheres of life and, although to a different extent, most disciplines and professions. (De Marco 2016: 141)

Gender ist jedoch ein wichtiger Aspekt unserer Gesellschaft und unseres Lebens, der Menschen tagtäglich beeinflusst, und sollte daher Relevanz zugesprochen bekommen. Es ist die Aufgabe von professionellen Translator:innen und Akademiker:innen Gender Awareness in der AVT zu schaffen. Nur so können Genderungleichheiten hinterfragt und behoben werden.

Engendering AVT means not only to talk about gender in translated audiovisual programs, but also to use these programs as a privileged point to ascertain how gender unbalances are activated, and how they can be challenged and eventually reversed. (De Marco 2016: 141)

2.3.6.3. Ansätze von AVT und Gender

Von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 300) definieren dazu drei Ansätze, die sich alle aus den feministischen Ideen aus den 70ern entwickelten. Zum einen die Übersetzung von anglo-amerikanischen audiovisuellen Texten in romanische Sprachen. Zum anderen die Untersuchung der Unterschiede zwischen Untertiteln und Synchronfassungen angloamerikanischer Ausgangstexte. Und ein letzter Ansatz beschäftigt sich mit der Übersetzung von queeren audiovisuellen Ausgangstexten. Alle drei Ansätze werden in den folgenden Unterkapiteln näher besprochen.

2.3.6.3.1. Wiedergabe von feministischen Inhalten Anglo-Amerikanischer AT in romanische ZT

Der erste Ansatz ist wohl auch der am meisten erforschte. Hierbei geht es darum, zu untersuchen, wie genau und in welchem Ausmaß feministische Inhalte und Nuancen in englischsprachigen Filmen in romanische Sprachen übersetzt wurden.

Untersucht wurde dies mit sogenannten Chick-Flicks, wie etwa *Sex and the City* (1998–2004), *Ally McBeal* (1997–2002), *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003) und dem britische Film *Bridget Jones's Diary* (2001), die geschlechtsuntypische Protagonistinnen und feministische Inhalte beinhalten. Einige weibliche Wissenschaftlerinnen nahmen es sich zur Aufgabe, die französischen, italienischen und spanischen Übersetzungen dieser englischsprachigen Filme und Serien zu untersuchen. Dazu zählen: Chiaro (2007), Bianchi (2008), Feral (2011a, 2011b), M. De Marco (2006, 2012) und A. De Marco (2013). Die Fragestellung war,

wie diese im Hinblick auf feministische Inhalte übersetzt und in die Zielsprache übertragen wurden.

Feral (2011a) stellte durch ihre Arbeit die Tendenz französischer Synchronfassungen, nicht-patriarchale Wertvorstellungen und nicht-stereotypische weibliche Sexualität zu verschleiern und abzuändern fest. Stattdessen würden Stereotype und Normativitäten verbreitet, die fest in der französischen Kultur verankert sind und Frauen diskriminieren. Feral (2011a) spricht von einer: „dominant popular ideology and culture of France where socially constructed knowledge of femininity and sexuality are inseparable from images of the courtesan and the prostitute”. (Feral 2011a: 197)

Sie extrahiert und kommentiert systematisch Beispiele aus den Chick-Flicks, die ihre Argumentation untermauern, die sie dann mit zeitgenössischen soziologischen Studien zur Geschlechterwahrnehmung in Frankreich parallelisiert. Es handelt sich also um ein äußerst sensibles und kulturelles Thema, das weitere Forschung benötigt (vgl. von Flotow und Josephy-Hernández 2019: 300f.).

Auch Bianchi analysierte die audiovisuelle Übersetzung einer feministischen US-amerikanischen Serie. In diesem Fall handelt es sich um *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003), in der die Protagonistin sich aus der weiblichen Opferrolle befreit hat und selbst zu einer Art Retterin⁷³ geworden ist (vgl. Bianchi 2008: 184). Obwohl sie in der englischsprachigen Originalfassung eine kreative, starke und selbstbestimmte junge Frau ist, wird sie in der italienischen Synchronisation in das typische Rollenbild einer italienischen Frau gedrängt, die entweder gehorsam und sexuell passiv oder leidenschaftlich im Sinne des *male gaze* ist. Merkmale, die Buffy im Original auszeichnen, wie ihre sexuelle Ausdauer und Energie sowie die bewusste Ausbeutung von Männern, werden verharmlost und abgeschwächt. Vermutlich findet diese Zensur statt, um die Produktionsfirmen und Netzproduzenten gutzustimmen (vgl. Bianchi 2008: 184).

Auch Chiaro (2007) hat diese Problematik erkannt und führt sie darauf zurück, dass nicht zensurierte feministische Medieninhalte als vulgär eingestuft und daher erst nachts oder am späteren Abend ausgespielt werden. Dies hat zur Folge, dass ein kleineres Publikum angesprochen wird und daher auch die Gewinnzahlen geringer sind. Daher ist es vonnöten, meint sie, risikoreiche audiovisuelle Inhalte mittels Translation, in diesem Fall Synchronisation, zu zensieren, um Sendezeiten zur Primetime zu bekommen. „Thus, it may not be entirely unlikely that television companies require translators to censor programs containing taboo language so that they can then be freely screened during prime time.” (Chiaro 2007: 257)

⁷³ Besonders „provokant“: sie selbst rettet männliche Charaktere.

Dennoch ist es wichtig, dass Translator:innen nicht nur die Anforderungen der Auftraggeber:innen im Sinne haben, sondern sich ihrer Verantwortung bewusst sind und reflektiert handeln, um Stereotype und Diskriminierung nicht weiterzutragen.

2.3.6.3.2. Gender und Untertitel vs. Synchronisation

Ein zweiter Ansatz untersucht nicht nur die Übertragung von feministischen Inhalten im ZT, sondern vergleicht die Untertitelung mit der synchronisierten Fassung desselben audiovisuellen Ausgangstextes. Hierbei steht die Frage im Mittelpunkt, inwiefern sich die Anforderungen und das Zielpublikum von Untertiteln und Synchronisation unterscheiden, und daher feministische Inhalte anders übertragen werden.

Feral (2011b) untersuchte hierzu die untertitelte und synchronisierte französische Fassung von *Sex and the City*. Es stellte sich heraus, dass feministische Inhalte in der französischen Untertitelung erhalten blieben, während sie in der Synchronisation abgeschwächt oder sogar ganzheitlich entfernt wurden. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass Frankreich ein Synchronisationsland ist, in dem über 90 Prozent der fremdsprachigen audiovisuellen Produkte synchronisiert werden. Synchronisierte Inhalte gelten daher als Mainstream, während das Zielpublikum von Untertiteln eher kleiner ist und der französischen Elite entspricht. Nun stellt sich jedoch die Frage, wieso davon ausgegangen wird, dass die Allgemeinheit keine feministischen Inhalte sehen möchte. Von Flotow und Josephy-Hernández argumentieren:

Yet again, Feral draws a parallel between this situation and the history, status, and representation of feminism in France more generally, arguing that these dubbing practices reveal to what extent feminism in France has been marginalized in mainstream audiovisual practices and even turned into a weapon against women. (Von Flotow und Josephy-Hernández 2019: 301)

Die Problematik geht also weit über die AVT hinaus, und hat ihre Wurzeln in der Geschichte, Politik und Gesellschaft Frankreichs.

2.3.6.3.3. Queere audiovisuelle Texte

Der dritte und letzte Ansatz, den von Flotow und Josephy-Hernández (2019) im Zusammenhang mit Gender und AVT nennen, untersucht queere, non-binäre Sexualitäten und ihre Sichtbarkeit in audiovisuellen Texten. Hierbei ist wieder hervorzuheben, dass es sich bei den Untersuchungen um englischsprachige Originaltexte handelt. Dies ist insofern relevant, da es im Englischen ein größeres Vokabular an queeren Begriffen gibt, die oftmals schwierig

sind, in beispielsweise romanische Sprachen oder aber auch ins Deutsche zu übersetzen⁷⁴ (siehe Kapitel 4). Zudem gibt es im Englischen ein neutrales grammatisches Geschlecht, das außenvorlässt, um welches Gender es sich handelt. Bei der Übersetzung ins Italienische beispielsweise, müssen die Übersetzer:innen jedoch ein Geschlecht wählen, da es im Italienischen nicht geschlechtsneutral ist. Dies könnte dazu führen, dass Queerness und Nonbinaritäten unsichtbar gemacht oder binär und heteronormativ übersetzt werden (vgl. von Flotow und Josephy-Hernández 2019: 302). *Queering translation* (Démont 2018: 157) wäre somit nicht gelungen (siehe Kapitel 4.2). Es muss erwähnt werden, dass dies nicht immer beabsichtigt geschieht. Auch Translator:innen sind in einem binären, heteronormativen Umfeld aufgewachsen und es könnte passieren, dass sie, wenn sie nicht reflektiert genug arbeiten, Queerness und Nonbinaritäten einfach unbeabsichtigt nicht erkennen. Daher ist es wichtig, Genderproblematiken in die Ausbildung von Translator:innen miteinzubeziehen⁷⁵.

Eine wichtige Vertreterin dieses Ansatzes ist Ranzato (2012). Sie führte in diesem Zusammenhang den Begriff „gayspeak“ ein, der - wie der Name schon sagt - auf dem Begriff *gay* beruht. In der Komödie *Bringing Up Baby* von 1938 wurde zum ersten Mal der Begriff „gay“ - im Sinne von „homosexuell“ - in einem Film genannt (Boswell 1980: 43). In den USA wurde der Begriff in den 40er-Jahren und in England erst rund zehn Jahre später in den Mainstream aufgenommen⁷⁶. In Italien wurde „gay“ erst in den späten 60ern gebräuchlich und Homosexualität wurde mittels Zensur meist unsichtbar gemacht. Diese „overt and covert manipulative and censoring practices“ (Ranzato 2012: 370) dienen auch teilweise heute noch dazu, queere Inhalte zu verschleiern und unsichtbar zu machen.

In Anlehnung an de Saussures „speech community“ (1967/ 2009: 92) entwickelte sich *gayspeak*, die Kommunikationsweise der homosexuellen Community. Hayes (1976/2006) sieht die Schwulencommunity als Amerikas größte Subkultur und meint, sie habe ihre eigene Sprache⁷⁷. Es gibt jedoch auch Kritik an dieser Theorie, die von Verallgemeinerung spricht:

labeling a linguistic feature as gay is at once too general and too specific. First, the assumption that there is a singular gay way of speaking homogenizes the diversity within the gay community [...]. Second, while labeling linguistic features as gay is too general, it also runs the risk of not being general enough. By simply assigning gay meanings to linguistic features, one reifies as gay certain linguistic features that are shared throughout society. (Podesva, Roberts et al. 2002/2006: 142)

⁷⁴ Eine Lösung hierfür wäre etwa die Verbreitung von Neologismen (vgl. Ranzato 2012: 370).

⁷⁵ Darauf wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen. Mehr Informationen dazu gibt es bei „Gender Approaches in the translation classroom. Training the Doers“ von De Marco und Toto (2019) nachzulesen.

⁷⁶ Davor war er als Slangwort schon ab den 20er-Jahren in den USA gebräuchlich (vgl. Ranzato 2012: 370).

⁷⁷ Er ist der Meinung, dass sie in drei Situationen angewendet wird: „secret setting“, „social setting“ und im „radical-activist setting“ (Ranzato 2012: 371).

Problematisch ist also die Stereotypisierung von Queerness, die selbst in überwiegend politisch korrekten Filmen und Serien zu finden ist und meist an *Camp*⁷⁸ erinnert. Eine weitere Problematik ist neben der Stereotypisierung die Unsichtbarmachung von queeren Inhalten. So werden beispielsweise homosexuelle Diskurse an eine heteronormative Weltanschauung angepasst und gayspeak wird manipuliert, indem Inhalte zensuriert und verändert werden. Ranzato (2012) untersuchte dies am Beispiel einiger Filme und Serien. Es stellte sich heraus, dass Filme und Serien, die Zuschauer:innen generieren, also den Mainstream ansprechen sollen, mehr zensiert wurden. In Komödien wiederum wurden queere Inhalte weniger verwässert, was Ranzato darauf zurückführt, dass die Themen mit Humor angesprochen werden: “Programmes like the sitcom *Will & Grace* (1998-2006) are less censored than drama and realism, because homosexuality is still a subject which is best dealt with through laughter.” (Ranzato 2012: 382)

Dennoch kritisiert sie die audiovisuelle Übersetzung von queeren Inhalten ins Italienische und spricht von absichtlicher Verzerrung eines positiven Diskurses in einen negativen:

The Italian adaptation of many audiovisual programmes with gay content purposely perpetuates, at best, an old-fashioned and out-of-date view of homosexuality, primarily focussed on the inverted sexual desires of tormented figures. This interpretation betrays the content and the style of films and other programmes which, more and more often, in the course of the last decades, have depicted homosexual characters in a much more positive light. This manipulative operation is carried out by turning the positive discourse into a negative one and by transforming the words of liberation and pride into words of self-deprecation and ambiguity. In the worst cases, homosexuality is not even acknowledged and it is translated into a heterosexual and normalising lexicon. (Ranzato 2012: 382)

Damit dies nicht passiert, ist es wichtig, dass Übersetzer:innen sich ihrer Verantwortung und ideologischen Position bewusst sind. Zudem bedarf es einem diversen und queeren Lexikon in der Zielsprache, das es ermöglicht, queere Inhalte adäquat zu übersetzen.

Während diese Untersuchungen zeigen, dass die englische Sprache mehr open-minded und liberal ist, argumentieren von Flotow und Josephy-Hernández (2019) das Gegenteil. Sie untersuchten die englischsprachige Übersetzung von griechischen und japanischen audiovisuellen Texten und stellten fest, dass Genderlekte und Neologismen nicht adäquat übertragen wurden:

In fact, what we see over and over again is that the language for sexual difference and derivative gendered behaviours is always sensitive and often political, in every culture and at every social level. As this chapter has shown, in AVT this is borne out in each of the analyzed texts. (Von Flotow und Josephy-Hernández 2019: 308)

⁷⁸ siehe Kapitel 3.4.1.

3. Vorstellung des Analysematerials: *Die Serie Sex Education*

Im folgenden Kapitel soll die Netflix-Serie *Sex Education* vorgestellt werden. Zuerst werden die Hard Facts besprochen, die Aufschluss darüber geben sollen, welche Personen an der Produktion mitgewirkt haben und wo die Serie produziert wurde. Ein besonderes Augenmerk wird zudem auf die Filmübersetzerin und Untertitlerin der Serie - Karoline Doil - gelegt, deren Untertitel im praktischen Teil dieser Arbeit analysiert werden sollen.

Um die Serie besser zu verstehen, wird folglich der Inhalt angerissen, wobei eine detaillierte Beschreibung des Plots zu umfangreich wäre. Im Anschluss werden einige queere Charaktere der Serie porträtiert. In einem vorletzten Kapitel sollen dann die Besonderheiten der Serie hervorgehoben werden. Dies sind unter anderem der diverse Cast, die vielen Frauen, die im Entstehungsprozess involviert waren, und die einzigartige filmische Darstellung der Serie. Am Ende des Kapitels werden verschiedene Kritiken über die Serie vorgestellt und ihre internationale Resonanz erörtert.

3.1. Hard Facts:

Die Serie *Sex Education* der britischen Drehbuchautorin Laurie Nun wurde erstmals am 11. Januar 2019 auf Netflix veröffentlicht. Sie ist ab 16 Jahren freigegeben und hat bisher vier Staffeln zu je acht Episoden, die im Durchschnitt zwischen 46 und 60 Minuten lang sind (vgl. Wikipedia 2022). Die Serie ist in englischer Originalsprache und wurde ins Französische, Ungarische, Italienische, Türkische, Deutsche, Englische (CC) und Russische untertitelt. Die deutschsprachigen Untertitel wurden von der freien Berliner Übersetzerin, Texterin und Lektorin Karoline Doil (siehe Kapitel 3.2.) erstellt. Die deutsche Synchronisation wurde in Berlin unter dem Dialogbuch von unter anderem Irina von Bentheim und Matthias Böck und unter der Dialogregie der Synchronfirma SDI Media Germany GmbH produziert.

In den Hauptrollen von *Sex Education* sind unter anderem Asa Butterfield, Gillian Anderson, Ncuti Gatwa, Emma Mackey und Patricia Allison zu sehen. Auf Netflix (2022) wird als Genre „Teen Serie“ angeführt, auf Moviepilot (2022) wird *Sex Education* in die Kategorie Coming-of-Age-Serie eingeteilt. Als Producer:innen werden hier außerdem Jamie Campbell und Joel Wilson angeführt. Beim Drehbuch wirkten Sophie Goodhart, Freddy Syborn, Laura Neal und Mawaan Rizwan mit. Regie führten Sophie Goodhart, Kate Herron, Runyararo Mapfumo, Alice Seabright und Ben Taylor (vgl. Moviepilot 2022). Die Musik zur Serie produzierten Oli Julian und der bekannte US-amerikanische Musiker und Songwriter Ezra Furman.

Gedreht wurde *Sex Education* in Südostwales und Südwestengland, wobei die Serie in der fiktiven Kleinstadt Moordale spielt, deren genauer Standort nicht bekannt gegeben wird. Die Aufnahmen in der Highschool, die die Protagonist:innen besuchen, wurden auf dem Caerleon Campus der University of South Wales gemacht. Die meisten Außenaufnahmen wurden im Forest of Dean, in der Grafschaft Gloucestershire im Westen von England gedreht (vgl. Wikipedia 2022).

Da die Serie von vielen queeren, genderspezifischen und feministischen Inhalten geprägt ist, stellen sie ein gutes Analyseobjekt für die gewählte Fragestellung dar.

3.2. Karoline Doil – die Untertitlerin

Karoline Doil hat Englisch und Skandinavistik auf der Humboldt-Universität in Berlin studiert und schreibt derzeit an ihrer Masterarbeit im Bereich englische Literatur. Sie ist deutsche Muttersprachlerin und ihre Arbeitssprachen sind Englisch und Norwegisch.

2013 gründete sie das Textbüro *Wunderbare Worte* und arbeitet dort mit englischsprachigen Freelancer:innen eng zusammen. Dies ermöglicht es ihr, nicht nur Übersetzungen aus dem Englischen ins Deutsche anzubieten, sondern auch umgekehrt. Denn es gehört zu Doils Philosophie, dass Übersetzer:innen nur in ihre eigene Muttersprache übersetzen sollten. Außerdem bietet Doil Schreib- und Motivationscoachings für Autor:innen, Stoffentwickler:innen und Akademiker:innen an. Auf ihrer Website schreibt sie, dass sie bereits viel Erfahrung in den Bereichen Text, Übersetzung, Lektorat und PR hat (vgl. Doil 2023). Ihr Angebot umfasst zudem das Schreiben fiktionaler und non-fiktionaler Texte in deutscher und englischer Sprache und Lektorat sowie Korrektur deutscher Texte. Auf Englisch erledigen dies die englischsprachigen Freelancer des Textbüros, um höchste Qualität zu garantieren (vgl. Doil 2023). Außerdem ist Doil als selbstständige inter- und intralinguale Untertitlerin tätig (vgl. bbfc-cloud). Sie hat schon Filme und Serien wie *Bridgerton* sowie die Staffel 28. Staffel der *Simpsons* untertitelt. Wichtig für diese Arbeit ist jedoch ihre Untertitelung der ersten, zweiten und dritten Staffel von *Sex Education*, die im Analyseteil untersucht werden soll.

3.3. Der Plot von *Sex Education*

Die Serie *Sex Education* spielt - wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt - in Moordale, einer britischen Kleinstadt. Der Hauptcharakter Otis Milburn lebt dort mit seiner alleinerziehenden Mutter Jean in einem großen, alten Haus inmitten der Natur. Otis wird von Asa Butterfield gespielt und ist der Hauptcharakter der Serie. Er ist ein weißer, heterosexueller Tee-

nager, der Teil einer privilegierten Familie ist. Otis ist klug und gut erzogen, jedoch etwas nerdig und introvertiert, aber nicht schüchtern.

Seine Mutter Jean ist eine bekannte Sexualtherapeutin, die in ihrem Haus Therapiestunden gibt, weshalb Otis viel von der Arbeit seiner Mutter mitbekommt und sich so zu einem Experten in Sachen Sex entwickelt, obwohl er selbst noch Jungfrau ist. Er nutzt diese Fähigkeit, um sich in der Highschool beliebter zu machen und macht mit seiner Freundin Maeve ein lukratives Geschäft daraus: Er gibt seinen Mitschüler:innen kostenpflichtige Tipps in Sachen Sex, Sexualität, Geschlechtsidentität und Beziehungen. Otis geht in seiner Rolle als Amateur-Sexualtherapeut voll auf. Auf IMDb (2022) wird *Sex Education* so beschrieben: „Ein Teenager mit einer Sexualtherapeutin als Mutter schließt sich mit einer High School Klassenkameradin zusammen, um in der Schule eine inoffizielle Sexualtherapie-Klinik einzurichten.“ (IMDb 2022)

Neben Otis bestem Freund Eric Effiong werden im Laufe der Serie einige queere Persönlichkeiten vorgestellt und deren Probleme erörtert. Somit steht nicht nur die klassische Thematik von Teenagern in der Pubertät, sondern auch die Entdeckung der eigenen (queeren) Identität und Sexualität im Vordergrund (vgl. Goodhart et al. 2022).

3.4. Queere Charaktere in *Sex Education*

Da es in dieser Masterarbeit um Queerness und Gender geht, sind besonders die queeren Persönlichkeiten der Serie von großer Bedeutung. Im Folgenden sollen daher einige queere Charaktere vorgestellt werden.

3.4.1. Eric Effiong

Eric Effiong wird von Ncuti Gatwa gespielt und ist ein Teenager aus einer religiösen ghanaisch-nigerianischen Familie. Er ist laut, meistens gut gelaunt und extrovertiert. Außerdem spielt er Horn und liebt vor allem Musicals mit queeren Männlichkeitsstrukturen. Eric ist einer der diversesten Charaktere der Serie und vielen Arten der Diskriminierung ausgesetzt:

Eric constitutes one of the queerest characters included in the show whose identity is determined by diverse intersecting vectors of oppression that simultaneously reproduce particular places of oppression and exclusion. He is religious, presents a non-normative gender expression, is black and coming from a working-class family, and, despite being Otis' best friend, in no moment is he relegated to the superficial role of "gay best friend." (Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 200)

Sein übertriebenes Make-up und seine exzentrische Kleidung, die ins Bild der Camp-Ästhetik⁷⁹ passen, könnten als eine Art queeren Widerstands gedeutet werden. Camp ist eine Form des Selbstaudrucks, die es Eric ermöglicht, die vorherrschenden Geschlechterbinaritäten zu untergraben. Auch seine Vorliebe für Drag ist ein Hinweis darauf, dass Eric sich nicht als binär identifiziert, wobei er sich in der Serie lediglich als „gay“ bezeichnet und seine Geschlechtsidentität nicht gelabelt wird. Er soll jedoch nicht für die trans* Community stehen, sondern vielmehr gegen normative Binaritäten und für sexuelle Freiheit ein Zeichen setzen. Man könnte ihn also als genderfluid beschreiben (vgl. Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 201 ff.).

Sein Modestil, der als nigerianisch beeinflusster Glam Drag beschrieben werden könnte, und seine Gender Performance unterstützen die Vorstellung der Queer-Theorie von Parodie und Performativität und prangern das vorherrschende Geschlechtersystem an (vgl. Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 201 ff.)

Ein Schlüsselmoment in Erics Leben ist ein gewalttätiger Übergriff, den er erlebt, als er als Hedwig⁸⁰ verkleidet allein auf der Straße unterwegs ist. Nach dieser Gewalttat traut sich Eric nicht mehr, seinen extrovertierten Kleidungsstil auszuleben und verkleidet sich sozusagen als cis hetero Mann und betreibt somit quasi *Straight Drag*. Später aber kehrt er zu seiner Camp-Ästhetik zurück und baut noch mehr ghanaisch-nigerianische Elemente mit ein.

„[...] the African prints he reinvents for his outfits—feminine turbans or kente suits—are a key marker of his queer identity.” (Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 204) Mit diesen non-binären Outfits mit ghanaisch/nigerianischen Stoffen stellt er sich gegen Hetero- und sogar Homonormativitäten.

3.4.2. Adam Groff

Adam ist der Sohn des Schuldirektors der Moordale High. Als er das erste Mal in der Serie erscheint, ist er beim Geschlechtsverkehr mit seiner Freundin zu sehen. Diese sucht später Hilfe bei Otis, da Adam beim Sex nicht zum Orgasmus kommen kann.

⁷⁹ Camp ist eine queere Ästhetik, die sich vor allem durch ihre Übertreibung und stilistisch überpointierte Wahrnehmung auszeichnet, wie sie beispielsweise bei Drag Shows zu finden ist. Sie wird vor allem durch übertrieben extravagante Mode und Verhaltensweisen ausgedrückt. Auch Lady Gaga und Oscar Wilde, der als Vorreiter gilt, werden mit der Camp Ästhetik in Verbindung gebracht. Dabei soll das Over-Acting, also übertriebene Verhaltensweisen, die für Camp stehen, die vorherrschenden Genderrollen als Konstrukt entlarven und explizit machen, dass Geschlecht eine erlernte Performance ist. Beim Drag beispielsweise werden Genderklischees derart übertrieben, dass man sie als Parodie wahrnehmen könnte. Es ist ein Spiel mit gesellschaftlichen Konventionen und prangert heteronormative Verhaltensweisen an (vgl. Barker 2021).

⁸⁰ Hedwig aus dem Off-Broadway-Rock-Musical *Hedwig and the Angry Inch* ist eine weiße trans* Frau, die als Dragqueen in einer Rockband singt.

Adam wird als typischer Rowdy inszeniert, er mobbt andere Schüler und verhält sich respektlos und gewalttätig. Besonders auf Eric hat er es abgesehen, dem er sein Geld und Essen stiehlt. Adam wird als homophob dargestellt und wirkt verschlossen gegenüber anderen Sexualitäten und Geschlechtsidentitäten. Er hat eine äußerst problematische Beziehung zu seinem Vater, der ihn ständig niedermacht und verurteilt. Adam wirkt sehr kalt und teilnahmslos, er scheint keine eigene Identität zu haben und selbst noch nicht zu wissen, wer er ist. Doch das ändert sich schon am Ende von Staffel eins, als er zusammen mit Eric nachsitzen muss. Die beiden kommen sich näher, küssen sich und haben Oralverkehr.

Seitdem fällt es Adam schwer, sich so zu nehmen, wie er ist, und seine Sexualität zu akzeptieren. Er sieht sich selbst nicht als schwul, fühlt sich aber dennoch zu Männern hingezogen. In seiner Welt gibt es keine Bisexualität und er strebt nach der eindeutigen Zuordnung seiner Sexualität. In einer Szene wird dieser Zwiespalt besonders deutlich, als er zu einem Filmposter masturbiert. Es sind darauf eine Frau und ein Mann abgebildet:

“A match between equals. Only one can survive”; the film’s tagline summarizes Adams’ conflict throughout his adolescence: the binary choice between homosexuality and heterosexuality, since bisexuality is initially not presented as a possibility. The poster represents a widespread social imagery in which there is no room to “match” both a man or a woman with fluidity, indistinctly; where bisexuality is only understood as a transitory phase, a “tester,” or a disguise for unaccepted homosexuality. In this sense, the poster becomes a symbolic space (both visually and verbally) channeling Adam’s identity conflicts and internalized homophobia. (Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 206)

Später erwähnt Adam gegenüber Eric, dass er sich als bisexuell identifiziert (vgl. Goodhart et al. 2022).

3.4.3. Lily Iglehart

Lily, gespielt von Tanya Reynolds, ist neben Eric eine der queersten Personen in der Serie *Sex Education*, da sie das Gegenteil des „Normalen“ darstellt. Sie lehnt alles ab, was in unserer Gesellschaft als straight oder „normal“ betrachtet wird. “In truth, nothing about Lily corresponds to the idea we have of a British teenager who is white, well-to-do, cultured, intelligent, and with artistic sensibility. Her whole persona connotes strangeness [...]“ (Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 204)

Sie ist äußerst kreativ und hat eine blühende Fantasie. Am liebsten trägt sie futuristisch Kleidung, ausgefallene Frisuren und galaktisches Make-up⁸¹. In ihrer Freizeit schreibt sie

⁸¹ Hierbei lassen sich einige Ähnlichkeiten zu dem Popstar David Bowie ziehen, der in den 70ern als eine der wohl queersten Identitäten der Musikbranche galt. Bowies undefinierte Geschlechtsidentität und fluide sexuelle

gerne Comics, in denen sie ihr eigenes erotisches Universum erschaffen hat und so ihre sexuellen Fantasien auslebt. Sie fühlt sich von alienartigen Wesen angezogen, die beispielsweise Tentakel haben, und deren Grenzen zwischen menschlich, animalisch und alienhaft ständig verschwimmen und übertreten werden. Man könnte ihre sexuelle Orientierung also als „futuristic and transhuman eroticism“ (Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 204) beschreiben.

Gleichzeitig fühlt sich Lily von der Gesellschaft dazu gedrängt, ihre Jungfräulichkeit zu verlieren, um in der Schule nicht als „die verrückte Jungfrau“ zu gelten. Dabei sind ihr Sex, Gender, Orientierung etc. völlig gleichgültig. Einmal verkleidet sie sich sogar als Junge, um mit Eric zu schlafen.

Am Ende der zweiten Staffel schreibt Lily ein Musical⁸², eine Adaption von Shakespeares *Romeo und Julia*, das ihre Schule zum Jahresabschluss aufführt. Hierbei offenbart sie ihren Kolleg:innen, wie sie Sexualität versteht und gestaltet ein queeres, höchstkreatives Stück in einem Sci-Fi-Universum mit einem Bühnenbild aus Penissen und Vulven.

In this sense, Lily's musical adaptation of Romeo and Juliet is one of the queerest instances featured in the show, considering that normality, norm, or normativity are social constructs that privilege certain aesthetics, images, and lifestyles over others, and that transgressing them can be both artistically enlightening and sexually liberating. (Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 205)

3.4.4. Ola Nyman

Ola wird von Patricia Allison gespielt und geht gegen Ende der ersten Staffel mit Otis in die Schule. Sie ist ein fröhlicher Mensch, trägt gerne bunte Kleidung in Regenbogenfarben⁸³ - meist im Stil der 80er - und wirkt sehr aufgeschlossen. Sie und ihre Schwester wurden von ihrem Vater großgezogen, da ihre Mutter an Krebs verstorben ist. Ola hat sehr gute Noten und wechselt im Laufe der zweiten Staffel auf die Moordale High. In der ersten Staffel freundet sie sich mit Otis an und sie daten sich sogar, was jedoch nicht lange hält.

Ola findet in der zweiten Staffel heraus, dass sie sich als pansexuell identifiziert und verliebt sie sich in ihre Freundin Lily und sie werden später ein Paar. Olas Vater Jakob Nyman kommt mit Jean, der Mutter von Otis, zusammen und im Laufe der Serie zieht er mit

Orientierung erinnern ebenso an Lily wie Bowies galaktisches Make-up und Hang zum Futurismus, sowohl musikalisch als auch in Bowies Auftreten (vgl. Vázquez-Rodríguez und García-Ramos und Zurian 2021: 204).

⁸² Lilys Stück erinnert an das Musical „The Rocky Horror Picture Show“, das ähnliche queere, futuristische und transhuman-erotische Inhalte bietet.

⁸³ Die Regenbogenfarben lassen auf die Regenbogenfahne schließen, die ein Zeichen der queeren Community ist. Dies könnte schon von Beginn der Serie ein Hinweis auf die Queerness von Ola sein, die sich jedoch erst später als pansexuell outet.

Ola bei Jean und Otis ein, was große Spannungen zwischen Ola und ihrem Exfreund Otis auslöst (vgl. Goodhart et al. 2022).

3.4.5. Cal Bowman

Cal Bowman wird von Dua Saleh gespielt und ist einer der wenigen non-binären Menschen, die in medialen Inhalten Ausdruck finden. Dua Saleh singt professionell und wurde im Sudan geboren, lebt jedoch in Amerika. Wie auch Cal Bowman identifiziert sich Dua Saleh als non-binär und bricht mit Gendernormen. Die Repräsentation von non-binären und queeren Menschen in den Medien ist besonders wichtig, da sie ihnen Sichtbarkeit in der Gesellschaft gibt, was unerlässlich ist, um Diskriminierung zu verhindern (vgl. Wikipedia 2023).

The representation in fiction reflects our existence. For decades, LGTBIAQ + people have been erased from stories or associated with negative elements, with practices such as ‘queercoding’ —which consists of adding to the villains personality traits read as ‘queer’ in the viewer’s subconscious [...] The references make us feel that we are part of society and show us that we are not alone, that there are more people like us. (Then24.com 2021)

Cal kommt erstmals in der dritten Staffel der Serie vor. Cal zieht von Minneapolis her und geht von nun an auf die Moordale High. Cals Rolle in *Sex Education* soll die Probleme von non-binären Menschen und ihre Rolle in der Gesellschaft aufzeigen. Im Vordergrund stehen dabei die Problematik des Geschlechtsausdrucks non-binärer Menschen und die Akzeptanz und Beziehung zu ihrem eigenen Körper. Schon als Cal auf die Moordale High kommt, outet Cal sich als non-binär und nennt die eigenen Pronomen - they/them - was von Cals Mitschüler:innen sofort angenommen wird. Einzig die neue queerfeindliche Direktorin Hope Haddon respektiert Cals Identität nicht und zwingt Cal die weibliche Schuluniform zu tragen, womit sie impliziert, dass sie Cal als weiblich liest. Dies stellt ein großes Problem für den Ausdruck von Cals Identität dar, weshalb Cal sich gegen die queerfeindliche Direktorin auflehnt.

Die Einteilung der Schuluniform in männlich und weiblich ist generell als äußerst problematisch anzusehen, da von der Geschlechtsidentität nicht immer zwangsläufig direkt auf die Kleidung zu schließen ist und umgekehrt. Kleidung sollte ein Ausdruck der Individualität sein, und nicht in männlich und weiblich unterteilt werden.

Bei dieser Thematik stellt sich auch die Frage, welche Resonanz non-binäre Personen in der realen Gesellschaft bekommen. Aufgrund der mangelnden Aufklärung über Gender-Diversität ist kein kollektives Verständnis von Nonbinarität vorhanden.

What reality do non-binary people in our country encounter when they come out of the closet? The truth is that Drew Caubet has encountered more ignorance than frontal rejection, although he confesses that he tries to move only in spaces that he perceives as safe and open with diversity, something very common among people from the LGTBI + collective. In that sense, it recognizes that has detected more rejection by anonymous users on social networks than in real life, another of the signs of our time. (Then24.com 2021)

3.4.6. Layla

Layla ist eine weitere non-binäre Person in der Serie und wird von Robyn Holdaway gespielt. Im Gegensatz zu Cal ist Layla weniger rebellisch und fügt sich Vorschriften, um Konflikte zu vermeiden. Layla ist eher schüchtern und in sich gekehrt und vermeidet Konflikte, weshalb Layla sich auch den queerfeindlichen Regeln der Direktorin fügt. Dies führt auch zu einem Konflikt zwischen Layla und Cal, als die Direktorin den Jugendlichen befiehlt, sich in zwei Schlangen aufzustellen – Mädchen und Jungs. Um keine Probleme zu bekommen, entscheidet sich Layla, sich zu den Mädchen in die Schlange zu stellen, was bei Cal Missgunst auslöst. Cal möchte zur eigenen Geschlechtsidentität stehen und sich nicht von der Gesellschaft aufgrund von Genitalien in Schubladen stecken lassen. Layla hingegen repräsentiert all jene Menschen, die es leid sind, tagtäglich für ihr Recht einzustehen und darum zu kämpfen, frei leben zu können und von der Gesellschaft anerkannt zu werden. Layla fügt sich lieber, anstatt Probleme zu bekommen und benachteiligt zu werden. Denn queere Menschen werden oftmals Opfer von Gewalt und werden in unserer Gesellschaft diskriminiert. *Der WEISSE RING* spricht von einer hohen Dunkelziffer bei Hassverbrechen gegen queere Menschen (vgl. WEISSER RING 2017).

Eine speziell für Wien erstellte Studie des Instituts für Höhere Studien (IHS) im Auftrag der Wiener Antidiskriminierungsstelle für gleichgeschlechtliche und transgender Lebensweisen, zeichnet ein konkretes Bild für die Bundeshauptstadt: 79% der Befragten wurden im öffentlichen Raum beschimpft, ein Viertel war sexualisierten Übergriffen oder sexualisierter Gewalt ausgesetzt, 20% wurden körperlich attackiert. (Parlament 2020)

3.5. Besonderheiten der Serie

Die eben erwähnten queeren Charaktere und der diverse Cast sind eine Besonderheit der Serie, die ebenso Grund dafür ist, wieso sie für diese Masterarbeit als Analysematerial gewählt wurde. Es spielen non-binäre Menschen ebenso eine große Rolle wie BPOC, behinderte Menschen und nicht-heteronormative Personen. Viele queere Themen wie Homosexualität, Bisexualität, Pansexualität, Transsexualität, Non-Binarität und nicht-straighte sexuelle Vorlieben werden behandelt. Ebenso wie die Protagonist:innen in der Serie sind auch die Schauspieler:innen selbst queer und divers. Wie bereits in den Hard Facts (siehe Kapitel 3.1) erwähnt,

waren zudem viele Frauen am Entstehungsprozess von *Sex Education* beteiligt, was ein Grund für die queere Perspektive der Serie sein könnte⁸⁴.

Je mehr Frauen in der Produktion, Drehbuch, Regie und auch im weiteren Filmstab sind, desto differenzierter präsentieren sich die Rollen im Film. Das heißt, wenn wir insgesamt buntere Narrationen haben wollen, sei es in Bezug auf Gender, Lebensthemen oder -perspektiven, ist es wichtig, die männliche Dominanz einzuschränken. (Dirtl 2018)

Außerdem ist vor allem die 3. Staffel eine Kritik an der schlechten schulischen Aufklärung und des heteronormativen und binären Sexualkundeunterrichts⁸⁵ im Vereinigten Königreich.

Wie der Name der Serie schon sagt, gibt es viele sexuelle Inhalte. Besonders ist hierbei, dass Nunn und ihre Regisseur:innen mit Intimitäts-Koordinator:innen zusammengearbeitet haben, damit sich alle Beteiligten bei den Sexszenen wohlfühlen. Der Spiegel etwa schreibt dazu: „Und das meint man ihren Bildern anzusehen: Die Berührungen nonbinärer oder behinderter Figuren werden beispielsweise nie defizitär oder voyeuristisch dargestellt, sondern so nah und sinnlich gezeigt, als sei man selbst dabei.“ (von Hof 2021)

Eine weitere Besonderheit der Serie ist ihre filmische Darstellung. Das Setting der Serie ähnelt dem der Hobbit-Filme und die Kostüme erinnern stark an die 80er-Jahre. *Sex Education* wirkt somit wie aus einer anderen Zeit und Welt, und die Serie lässt sich mehr als utopisch und weniger als realitätsnah beschreiben. Die Tatsache, dass die Protagonist:innen trotz der 80er-Jahre-Mode Smartphones besitzen, könnte ein stilistisches Mittel sein. Wie bereits erwähnt, wurde die Serie in England und Wales gedreht, könnte jedoch vom Setting her sowohl britisch als auch amerikanisch sein.

3.6. Internationale Kritiken

Die Resonanz der Serie ist als überwiegend positiv zu beschreiben. Die ersten beiden Staffeln wurden international gefeiert und zählen zu den beliebtesten und erfolgreichsten Netflix Produktionen aller Zeiten. *Die Zeit* etwa schreibt: „Die Drehbücher von Laurie Nunn und ihrem vorwiegend weiblichen Team sind auf den Punkt geschrieben: lustig, im richtigen Moment zärtlich, und intelligent.“ (Steinhart 2020)

⁸⁴ Laut dem *Österreichischer Film Gender Report* werden Frauen in der Filmproduktion benachteiligt. Sie bekommen nur 20 Prozent des Herstellungsbudgets, der Rest geht an ihre männlichen Kollegen. Nur rund ein Drittel der Beteiligten im Filmstab sind Frauen, in der Regie sind es sogar weniger als ein Viertel. Zudem stellte sich heraus, dass männliche Figuren differenzierter dargestellt werden (vgl. Dirtl 2018).

⁸⁵ Inzwischen verbietet das „Don’t say gay“-Gesetz in Florida die Aufklärung von Kindern im Kindergartenalter bis zur dritten Klasse über sexuelle Orientierung und Geschlechtsidentität "in einer Weise zu unterrichten, die nicht alters- oder entwicklungsgemäß für Schüler" ist. (vgl. Der Standard 2022)

In Bezug auf die Darstellung von Queerness sind sich die meisten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften einig: „Sex Education ist die diverse Teen-Show, die wir so dringend gebraucht haben.“ (Kochan und Newman-Bremang 2021)

Vice schreibt etwa, dass die Serie weiß, wie inklusives Fernsehen aussehen sollte:

Im Gegensatz zu vielen anderen Serien behandelt sie ihre queeren und dunkelhäutigen Schwarzen Charaktere mit dem Respekt, den sie verdienen. Die Messlatte für Diversity in unserer Unterhaltung ist leider sehr niedrig – aber Sex Education setzt völlig neue Standards, auch mit seiner dritten Staffel. (Kochan und Newman-Bremang 2021)

Vice meint außerdem, dass *Sex Education* einen gewissen Bildungsauftrag zwar erfüllt, dennoch aber nicht überheblich wirkt. Die Show spricht einen breiten Themenbereich an, wie sexuellen Missbrauch, Coming-outs, Leistungsdruck und non-binäre Genderidentitäten - und dies auf humorvolle und authentische Art und Weise (vgl. Kochan und Newman-Bremang 2021). Das Wichtigste jedoch, das aus der Kritik hervorgeht, ist, dass *Sex Education* völlig auf Stereotype und Vorurteile verzichtet und diverse Charaktere nicht aufgrund von Quoten einführt, sondern eben jene zu Hauptcharakteren mit Tiefe und Hintergrundgeschichten macht. „*Sex Education* streut keine Charaktere *of color*, mit Behinderungen und/oder queere Figuren hier und da ein, um für ihre „Diversity“ gefeiert zu werden, sondern schenkt den Storys dieser Menschen die Tiefe, die sie verdienen.“ (Kochan und Newman-Bremang 2021)

DBNA, eine Internetplattform für queere männliche Jugendliche, schreibt: „In der Serie gehört Homosexualität zum Alltag.“ Gemeint ist damit, dass es in *Sex Education* nicht nur den Stereotyp des schwulen besten Freundes der Hauptdarstellerin gibt, sondern Queerness überall zu finden ist. Es gibt lesbische und schwule Paare, gleichgeschlechtliche Eltern, diverse Familien, Drag etc.. Und all das, ohne dass es thematisiert werden muss, es ist einfach Teil der Welt von *Sex Education*. In der Welt von *Sex Education* sind Überfälle auf Homosexuelle fast schon bizarr, weil sie wie eine Utopie wirkt, in der Queerness als Normalität gilt. Es gibt zwar auch hier genug Drama, jedoch nicht aufgrund von sexueller Orientierung oder Hautfarbe (vgl. *DBNA* 2022).

Auch *der Spiegel* ist von *Sex Education* begeistert und rühmt die „Lebensklugheit, Selbstironie – und diverse Besetzung“ von Laurie Nunn's Erfolgsserie. Ebenso hebt er die vielschichtigen und interessanten Charaktere hervor, die man schnell ins Herz schließt.

„»Sex Education« demonstriert also menschlicher denn je, wie viele Facetten Intimität, Lust und Liebe haben können. Und dass man sich für keine Frage und kein Bedürfnis schämen sollte. Weil alle freier werden, wenn wir einander – endlich – so sehen, wie wir sind.“ (von Hof 2021) *Der Spiegel* spricht von sexueller Offenheit und Diversität ohne zu verurteilen. Er

lobt die Auswahl und Tiefe der angesprochenen Themen sowie die diversen und authentischen Charaktere:

Laurie Nunn hat Figuren entwickelt, die einem in ihrer Verletzlichkeit schnell ans Herz wachsen. Und sie holt Debatten über Identitäten, Genderrollen und sexuelle Selbstbestimmung an einen Ort, den wir alle kennen: die Schule. In diesem Mikrokosmos, durch die Augen von Teenagern, die sich und die Welt gerade erst entdecken, wird aufgeschlüsselt, was kein Sachbuch vermitteln kann. (von Hof 2021)

Ebenso lobt die politische Zeitschrift *Mosaik* die Produzent:innen von *Sex Education* „für den Humor, die gleichberechtigte Darstellung verschiedener sexueller Begehren und die diverse Darstellung unterschiedlichster Identitäten“ (Dünser und Kalnoky 2020). Als im September 2021 die dritte Staffel auf Netflix veröffentlicht wurde, schrieb zudem *der Standard*:

Wie gewohnt geht es zwar wieder recht explizit und teils albern-slapstickartig zur Sache. Da werden Vulva-Cakes verspeist, Aliens angebetet oder Kacke aus dem Fenster geworfen. Insgesamt legt es Serienmacherin Laurie Nunn aber diesmal düsterer an, neben jugendlichen Liebeswirren behandelt sie Themen wie die Verfolgung von Homosexuellen in Nigeria, die Probleme von nonbinären Personen, das Trauma nach sexuellem Missbrauch oder auch die Vorurteile, wenn Frauen um die 50 schwanger werden. Eine logische Weiterentwicklung, schließlich werden auch die Kids der Moordale Secondary erwachsen. (Ebenführer 2021)

Abseits der mehrheitlich positiven Kritik gibt es jedoch auch ein paar Kritikpunkte. So gut Laurie Nunn die Queerness der Charaktere ins Rampenlicht stellt, schafft sie es nicht, andere Eigenschaften der Protagonist:innen wahrheitsgetreu und realitätsnah abzubilden. So wirft ihr beispielsweise *Mosaik* vor, die Darstellung von Armut in ihrer Serie zu verharmlosen. Maeve, die die ärmere Gesellschaftsschicht repräsentieren soll, wohnt in einem Trailer-Park, der in der Serie äußerst sauber, idyllisch und sicher wirkt. *Mosaik* kritisiert: „Dieses in warme Farben getauchte Wald-und-Wiesen-Setting trägt zu einer Verharmlosung von Armut bei, die im wahrsten Sinne des Wortes als etwas völlig Natürliches abgebildet wird.“ (Dünser und Kalnoky 2020)

Im Gegensatz zum deutschsprachigen Feedback, fällt das britische etwas kritischer aus. Obwohl die meisten britischen Medien von Laurie Nunn begeistert sind und ihre Charaktere, die Diversität und die Sichtbarkeit von Queerness in der Serie loben, so finden sich hier mehrere Kritikpunkte (vgl. Mangan 2019). Besonders hart ist die Kritik mit der 3. Staffel, die 2021 erschienen ist. Obwohl die Tiefe der Charaktere und ihre Darsteller:innen gelobt werden, schreibt *The Guardian* etwa: „But the formula is so precise that its blending amounts almost to alchemy, and this series doesn’t work quite as well as the previous two.“ (Mangan 2021) *Sex Education* habe seinen Funken verloren:

Elsewhere, though, the tone is increasingly off, the magic diminished. The script is less fleet, less funny and the therapy-speak that was once Otis's province (for credible reasons, being the son of a sex therapist) seems to have infected the whole student body. Every momentary miscommunication is almost immediately identified, interrogated and resolved, which is nice for them but unrewarding for the viewer. (vgl. Mangan 2021)

Die ersten zwei Staffeln kommen in den Kritiken wesentlich besser davon. Besonders Ncuti Gatwa und seine Rolle als Eric Effiong werden gelobt: "Ncuti Gatwa, celebrating high camp with infectious enthusiasm" (Brown 2019). Außerdem wird öfters die Freundschaft zwischen Otis und Eric hervorgehoben, die ein gutes Beispiel für eine gesunde Männerbeziehung ist: „The deep love and trust between straight Otis and gay Eric lie at the heart of a show and allows its characters to embrace layers of complexity that take them in some unexpected directions across the series.“ (Brown 2019)

Die britische Website *Digital Spy* schreibt sogar als Schlagzeile: "Sex Education is a triumph for LGBTQ+ representation" (Phillipson 2019). Gelobt wurden vor allem die diversen Charaktere und die selbstverständliche Sichtbarkeit von Nonbinaritäten und Queerness. "In terms of LGBTQ+ representation, we were shown an all-star school athlete with lesbian mums, a gay female couple who sought the help of Otis' backdoor therapy sessions and multiple variants of queer experiences between teens and adults alike." (Phillipson 2019)

Auch in den US-amerikanischen Medien wurde *Sex Education* als „One of the Queerest Teen Shows Ever“ (Bergado 2020) gelobt. Es wird hervorgehoben, dass Sexualität und Nonbinaritäten Teile der Charaktere sind, die wichtig sind und sichtbar gemacht werden müssen, sie jedoch als Personen nicht alleinig definieren. Und genau das ist der wohl erfreulichste Aspekt an *Sex Education*, dass es keine Stereotype, sondern eine nuancierte Darstellung der queeren Jugendlichen gibt.

4. Analyse

Das im vorherigen Kapitel besprochene Analysematerial soll nun basierend auf den im folgenden Kapitel angeführten Fragestellungen und der in 4.2. besprochenen Analysekategorien untersucht werden. Das Untersuchungsmaterial besteht aus mehreren Szenen aus den ersten drei Staffeln, die besonders viele genderspezifische und queere Besonderheiten aufweisen. Außerdem wurden die Szenen so ausgewählt, dass sie möglichst repräsentativ für die gesamte Serie sind.

4.1. Fragestellungen

In der folgenden Analyse steht die Forschungsfrage der Masterarbeit im Vordergrund: „Gender, Queer und Audiovisuelle Translation - Wie wird in der Filmuntertitelung mit der Kategorie Geschlecht umgegangen?“. Um jedoch die Untertitel genauer auf Queerness zu untersuchen, ist es vorerst wichtig, zu klären, wie hoch die Qualität der deutschsprachigen Untertitel ist. Hier stellt sich die Frage, wie mit den untertitelungsspezifischen Problematiken beim Übersetzen umgegangen wurde. Gemeint sind hiermit Fragestellungen wie: Entsprechen die Untertitel den vorherrschenden Normen und Richtlinien? Hierzu zählen etwa die richtige Leseschwindigkeit, Standzeit⁸⁶, Zeilenanzahl, Zeichenanzahl etc.. Wie wurde mit dem Faktor Zeit und Platz umgegangen? Sind die Untertitel synchron zum Gesprochenen? Sind sie sprachlich authentisch und entsprechen der gesprochenen Sprache?

Hiermit gehen ebenso die untertitelungsrelevanten Übersetzungsverfahren von Gottlieb⁸⁷ einher, welche einen weiteren Fokus bei der Analyse der Untertitel darstellen sollen. Welche Verfahren wurden angewendet und wieso? Welche Entscheidungen wurden getroffen und sind diese gutzuheißen? Welche Alternativen gibt es?

In einer weiteren Fragestellung soll es dann genauer um Gender und Queerness gehen. Welche der drei Arten von Démont (2018)⁸⁸, wie queere Texte übersetzt werden können, wurde angewendet und warum? Wie sind die getroffenen Übersetzungsentscheidungen zu beurteilen? Welche anderen Lösungsvorschläge gibt es? Konnte eine *queering translation* erreicht werden?

⁸⁶ Einige dieser Faktoren können leider nur schätzungsweise festgehalten werden, da man zur genauen Ermittlung der Daten den Zugang zu der Untertiteldatei benötigt.

⁸⁷ siehe Kapitel 4.2.

⁸⁸ siehe Kapitel 4.2.

4.2. Analysekategorien

In der Analyse sollen zuerst die Untertitelungsstrategien untersucht werden. Dafür wird das Analysemodell von Gottlieb (1997b) herangezogen, der zehn Untertitelungsstrategien nennt: *expansion*, *paraphrase*, *transfer*, *imitation*, *transcription*, *dislocation*, *condensation*, *deletion* und *resignation*. Bei der *expansion* handelt es sich um Ergänzungen, die beispielsweise Kulturspezifika erklären, also Informationen, die beim Übersetzen zusätzlich in den Dialog eingebettet werden. Beim Untertiteln ist dies eher selten der Fall, da man meist mit Platz- und Zeitmangel zu kämpfen hat. In Bezug auf Gender könnte die Übersetzerin dennoch beispielsweise zusätzliche Informationen über Geschlechtsidentitäten etc. geben (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Bei der Veränderung des originalen Wortlauts mittels Umschreibungen handelt es sich um die Strategie *paraphrase*. Wird der gesamte Originaltext in den ZT übertragen, so handelt es sich um einen *transfer*. Beim Untertiteln ist dies eine eher seltene Strategie, da die Schnelligkeit der Dialoge, Sprecher:innenwechsel und Schnitte eine vollständige Übertragung der Informationen erschweren (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.). Bei der *imitation* wird ein Begriff in der Originalsprache direkt unverändert übernommen. Im Rahmen dieser Masterarbeit könnte das bei genderspezifischen Ausdrücken der Fall sein, da die englische Sprache ein breiteres Spektrum an Vokabeln für non-binäre Geschlechtsidentitäten und queere Sexualitäten bietet. (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Bei der *transcription* werden Ausdrücke verwendet, die nicht den Normen der Schriftsprache entsprechen. Die könnte der Fall sein, wenn im Originaldialog Ausdrücke vorkommen, die nicht der Standardsprache entsprechen (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Dislocation meint den Gebrauch von Ausdrücken und Begriffen, die so nicht im Originaldialog vorkommen. Der Inhalt wird somit verändert. Dies könnte beispielsweise der Fall sein, wenn Bilder oder Musik in den Untertiteln untermalt werden (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Die für die Untertitelung relevanteste Strategie ist üblicherweise die *condensation*, bei der zwar alle wichtigen Informationen erhalten bleiben, redundante Elemente der mündlichen Sprache jedoch gekürzt werden. Mehr Informationen gehen bei der *deletion* verloren. Bei dieser Strategie werden Teile des originalen Dialogs nicht in die Übersetzung übernommen. Im Falle dieser Arbeit gilt es, im praktischen Teil darauf zu achten, welche Inhalte ausgelassen wurden, und ob Queerness somit unsichtbar gemacht wurde (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Eine letzte Strategie ist die *resignation*. Sie kommt nur zum Einsatz, wenn es keine anderen Möglichkeiten gibt, da hier ganze Segmente bei der Übersetzung verändert werden.

Sie könnte zum Einsatz kommen, wenn Wortwitze nicht übertragbar sind oder es keine entsprechenden Begriffe in der Zielsprache gibt (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.). Diese Strategie könnte auch in Bezug auf Queerness verwendet werden, wenn es etwa keine entsprechenden Begriffe im Deutschen gibt. Hierbei muss reflektiert werden, ob die Queerness des Originals übertragen wurde und keine queeren Identitäten unsichtbar gemacht wurden (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Da es noch kein konkretes Analysemodell gibt, das prüft, ob Untertitel gendergerecht übersetzt wurden und die Queerness des Originals beibehalten wurde, orientiert sich diese Analyse zudem an einem Analysemodell der literarischen Übersetzung. Démont (2018) spricht von drei Arten, wie queere literarische Texte übersetzt werden können. Er stellt dabei die Definition des Verhältnisses der Translate zur Queerness in den Vordergrund. Dabei meint er, dass ein queerer Zugang einen großen Beitrag zur Translationswissenschaft leisten kann.

Die erste Strategie, die angewendet werden kann, um queere Texte zu übersetzen, ist *misrecognizing* (Démont 2018: 157). Gemeint ist damit, dass die Queerness des Ausgangstextes, im Fall dieser Arbeit der Dialoge, nicht erkannt und/oder ignoriert wird. Sie sollte nicht angestrebt werden und würde in dieser Arbeit neuer Lösungsstrategien bedürfen.

Minoritizing stellt die zweite Strategie dar, bei der die Queerness sozusagen in eine Schublade gesteckt wird (Démont 2018: 157). Dabei wird der fließende Charakter von Queerness verfestigt und zu einem unidimensionalen und oberflächlichen Konstrukt gemacht.

Die dritte und letzte - und im Sinne des theoretischen Rahmens dieser Arbeit einzig erstrebenswerte - Strategie ist *queering translation* (Démont 2018: 157). Dank queerer Kritik an bereits existierenden Übersetzungen, wird hierbei die Unbegreifbarkeit der Queerness respektiert und es werden Techniken entwickelt, die es ermöglichen, die Queerness bei der Übersetzung beizubehalten und nicht abzuschwächen (vgl. Démont 2018: 157).

Bei der Analyse der ausgewählten Szenen soll untersucht werden, welche dieser Strategien die Übersetzerin aufgegriffen hat. Es sollen Lösungsvorschläge gegeben werden, wie auch bei problematischen Stellen in der Untertitelung eine *queering translation* erreicht werden kann. Gute Lösungsstrategien seitens der Untertitlerin sollen hervorgehoben und analysiert werden.

4.3. Analyse

In den folgenden Kapiteln wurden Szenen mit Genderthematik und/oder queeren Inhalte ausgewählt, die folglich analysiert werden sollen. Dazu wurden der englischsprachige Originaldialog und die deutschsprachigen Untertitel transkribiert und in einer Tabelle dargestellt. Die besonders relevanten Begriffe wurden rot gefärbt.

4.3.1. Übersetzung von Wortwitzen

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um eine sehr kurze Szene in Staffel 1, Episode 6, TC: 00:07:00, die ich jedoch nicht vorenthalten wollte. Nach einem homophoben Angriff ist Eric traumatisiert und verstört. Er hadert mit seiner queeren Identität und legt seine farbenfrohe Kleidung ab und „verkleidet“ sich als Heteromann, betreibt also sozusagen „Straight Drag“ (siehe Kapitel 3.4.1.). Als Eric so in die Schule kommt, fällt dies sofort seinem Bully Adam auf, der ihn tagtäglich piesackt.

Tabelle 1: Übersetzung von Wortwitzen (Goodhart et al. 2019: S1E6)

	Englischsprachiger Originaldialog	Deutschsprachige Untertitelung
Adam: 1	What's happened, tromboner ? Yeah? Woken up straight ?	Was ist, Blockflöte ? Als Hetero aufgewacht?
2	Well, you look shit.	Du siehst scheiße aus.

Standzeit und Lesegeschwindigkeit der Untertitel sind ausreichend. Die Untertitel entsprechen den Normen und Richtlinien und sind gut lesbar. Sie sind synchron zum Gesprochenen und unten mittig eingeblendet. Sie bestehen aus maximal zwei Zeilen und haben nicht zu viele Zeichen.

In Untertitel 1 bezeichnet Adam Eric als *Tromboner*. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Eric Horn spielt, was Adam nicht von einer Posaune (trombone) unterscheiden kann, weshalb er sich dieses Wortspiel aus *trombone* und *boner* überlegt hat, um Eric zu ärgern. Die Übersetzung mit „Blockflöte“ erscheint mir sehr idiomatisch und gut gelungen, da Flöte in der Jugendsprache auch mit Penis in Verbindung gebracht wird. „Block“ wiederum stellt einen Bezug zu „boner“ dar, was ebenso ins Bild passt. Zudem wird Adams Verwechslung von Blasinstrumenten übernommen, wobei dies stark verdeutlicht wird, da eine Blockflöte weniger mit einem Horn gemeinsam hat als eine Posaune. Ich würde sagen, es handelt sich dabei

um *dislocation*, auch wenn hier weder Bilder noch Musik untermalt werden. Es handelt sich um einen Wortwitz⁸⁹, der nicht wörtlich übersetzt werden kann, da er sonst seine Pointe verliert, somit muss der Inhalt verändert werden, um im Deutschen dasselbe auszulösen wie im Original.

„Woken up straight?“ wurde mit „Als Hetero aufgewacht?“ übersetzt. Es wurde nicht gekürzt, somit handelt es sich um einen *transfer*. Das Adjektiv „straight“ wurde zu einem Nomen „Hetero“, was in diesem Kontext durchaus machbar ist. Die Queerness wurde erkannt und idiomatisch übersetzt – *queering translation* wurde erreicht (Démont 2018: 157). In UT 2 wurde mittels *condensation* „well“ weggekürzt (Gottlieb 1997b: 75f.).

4.3.2. Übersetzung von Sex und Gender

In Folge 4 der zweiten Staffel TC: 00:46:00 soll Otis Mutter Jean den Teenagern in Moordale kostenlose Sexualtherapiestunden geben, was dem Geschäft von Otis und Maeve zum Verhängnis wird. Florence, die auch schon bei Otis Hilfe gesucht hat, wendet sich mit ihrem Problem nun an Jean. Sie denkt, dass etwas mit ihr nicht stimmt, da sie kein sexuelles Verlangen empfindet.

Tabelle 2: Übersetzung von Sex und Gender (Goodhart et al. 2020: S2E4)

	Englischsprachiger Originaldialog	Deutschsprachige Untertitelung
Florence: 1	I don't wanna have sex.	Ich will keinen Sex.
Jean: 2	Okay.	Ok.
3	Do you want to have a seat?	Willst du dich setzen?
4	Not having sex is a valid choice.	Keinen Sex zu haben, ist berechtigt.
5	-And you shouldn't have sex unless you ... -No.	-Du solltest keinen haben, bis... -Nein.
6	I don't wanna have sex at all.	Ich will gar keinen Sex haben.
7	ever, with anyone.	Niemals. Mit niemandem.
8	I think I might be broken.	Mit mir stimmt was nicht.
Jean:	Okay.	Ok.

⁸⁹ Mehr dazu in Gottlieb (1997b: 185 ff.)

9		
10	Why don't you start by telling me how you feel.	Warum sagst du mir nicht, wie du dich fühlst,
11	when you think about having sex?	wenn du an Sex denkst?
Florence: 12	I don't feel anything.	Ich fühle nichts.
13	I have no connection to it.	Ich habe keine Verbindung dazu.
14	It's sort of like...	Es ist so,
15	I'm surrounded by a huge feast with everything I could want to eat, but...	als wäre vor mir ein riesiges Festmahl, alles, was ich gern essen könnte,
16	I'm not hungry.	und ich bin satt.
Jean: 17	Do you know what asexuality is?	Weißt du, was Asexualität ist?
18	It's when someone has no sexual attraction to any sex or gender .	Wenn jemand keine sexuelle Anziehung zu einem Geschlecht oder Gender empfin- det.
19	Sex just...	Sex...
20	doesn't do it for some people.	...ist manchen egal.
Florence: 21	But I still want to fall in love.	Aber ich will mich trotzdem verlieben.
Jean: 22	Well, some asexual people still want romantic relationships	Manche asexuellen Menschen wollen zwar romantische Beziehungen,
23	but they don't want the sex bit.	aber sie wollen keinen Sex.
24	And others don't want either.	Andere wollen auch das nicht.
25	You know, sexuality is fluid .	Sexualität ist nicht starr.
26	Sex doesn't make us whole.	Sex vervollkommenet uns nicht.
27	And so, how could you ever be bro- ken?	Also stellt sich die Frage nicht, ob was mit dir nicht stimmt.

Spotting und Lesegeschwindigkeit in dieser Szene sind angenehm und die Untertitel sind gut lesbar. Auffällig ist jedoch, dass der Sprecher:innenwechsel mit zwei Dialogstrichen gekennzeichnet wurde. Dies entspricht nicht den üblichen Richtlinien und ich persönlich würde davon abraten, da der Untertitel so unleserlicher wird beziehungsweise ein Zeichen ohne Infor-

mation hergeschenkt wird. Zudem wurden bei einer Sprachpause sowohl am Ende als auch am Anfang des darauffolgenden Untertitels drei Punkte gemacht. Ich denke, dies ist Platzverschwendung und es reichen drei Punkte im ersten Untertitel, um die Pause zu kennzeichnen. Ich würde zudem vor den Punkten ein Leerzeichen einfügen, da der Untertitel so übersichtlicher und leichter lesbar wird.

Untertitel 1 bis 3 wurden mittels *transfer* in vollem Umfang ins Deutsche übertragen. In UT 4 wurde „is a valid choice“ adjektiviert und mit „ist berechtigt“ übersetzt, um mittels *condensation* den Untertitel zu kürzen. Auch UT 5 wurde mittels *condensation* komprimiert. UT 6 und 7 wurde mittels *transfer* ins Deutsche gebracht. In UT 8 wurde „I think I might be broken“ mit „Mit mir stimmt was nicht.“ übersetzt, wobei es sich um *condensation* handelt. Floskeln wie „I think“ wurden weggelassen und zu einem kurzen und knappen Satz mit derselben Aussage komprimiert. UT 9 wurde wieder mittels *transfer* übersetzt, während UT 10 und 11 mittels *condensation* leicht gekürzt wurden. UT 12 und 13 wurden wieder vollständig aus dem Original ins Deutsche übertragen, es handelt sich somit abermals um einen *transfer*. UT 15 und 16 wurde mittels *condensation* gekürzt, während UT 17 durch *transfer* übersetzt wurde (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

„Asexuality“ wurde mit „Asexualität“ übersetzt und somit *queering translation* erreicht. Im darauffolgenden Untertitel wurde „sex or gender“ mit „Geschlecht oder Gender“ übersetzt. Im Gegensatz dazu wurde in Kapitel 4.3.3.⁹⁰ „sex or gender“ mit „Geschlecht oder Identität“⁹¹ übersetzt. Mir erscheint die hier angeführte Übersetzung mit „Geschlecht oder Gender“ in diesem Kontext eine bessere Lösung. „Sex“ ist normalerweise das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht. In der deutschen Übersetzung ist jedoch nicht klar, ob mit „Geschlecht“ nun das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht oder die Geschlechtsidentität gemeint ist, welche etwa bei non-binären oder trans* Menschen nicht übereinstimmen. Der Begriff „bei der Geburt zugewiesenes Geschlecht“ würde jedoch den Rahmen des Untertitels sprengen. Die Übersetzung von „gender“ mit „Gender“ ist ebenfalls schlüssig und meines Erachtens nach die beste Lösung. Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei um *imitation*, jedoch ist der Begriff Gender auch im deutschsprachigen Raum etabliert und hat wie bereits erwähnt eine andere Bedeutung als die wörtliche Übersetzung „Geschlecht“, die noch genauer definiert werden muss und mit der meist das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht oder die Geschlechtsidentität gemeint sind. *Queering translation* wurde somit erreicht (vgl. Démont 2018: 157).

⁹⁰ Staffel 2, Episode 5, TC: 00:23:00 - in dieser Szene geht es um Pansexualität.

⁹¹ Siehe Kapitel 4.3.3. für eine genauere Analyse

UT 19 und 20 wurden mittels *paraphrase* komprimiert und idiomatisch übersetzt. UT 21 wurde vollständig mittels *transfer* übertragen. UT 22 und 23 wurden mittels *condensation* komprimiert. „asexual“ wurde mit „asexuell“ übersetzt, *queering translation* ist somit gelungen. Untertitel 24 wurde mittels *paraphrase* gekürzt und übersetzt (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Im nächsten Untertitel wurde mittels *paraphrasing* „sexuality is fluid“ mit „Sexualität ist nicht starr“ übersetzt. Das scheint mir ein wenig verallgemeinernd und ungenau, da nicht eindeutig ist, was mit „nicht starr“ gemeint ist. Anstatt eine Verneinung aus der Aussage zu machen, wäre die Übersetzung mit „Sexualität ist fluide“ eine bessere Lösung. Der Satz erscheint aussagekräftiger und eindeutiger und der Begriff „fluid“ ist im deutschsprachigen Raum durchaus bekannt. Zudem ist er ein Begriff in der LGBTIQQP+- Community, und diesen nicht zu übersetzen, bedeutet *misrecognizing* - die Queerness wurde nicht erkannt beziehungsweise nicht übertragen (vgl. Démont 2018: 157). „Fluide Sexualität“ heißt also, dass sich die Sexualität eines Menschen im Laufe der Zeit ändern kann und nicht zwangsläufig immer dieselbe sein muss.⁹² Fluid wird im Queer Lexikon (2020) folgendermaßen beschrieben:

Fluid (englisch ‚flüssig‘) als Nachsilbe für Geschlechtsidentitäten und Sexualitäten drückt aus, dass die Identität oder Sexualität nicht feststehend ist, sondern sich ändert bzw. ändern kann. Beispiele sind genderfluid für eine Person, deren Geschlechtsidentität sich ändert, oder acefluid für eine Person die sich manchmal als asexuell identifiziert, manchmal aber auch als etwas anderes. (Queer Lexikon 2020)

UT 26 erscheint etwas holprig übersetzt. Anstelle von „vervollkommnet“ hätte man hier „vervollständigt“ nehmen können, da dies im deutschen Sprachgebrauch weitaus üblicher ist und idiomatischer klingt. Hier zwei Alternativen, um mittels *transfer* näher am originalen Wortlaut zu bleiben, falls es Zeit und Platz zulassen:

Tabelle 3: Alternative Übersetzung 1

26	Sex doesn't make us whole.	Sex macht uns nicht vollkommen.
----	----------------------------	---------------------------------

Tabelle 4: Alternative Übersetzung 2

26	Sex doesn't make us whole.	Sex macht uns nicht vollständig.
----	----------------------------	----------------------------------

⁹² Ähnliche Begriffe sind etwa "genderfluid" oder "fluid-sexuell", die non-binäre Geschlechtsidentitäten beschreiben, deren Geschlecht nicht immer dasselbe ist und sich mit der Zeit ändern kann – also fluid ist. (vgl. Duden 2023)

Der letzte Untertitel dieser Szene ist länger als das Original, was beim Untertiteln eher unüblich ist. Man könnte also meinen, es handelt sich um *expansion*, jedoch wurden keine zusätzlichen Infos eingebettet, weshalb es sich um *paraphrase* handelt (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

„Ob was mit dir nicht stimmt“ bezieht sich in diesem Fall auf UT 8, bei dem auch schon „I think I might be broken.“ mit „Mit mir stimmt was nicht.“ übersetzt wurde.

Tabelle 5: Alternative Übersetzung 3

27	And so, how could you ever be broken?	Also stellt sich die Frage nicht, ob was mit dir nicht stimmt.
----	---------------------------------------	--

Die Version der Untertitlerin ist zwar eindeutig, was die Aussage des Satzes betrifft, jedoch deutlich länger als das Original und stark verändert, weshalb ich eine kürzere Alternative vorschlage:

Tabelle 6: Alternative Übersetzung 4

27	And so, how could you ever be broken?	Also wieso sollte mit dir etwas nicht stimmen?
----	---------------------------------------	--

4.3.3. Übersetzung von Sexualität

In dieser Szene in Staffel 2, Episode 5, TC: 00:23:00 arbeiten Ola und Adam zusammen in einem Laden. Ola erzählt Adam, dass sie einen Sextraum mit einer Frau hatte und nicht aufhören kann, daran zu denken. Adam ist das Gespräch sichtlich unangenehm, er fürchtet, dass er nicht straight ist, und möchte diese Gefühle unterdrücken. Ola hingegen strebt danach, ihre Sexualität zu klassifizieren. Adam schlägt ihr vor, einfach einmal zu googeln, was sie daraufhin tut. Sie macht einen Onlinetest, der ihr sagen soll, welche sexuelle Orientierung sie hat. Während sie den Test macht, liest sie die Fragen laut vor und fragt auch Adam nach seinen Antworten. Dieser ist jedoch mit seiner Sexualität nicht im Reinen und möchte verbergen, dass er auch auf Männer steht. Am Ende der Szene scheint ihm jedoch klar zu werden, dass er pansexuell oder bi ist.

Tabelle 7: Übersetzung von Sexualität (Goodhart et al. 2020: S2E5)

	Englischsprachiger Originaldialog	Deutschsprachige Untertitelung
Text im Bild: 1	What Is Your Sexuality ?	SEXUELLE ORIENTIERUNG
Ola: 2	Who do you notice more when you walk down the street ? Men or women?	Achtest du mehr auf Männer oder Frauen?
3	Both.	Beides.
4	-I thought everyone did. -Well, I only notice girls.	-Ich dachte, das täten alle. -Ich sehe nur Mädchen.
5	They're everywhere.	Sie sind überall.
6	I'm a pansexual , apparently.	Ich bin offenbar pansexuell .
Adam: 7	What, like...	Du willst...
8	fucking pots and pans ?	...mit Panflöten vögeln?
9	I knew a guy who...	Ich kannte jemanden , der...
10	used to like to stick his dick in the suction pipe of a vacuum cleaner.	...seinen Schwanz gern in den Staubsaugerschlauch steckte.
11	It's normal.	Das ist normal.
Ola: 12	Pansexual means that you're attracted to the person, not the sex or gender .	Pansexuell heißt, man mag die Person, nicht Geschlecht oder Identität.
13	Uh, it's about the connection you have with the human being,	Es geht um die Bindung zum Menschen,
14	not with their genitalia.	nicht dessen Genitalien.
15	Kind of makes sense, actually.	Das ergibt schon Sinn.
16	It doesn't make sense to me.	Für mich ergibt das keinen Sinn.

Die Untertitel haben eine angenehme Lesegeschwindigkeit und sind im Allgemeinen sehr gut lesbar und verständlich. Auch hier wurde wieder mit zwei Dialogstrichen beim Sprecher:innenwechsel und Folgepunkten in beiden Untertiteln gearbeitet⁹³.

⁹³ Dies zieht sich durch die gesamte Untertitelung und wird in dieser Arbeit daher nicht weiter hervorgehoben.

Im ersten Untertitel der Szene wird Text im Bild untertitelt. Es handelt sich um einen Online-test, der die Sexualität bestimmen soll. Die Untertitlerin hat dabei die Frage „What Is Your Sexuality?“ mit „SEXUELLE ORIENTIERUNG“ übersetzt. Sie verwendet Großbuchstaben, da es sich um Text im Bild handelt, der gemäß der Norm mit Versalien gekennzeichnet wird. Zudem wurde die Strategie *decimation* angewandt, da stilistische und semantische Informationen verloren gehen (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.). So wird beispielsweise die Frage zu zwei Stichworten. Die Untertitlerin hat - vermutlich, um Platz zu sparen - nur die Kernaussage übernommen, nämlich dass es um die sexuelle Orientierung geht. Dass es sich um einen Test handelt, ergibt sich aus dem Kontext und den nonverbalen Informationen in der Szene⁹⁴.

Es stellt sich jedoch die Frage, wieso „sexuality“ mit „sexueller Orientierung“ und nicht mit „Sexualität“ übersetzt wurde, obwohl es in gängigen Wörterbüchern so übersetzt wird (vgl. Pons 2023). Sexualität meint neben der sexuellen Orientierung auch andere Aspekte der Sexualität eines Menschen, wie beispielsweise Asexualität oder bestimmte sexuelle Vorlieben. Die sexuelle Orientierung grenzt lediglich ein, zu welchem Geschlecht man sich hingezogen fühlt. Nun stellt sich die Frage, ob hier bei der Übersetzung Queerness teilweise unsichtbar gemacht wurde, es sich also um *minoritizing* handelt, oder aber ob es sich bei dem Test tatsächlich lediglich um die sexuelle Orientierung handelt. Meines Erachtens ist Letzteres die Tatsache, weshalb ich die Übersetzung als *queering translation* klassifizieren würde (vgl. Démont 2018: 157).

Im zweiten Untertitel scheint die Untertitlerin ein Zeitproblem gehabt zu haben, weshalb sie durch *condensation* den AT stark gekürzt hat. Es handelt sich jedoch nicht um *decimation*, da der ausgelassene Part - „when you walk down the street“ - in diesem Kontext irrelevant und als Floskel zu verstehen ist.

Untertitel drei, vier und fünf wurden nahezu wortwörtlich übersetzt, was dank ihrer Kürze auf der Hand liegt. Lediglich „well“ als Füllwort wurde weggelassen, was eine typische Untertitelungsstrategie und Teil der *condensation* ist (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

In Untertitel sechs kommt erstmals das Wort „pansexual“ vor, es wird wortwörtlich mit „pansexuell“ übersetzt – *queering translation* ist somit gelungen (vgl. Démont 2018: 157).

In Untertitel sieben und acht wurde durch *paraphrase* der Wortlaut verändert, sodass die Übersetzung ins Deutsche idiomatischer klingt. Es wird ein Subjekt eingefügt, was im AT nicht vorkommt. Im AT stellt Adam allgemein die Frage, was pansexuell zu bedeuten hat, in der deutschen Übersetzung wird Ola mit „du“ zum Subjekt und die Frage bezieht sich auf sie

⁹⁴ Man sieht in der Szene den Bildschirm des Handys und erkennt, dass es sich um einen Onlinetest handelt.

- „du willst“. Zudem wurde ein Wortwitz idiomatisch übersetzt. „Pots and pans“ - wortwörtlich „Töpfe und Pfannen“ - wurde zu „Panflöten“, da es dem Wort „pansexuell“ ähnelt. Es handelt sich somit um die Strategie *dislocation*, da andere Ausdrücke als im Original verwendet werden. Ich empfinde diese Übersetzung als sehr gelungen und idiomatisch (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

In Untertitel neun wurde „a guy“ mit „jemanden“ übersetzt. Es wurde somit durch *deletion* das Gender unsichtbar gemacht. Von *misrecognizing* kann jedoch nicht die Rede sein, da es sich dabei nicht um Queerness handelt, da uns nicht bekannt ist, ob die Person queer ist oder nicht. Zudem könnte man meinen, dass es sich aus dem Kontext⁹⁵ ergibt, dass es sich bei der Person um einen Mann handelt. Zu beachten ist dabei jedoch, dass nicht jede Person mit Penis auch ein Mann ist. Da uns all diese Informationen unbekannt sind, halte ich es für sinnvoll, „a guy“ mit „einen Typen“⁹⁶ zu übersetzen (vgl. Démont 2018: 157).

In Untertitel zehn und elf wurde der Text durch *transfer* wortwörtlich in die Zielsprache übertragen. Im darauffolgenden Untertitel wird „pansexual“ wieder wortwörtlich mit „pansexuell“ übersetzt und „sex“ mit „Geschlecht“ sowie „gender“ mit „Identität“. Es ist problematisch, „Geschlecht“ als Äquivalent zu „sex“ zu sehen, Wie bereits in Kapitel 1.2.1. und in Kapitel 4.3.2. erwähnt, ist mit „sex“ meist das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht gemeint. Im Gegensatz dazu steht Gender, womit die kulturelle und sozial geprägte Geschlechtsidentität gemeint ist, die sich jedoch nicht mit der persönlichen Geschlechtsidentität decken muss, welche eine dritte Kategorie darstellt. Dass hier „sex“ mit „Geschlecht“ übersetzt wurde, impliziert, dass das bei der Geburt zugewiesene Geschlecht auch tatsächlich das persönliche und auch soziale Geschlecht ist, was jedoch nicht der Fall ist. Das „Gender“ ist nicht die persönliche Identität eines Menschen, sondern beruht auf der Wahrnehmung der Gesellschaft. Es handelt sich bei der Übersetzung also um *minoritizing*. Eine bessere Übersetzung wäre meines Erachtens:

Tabelle 8: Alternative Übersetzung 5

Ola:	Pansexual means that you're attracted	Pansexuell heißt, man mag die Person,
12	to the person, not the sex or gender .	nicht Sex oder Gender .

⁹⁵ „his dick“

⁹⁶ Es sollte nicht nur explizit erwähnt werden, dass es sich beispielsweise um eine Frau mit Penis handelt, um diese Tatsache nicht zu alienieren und straighte Identitäten als Norm zu betrachten. Genauso wie die Sexualität eines Menschen nicht nur erwähnt werden sollte, wenn es sich um eine queere handelt. Dasselbe gilt auch für Pronomen: Gewöhnen es sich die Menschen an - egal ob cis oder queer - ihre Pronomen zu offenbaren, so wird Queerness sichtbar gemacht und Diskriminierung verhindert.

„Gender“ sollte jedenfalls durch *imitation* beibehalten werden, da der Begriff auch im deutschsprachigen Raum geläufig ist und der Begriff „Geschlecht“ kein genaues Äquivalent dazu darstellt. Bei „sex“ ist es etwas komplizierter, da die richtige Übersetzung „bei der Geburt zugewiesenes Geschlecht“ wäre, was jedoch zu lang für die Untertitelung ist. Somit liegt es nahe, auch „sex“ durch *Imitation* zu übernehmen, wobei das Risiko entsteht, dass die Rezipient:innen „Sex“ mit „Geschlechtsverkehr“ gleichsetzen. Eine weitere Option wäre es, „sex“ mit „Geschlecht“ zu übersetzen, quasi als Abkürzung zu „bei der Geburt zugewiesenes Geschlecht“⁹⁷. So sollte klar sein, dass das (bei der Geburt zugewiesene) Geschlecht nicht gleich das Gender ist und zwischen den Begriffen differenziert werden muss.

Tabelle 9: Alternative Übersetzung 6

Ola:	Pansexual means that you're attracted	Pansexuell heißt, man mag die Person,
12	to the person, not the sex or gender .	nicht Geschlecht oder Gender .

Es könnte jedoch auch sein, dass die Untertitlerin eben diese Problematik erkannt hat und ebenso erkannt hat, dass bei der Partner:innensuche Gender und Identität wichtiger sind als „sex“ und „gender“. Es würde sich somit um *queering translation* handeln, da sie aus dem „bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht“ „Gender“ gemacht hat. Und aus dem „Gender“ die „(Geschlechts)identität“. Noch besser wäre demnach jene Übersetzung:

Tabelle 10: Alternative Übersetzung 7

Ola:	Pansexual means that you're attracted	Pansexuell heißt, man mag die Person,
12	to the person, not the sex or gender .	nicht Geschlechtsidentität oder Gender .

Man würde *queering translation* erreichen beziehungsweise die Queerness sogar verstärken, da man erkennt, dass „das Sex“ dafür irrelevant ist, ob man eine Person mag oder nicht. Wichtig sind nur die eigene Geschlechtsidentität der Person und ihr Gender, also wie sie sich selbst identifiziert und wie sie auf den ersten Blick basierend auf ihrem Äußeren und ihrem Verhalten wahrgenommen wird (vgl. Démont 2018: 157).

Die vier letzten Untertitel wurden mittels *condensation* komprimiert (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

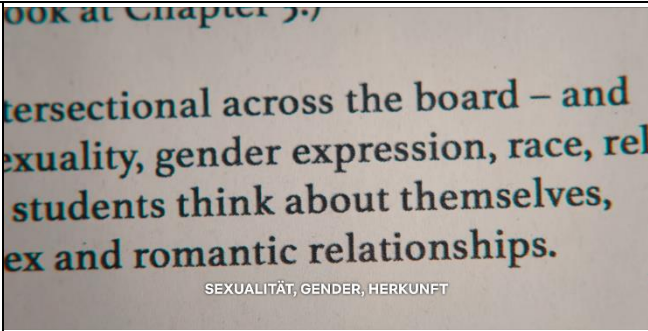
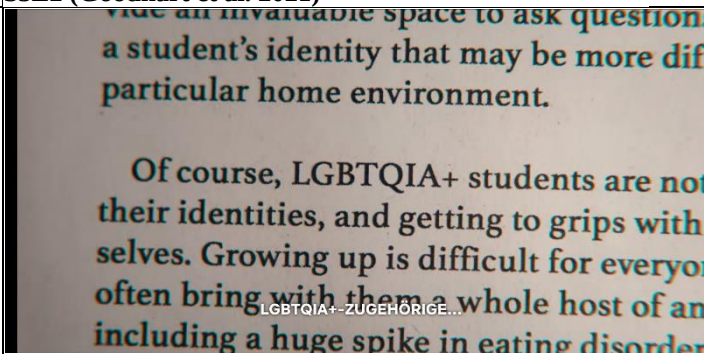
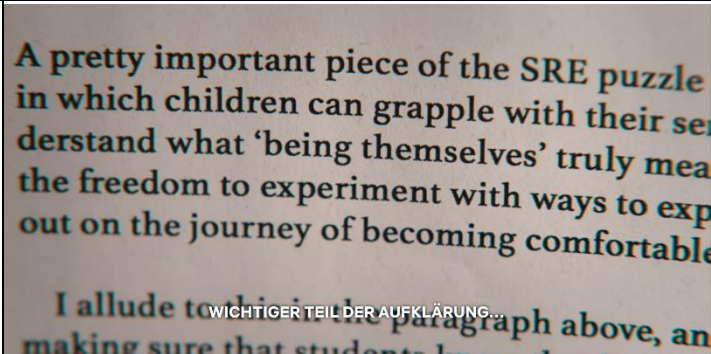
⁹⁷ Geschlecht wird ohnehin in der Allgemeinsprache oft mit dem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht gleichgesetzt – was zwar problematisch ist, aber im Falle der Untertitelung zu Verständnis beitragen würde.

4.3.4. Queerer Text im Bild

Folgende Szene ist die letzte in der 2. Folge der 3. Staffel TC 00:57:00:00. Direktorin Hope sieht am Schulgang Anwar, eines der Cool Kids, der ebenso wie Eric Diversität und Homosexualität in der Serie verkörpert. Er ist auffällig in Lack und Leder gekleidet und repräsentiert damit Queerness und Selbsta Ausdruck. Hope ist von seinem Anblick verstört und zieht sich daraufhin in ihr Büro zurück, wo sie durch Dr. Jean Milburns Buch „Uneducated Nation: A Sex Education Manifesto For Our Youth“ blättert, in dem diese über die LGBTIQQP+-Community, Queerness und Gender schreibt, und über die Wichtigkeit der Aufklärung der Jugendlichen. Das Besondere an den Untertiteln dieser Szene ist, dass ihr Original kein gesprochener Dialog ist, sondern Text im Bild untertitelt wurde.

Tabelle 11: Queerer Text im Bild (Goodhart et al. 2021: S3E2)

	Englischsprachiger Originaldialog	Deutschsprachige Untertitelung
Text im Bild: Schriftzug auf Tür 1	Headteacher  Abbildung 8: Screenshot 1 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021)	REKTORIN
Buchtitel: 2	Uneducated Nation: A Sex Education Manifesto für Our Youth	MANIFEST FÜR SEXUELLE AUFKLÄRUNG JUGENDLICHER
Text im Buch 3	Student Identity	IDENTITÄT DER SCHÜLERSCHAFT

4	 Abbildung 9: Screenshot 2 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021)	98	SEXUALITÄT, GENDER, HER- KUNFT
5	 Abbildung 10: Screenshot 3 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021)		LGBTQIA+- ZUGEHÖRIGE...
6	 Abbildung 11: Screenshot 4 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021)		WICHTIGER TEIL DER AUFKLÄ- RUNG...

Die Lese- und Standzeit sind angenehm gewählt und die Untertitel wirken gut lesbar. Wie bereits erwähnt, werden in dieser Szene Versalien verwendet, da es sich um Text im Bild handelt, der durch diese Art und Weise gekennzeichnet wird. Zudem muss erwähnt werden, dass sehr viel Text vorhanden ist, was bedeutet, dass nicht alles in den Untertiteln wiedergegeben werden kann. Dies ist beim Übersetzen von großen Mengen Text im Bild so üblich,

⁹⁸ Die hier abgebildeten Screenshots dienen lediglich der Veranschaulichung und sind nur eine kurze Momentaufnahme der Szene, daher sind nicht immer alle Schlüsselbegriffe zu sehen.

weshalb stark gekürzt werden muss. Auch beim Lesen des Originaltextes ist es nicht möglich, alles genau zu lesen. Somit liegt es an der Untertitlerin, zu entscheiden, welche Keywords besonders relevant sind und stellvertretend den Sinn des gesamten Textes im Bild wiedergeben. Jene werden dann in Form eines Satzes oder auch nur als Stichwörter oder Textbrocken in die Untertitel aufgenommen. Um zu kennzeichnen, dass es sich dabei nicht um den gesamten Text handelt, werden drei aufeinanderfolgende Punkte eingesetzt, wie dies auch bei einer Sprechpause der Fall ist.

In Untertitel 1 wurde der Schriftzug auf Hopes Bürotür „Headmaster“ mit „Rektorin“⁹⁹ untitled. Spricht man hier von Gottliebs Strategien, so könnte es sich sowohl um *expansion* als auch um *dislocation* handeln. Ersteres meint das Ergänzen von Informationen, die nicht im Original enthalten sind. So steht die männliche Form „headmaster“¹⁰⁰ an der Tür, obwohl die Übersetzerin hier die weibliche Form „Rektorin“ daraus gemacht hat. Es ist somit die zuzügliche Info, dass es sich bei Hope um eine Frau handelt, eingebettet worden. Die Frage ist hier nur, ob dies nicht möglicherweise Absicht der Regisseur:innen war - eine Art Ironie, da sich Hope mit ihrer Queerfeindlichkeit und Abneigung gegen Diversität und Otherness auch selbst keinen Gefallen tut. Bei der *dislocation* werden ebenso Infos eingebettet, um beispielsweise Bild und Musik zu untermalen. Somit wäre es möglich, dass die Untertitlerin diese Strategie angewandt hat, um das Bild von Hope als weibliche Direktorin hervorzuheben.

In Untertitel 2 wurde mittels *deletion* der Buchtitel gekürzt und lediglich der untergeordnete Titel des Buches idiomatisch ins Deutsche übersetzt. Dies scheint jedoch völlig legitim, da der zweite Titel des Buches alle wichtigen Informationen enthält und der tatsächliche Titel irrelevant ist (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Ab Untertitel 3 blättert Hope durch das Buch und die Untertitlerin hat die wichtigsten Stichpunkte, die auf den Seiten zu sehen sind, herausgefiltert und in die Untertitel eingebaut. In UT 3 übersetzt sie „Student Identity“ mit „Identität der Schülerschaft“. Womöglich wollte die Übersetzerin, dass dieser Begriff besonders gebildet und akademisch klingt, zudem ist er genderneutral, was ebenso eine Motivation für diese Übersetzung gewesen sein könnte. Jedoch erscheint sie mir etwas holprig und zu fachlich. Eine bessere und gleich lange Option wäre vermutlich:

⁹⁹ Auffallend ist hier auch, dass die Übersetzung „Rektorin“ statt „Direktorin“ gewählt wurde. Diese ist beispielsweise im österreichischen Sprachraum eher unüblich, weshalb mir „Direktorin“ als bessere Option erscheint. Verständlich ist aber auch „Rektorin“.

¹⁰⁰ „headmistress“ wäre die weibliche Form davon

Tabelle 12: Alternative Übersetzung 8

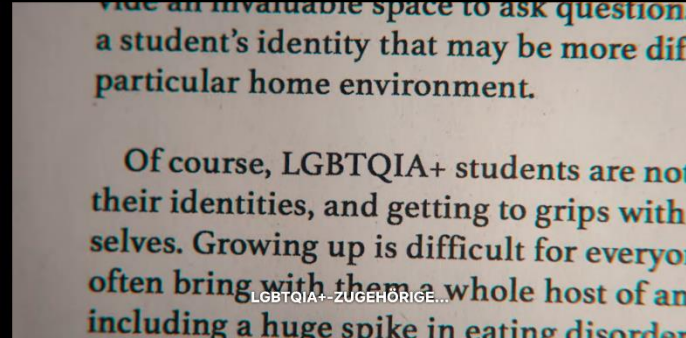
Student Identity	IDENTITÄT DER SCHÜLER:INNEN
------------------	-----------------------------

In Untertitel 4 wurden drei Schlüsselbegriffe ausgewählt, die auf den in der Szene abgebildeten Seiten zu finden sind. Diese stechen im Original besonders ins Auge und sind stellvertretend für die aufgeschlagenen Seiten in Jeans Buch. Die Übersetzerin hat sich für die Übersetzung von „sexuality“ mit „Sexualität“, von „gender“ mit „Gender“ und von „race“ mit „Herkunft“ entschieden. Alle drei Übersetzungen erscheinen mir als gelungen. „Gender“ wurde beibehalten, was mir sinnvoll erscheint, da eine Übersetzung mit „Geschlecht“ nicht dasselbe aussagen würde – siehe Kapitel 4.3.2. und 4.3.3.. *Queering translation* ist somit gelungen (vgl. Démont 2018: 157).

Auch die Übersetzung von „race“ mit „Herkunft“ erscheint mir richtig. „Ethnie“ oder „Ethnizität“ wären weitere Optionen, jedoch ist „Herkunft“ geläufiger und somit verständlicher.

„LGBTQIA+ -students“ wurde mit „LGBTQIA+-Zugehörige“ übersetzt. Es scheint, als würde die Untertitlerin beabsichtigt auf genderneutrale Begriffe zurückgreifen. Stattdessen wäre es zudem möglich, einen Doppelpunkt¹⁰¹ zum Gendern zu verwenden:

Tabelle 13: Alternative Übersetzung 9

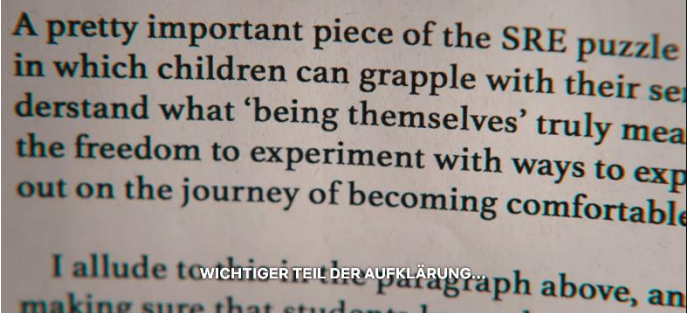
 Abbildung 12: Screenshot 3 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021)	LGBTQIA+-SCHÜLER:INNEN...
--	---------------------------

Untertitel 6 scheint ein wenig aus dem Kontext gerissen. Direktorin Hope schüttelt beim Lesen der Worte den Kopf, daher empfinde ich die ausgewählten Stichworte „WICHTIGER TEIL DER AUFKLÄRUNG...“ als unpassend. Viel relevanter wäre etwa die Übersetzung

¹⁰¹ Der Doppelpunkt bezieht, ähnlich wie das Gendersternchen oder der Gendergap, alle Geschlechter mit ein, ist jedoch im Gegensatz zu anderen Alternativen auch barrierefrei, da er von Vorleseprogrammen für sehbehinderte Personen erkannt und mit einer kurzen Pause als Signalisierung für alle Geschlechter gelesen wird.

von „being themselves“¹⁰² oder „grapple with their sexuality“. Hier ist es wichtig, die Kernaussage zu erfassen und diese in einem kurzen Untertitel wiederzugeben. Es handelt sich somit um *dislocation* (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.). Eine Übersetzungsoption wäre etwa:

Tabelle 14: Alternative Übersetzung 10

 Abbildung 13: Screenshot 4 Beispiel 4 – „Sex Education“ S3E2 (Goodhart et al. 2021)	DIE KINDER MÜSSEN SICH SELBST FINDEN...
--	--

4.3.5. Übersetzung von Nonbinarität

In dieser Szene in Staffel 3, Episode 4: TC 00:16:15 sollen sich die Schüler:innen der Moordale High in zwei Reihen für den Sexualkundeunterricht aufstellen: Mädchen und Jungs. Cal weiß als non-binäre Person nicht, wo Cal sich anstellen soll, und bittet die Schülersprecherin Viv um Hilfe. Diese möchte gerade Direktorin Hope fragen, als ebenjene auf sie zukommt – sichtlich genervt von Cal. Hope erkennt Cals und Laylas Nonbinarität nicht an und zwingt sie, sich bei den Mädchen anzustellen.

Tabelle 15: Übersetzung von Nonbinarität (Goodhart et al. 2021: S3E4)

	Englischsprachiger Originaldialog	Deutschsprachige Untertitelung
Jackson: 1	So, Cal wants to know what line they should join.	Cal will Wissen, wo si*er sich anstellen soll.
Viv: 2	Boys in this classroom and girls in this one.	Jungs da rein, Mädchen da rein.

¹⁰² Es scheint sogar so, als würde die Kamera auf diese Phrase hinzoomen.

Cal: 3	But I'm non-binary .	Ich bin non-binary .
Layla: Viv: 4	I don't know which line either. Wait here, I'll go ask for you.	-Ich weiß es auch nicht. -Wartet hier. Ich frage für euch.
Hope: 5	What seems to be the problem? Other than your uniform again.	Gibt es ein Problem? Außer schon wieder deine Uniform.
Cal: 6	We don't fit into the description of boy or girl , so where are we supposed to go?	Wir sind weder Junge noch Mädchen , also wo sollen wir hin?
Hope: 7	You can both go in the girl's line.	Stellt euch bei den Mädchen an.
Cal: 8	But I'm not a girl.	Ich bin kein Mädchen.
Hope: 9	They'll be discussing female anatomy in this class, which I'm sure will be helpful for you.	Man wird die weibliche Anatomie behandeln, was dir sicher helfen wird.
Cal: 10	Right, so we're supposed to go to the vagina line or the penis line. Is that what you're saying?	Also stellen wir uns bei Vagina oder Penis an, richtig?
Layla:	It's okay. I don't wanna cause any trouble.	Schon ok. Ich will keinen Ärger.

11	I'll go with the girls.	Ich gehe zu den Mädchen.
Hope: 12	Thank you, that's very helpful.	Danke. Das ist sehr hilfreich.
13	Is there anything else, Cal?	Sonst noch was, Cal?
Cal: 14	Mhm. This is complete bullshit.	Das ist Schwachsinn.

Die Untertitel haben eine angenehme Lesegeschwindigkeit und sind gut gespottet, weshalb sie gut verständlich und leicht lesbar sind.

Schon im ersten Untertitel fällt der Ausdruck „si*er“ auf, der so im Deutschen eher unüblich ist. Es ist der Versuch der Untertitlerin, das geschlechtsneutrale „they“ ins Deutsche zu übersetzen. Hier gibt es mehrere Lösungsansätze, wobei jener der Untertitlerin eher unglücklich gewählt ist. Beispielsweise könnte man das englische „they“ beibehalten und mittels *imitation* versuchen, den Begriff auch im deutschsprachigen Raum zu etablieren, da es bisher noch keinen allgemeingültigen Ausdruck dafür gibt. Eine weitere Lösung wäre die Verwendung des Ausdrucks „xier, sier“, der ebenfalls ein Versuch ist, „they“ im Deutschen auszudrücken. Die vermutlich einfachste Option wäre es zudem, anstelle eines Personalpronomens den Namen zu verwenden:

Tabelle 16: Alternative Übersetzung 11

So, Cal wants to know what line they should join.	Cal will Wissen, wo Cal sich anstellen soll.
--	---

Außerdem wäre es möglich, den Satz so umzubauen, dass kein Personalpronomen darin vorkommt:

Tabelle 17: Alternative Übersetzung 12

So, Cal wants to know what line they should join.	Wo soll sich Cal anstellen?
--	-----------------------------

So würde der Satz zwar ebenso gleich gekürzt werden, es stellt sich jedoch die Frage, ob so nicht *misrecognizing* betrieben und die Queerness von Cal unsichtbar gemacht wird. Ich persönlich halte es somit für die beste Option, „they“ beizubehalten und so *queering translation* zu erreichen (vgl. Démont 2018: 157).

In UT 2 wurde der Dialog mittels *decimation* komprimiert. Die Information, dass es sich um Klassenräume handelt, in die die Schüler:innen gehen sollen, wird weggelassen, was jedoch kein Problem darstellt, da dies im Bildmaterial ersichtlich ist.

Im darauffolgenden Untertitel wird „non-binary“ durch *imitation* auch in der deutschsprachigen Übersetzung verwendet. Dies scheint mir wenig sinnvoll, da es mit „non-binär“ bereits einen deutschen Ausdruck dafür gibt, der vom Zielpublikum wahrscheinlich besser verstanden wird. Es ist zudem wichtig, queere Begriffe im Deutschen zu etablieren und eine einheitliche Terminologie aufzubauen, um so die Sichtbarkeit von Queerness in der Sprache zu garantieren und zu normalisieren.

In UT 4 und 5 wurde die Unterhaltung durch *condensation* komprimiert und der Untertitel somit verkürzt, um eine gewisse Lesegeschwindigkeit gewährleisten zu können. In UT 6 wurde die Aussage von Cal ebenso komprimiert (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Tabelle 18: Alternative Übersetzung 13

We don't fit into the description of boy or girl, so where are we supposed to go?	Wir sind weder Junge noch Mädchen, also wo sollen wir hin?
---	---

“We don't fit into the description of boy or girl” sagt meines Erachtens mehr aus als “Wir sind weder Junge noch Mädchen“, da bei Ersterem impliziert wird, dass die Zuordnung zu Jungs und Mädchen lediglich ein Konzept ist und nicht auf Gegebenheiten beruht. Cal spricht von der „Beschreibung“ von Jungs und Mädchen und stellt somit klar, dass das Gender fluid ist und stellt das gesamte Geschlechtersystem infrage. Somit ist die binäre Einteilung in Jungs und Mädchen lediglich ein menschengeschaffenes Konzept, in das jedoch sowohl Cal als auch Layla nicht hineinpassen. Aufgrund des Platz- und Zeitmangels beim Untertiteln ist ersichtlich, wieso die Übersetzerin den Dialog so komprimiert hat, jedoch handelt es sich hierbei um *misrecognizing*, da die Queerness in Cals Aussage nicht erkannt wurde (vgl. Démont 2018: 157). Eine Übersetzungsmöglichkeit, die *queering translation* garantiert wäre:

Tabelle 19: Alternative Übersetzung 14

We don't fit into the description of boy or girl, so where are we supposed to go?	Wir passen nicht in die Beschreibung von Jungs oder Mädchen, wohin sollen wir?
---	--

Durch *condensation* wurde der Satz verkürzt, ohne jedoch die Queerness unsichtbar zu machen, indem die „Beschreibung von Jungs oder Mädchen“ beibehalten wurde.

UT 7 wurde mittels *paraphrase* gekürzt und ins Deutsche übersetzt, während UT 8 durch *condensation* komprimiert wurde. „But“ wurde weggelassen, was hier jedoch als redundantes Element der mündlichen Sprache gesehen werden kann.

UT 9 wurde mittels leichter *condensation* äußerst idiomatisch ins Deutsche übertragen, wobei alle wichtigen Informationen erhalten blieben. Dasselbe gilt für die darauffolgenden Untertitel 10 und 11. Untertitel 12 wurde mittels *transfer* komplett ins Deutsche übersetzt. Untertitel 13 und 14 wurden wieder mittels *condensation* untertitelt (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

4.3.6. Übersetzung von queerer Vielfalt

In folgender Szene in Staffel 3, Episode 6, TC: 00:11:00 sucht Cal Bowman Direktorin Hope am Schulgang auf und fragt sie nach geschlechtsneutralen Umkleidekabinen. In der Schule gibt es nur Umkleiden für Jungs oder Mädchen, da sich Cal als keines der „beiden“ Geschlechter identifiziert, hat Cal somit keinen Platz zum Umziehen. Da Cal von der Gesellschaft oft als Frau gelesen wird, soll Cal die Frauenkabinen benutzen, jedoch fühlt sich Cal als non-binäre Person unwohl, sich neben den Mitschülerinnen umzuziehen. Hopes Queerfeindlichkeit kommt zum Ausdruck, als sie Cal mit Layla vergleicht und sie in die Kategorien „gut“ und „schlecht“ einteilt. Zudem ist Hope nicht zufrieden damit, wie Cal die Schuluniform trägt, da sie Cal in die Kategorie „weiblich“ einteilt und Cal Krawatte und Hose trägt anstelle von Masche und Rock, wie es die Mädchen sollten. Dies zeigt Hopes Intoleranz und Verleugnung anderer Geschlechter gegenüber und ihre binäre Weltansicht. Sie möchte andere Geschlechter unsichtbar machen, indem sie sie in männlich und weiblich unterteilt. Als Grundlage für diese Kategorisierung zieht sie zudem das von der Gesellschaft wahrgenommene Gender¹⁰³ heran, und nicht die Geschlechtsidentität der Personen selbst¹⁰⁴.

¹⁰³ siehe Kapitel 1.2.1. Gender und Sex

¹⁰⁴ Gemeint sind hiermit beispielsweise trans* Personen, die sich als Mann sehen, aber von der Gesellschaft als Frau gelesen werden. Hope würde sie demnach der Kategorie „Frau“ zuteilen und sie zwingen, die weibliche Uniform zu tragen, obwohl sich die Person selbst als Mann identifiziert.

Tabelle 20: Übersetzung von queerer Vielfalt (Goodhart et al. 2021: S3E6)

	Englischsprachiger Originaldialog	Deutschsprachige Untertitelung
Cal: 1	Hope, um, I was wondering if I could talk to you	Hope ...
2		Ich wollte mit Ihnen
3	about getting a gender-neutral changing room on campus?	über einen geschlechtsneutralen Umkleideraum reden.
4	I think it would really help the trans and queer students here.	Das würde trans* und queeren Schüler*innen helfen.
Hope: 5	Cal, we can talk about whatever you like	Cal, wir können reden, worüber du willst,
6	once you come to school wearing the correct uniform.	sobald du mit der korrekten Uni- form zur Schule kommst.
Cal: 7	How exactly would you define “correct”?	Wie definieren Sie “korrekt”?
Hope: 8	Layla, could you come here, please?	Layla, kommst du bitte mal?
9	Layla is a perfect example of how you can express your identity	Layla ist das perfekte Beispiel da- für, wie man Identität lebt,
10	and still abide by school rules.	ohne die Schulregeln zu missach- ten.
Cal: 11	So Layla’s a good NB , and I’m a bad one. I that right?	Also ist Layla eine gute NB und ich eine schlechte. Ja?
12	I don’t understand your slang.	Ich verstehe deinen Slang nicht.
Cal: 13	N-B.	NB.
14	Like, nonbinary person.	Non-binary-Person.

Hope: 15	Layla, you can step back. Thank you.	Layla, du kannst gehen. Danke.
Cal: 16	I think it's interesting how you like to split us up. Layla and me, Jackson and Viv.	Interessant, wie Sie uns spalten wollen. Layla und mich, Jackson und Viv.
17	Is there too much power in multiple otherness for you?	Bedroht Sie diese vielfältige Other- ness ?
Hope: 18	Like I said, come to me when you're sticking to protocol.	Wie gesagt, komm zu mir, wenn du dich an die Regeln hältst.

Vorweg lässt sich sagen, dass die deutschen Untertitel eine angenehme Lesezeit haben und gut lesbar sind. Sie werden mittig am unteren Bildrand eingeblendet und sind weiß. Sie bestehen aus maximal zwei Zeilen und sind in syntaktische Einheiten unterteilt. Außerdem nimmt man sie als synchron zum Gesprochenen wahr.

Im ersten UT wurde „I was wondering if I could talk to you“ mit „Ich wollte mit Ihnen reden“ übersetzt. Durch *paraphrasing* (Gottlieb 1997b) wurde die Tonalität etwas verändert, da es sich im AT um eine eher unsichere, sich unterordnende Redensart handelt, die Aussage in der deutschen Übersetzung aber sehr direkt und eindeutig ist und auch keine Fragestellung mehr beinhaltet (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Im dritten Untertitel wurde „gender-neutral“ mit „geschlechtsneutral“ wortwörtlich übersetzt. Zu beachten könnte hierbei nur die Diskrepanz zwischen dem Ausdruck Gender¹⁰⁵ und Geschlecht im deutschsprachigen Raum sein. Gender liegt dem binären Geschlechtersystem zugrunde und schließt alle anderen Geschlechter aus (vgl. Perko 2005: 32). Geschlecht ist im deutschen ein eher allgemeiner Begriff, der genauer definiert werden muss, um Bedeutung zu generieren. Beispielsweise mit „bei der Geburt zugewiesenes Geschlecht“ oder „Geschlechtsidentität“. Man könnte also den Begriff „gender“ durch *imitation* (Gottlieb 1997b) aus dem Englischen übernehmen. Eine weitere Option wäre es, den Begriff „unisex“ zu verwenden, der im deutschsprachigen Raum geläufiger ist und auch beispielsweise für Toiletten für alle Geschlechter verwendet wird (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

Zudem fällt auf, dass in UT 1 und 2 die Strategie der *condensation* (Gottlieb 1997b) angewandt wurde, um den Text zu verkürzen, ohne wichtige Informationen zu verlieren. In UT 4 ist auffällig, dass im Deutschen mit dem Gendersternchen gearbeitet wurde. Es

¹⁰⁵ siehe Kapitel 1.2.1

handelt sich somit um eine *expansion* (Gottlieb 1997b). Das ist insofern sinnvoll, da es alle Geschlechter miteinbezieht. Es muss jedoch erwähnt werden, dass das Gendersternchen nicht in allen gängigen Untertitelformaten angezeigt werden kann, wie beispielsweise bei Teletextuntertiteln. Eine gute Alternative ist der Doppelpunkt, der ebenso alle Geschlechter miteinschließt, jedoch immer lesbar ist und in barrierefreien Texten, die automatisch vorgelesen werden können, mit einer kurzen Sprechpause¹⁰⁶ gekennzeichnet wird. Zu der Strategie von Démont (2018) lässt sich hier sagen, dass *queering translation* gelungen ist. Die Queerness wurde von der Übersetzerin mit Einführen des Gendersternchens sogar noch deutlicher hervorgehoben.

In UT 7 wurde das „you“ zu einem höflichen „Sie“, was durchaus angebracht ist für eine Unterhaltung mit der Direktorin.

Mit „NB“ meint Cal in UT 11 eine non-binäre Person. Da die Direktorin später nachfragt, was eine „NB“ ist und diesen Ausdruck als Slang bezeichnet, ist es gut, dass die Untertitlerin „NB“ übernommen hat. Wobei gesagt werden muss, dass wohl die wenigsten im deutschen Sprachraum wissen, was eine „NB“ ist.

Im darauffolgenden Untertitel erklärt Cal den Begriff. Die Queerness bleibt sichtbar und durch *imitation* wird der Begriff „nonbinary person“ ins Deutsche übernommen, wobei er leicht verändert wird, indem zwei Bindestriche eingefügt wurden. Anstelle des englischen Begriffs könnte man hier auch „non-binär“ verwenden. Um auch im deutschsprachigen Raum Queerness sichtbar zu machen, halte ich es für sinnvoll die deutsche Version des Begriffs in der deutschen Untertitelung zu verwenden. Nur so ist es möglich, queere Begriffe in der deutschen Sprache zu etablieren und sichtbar zu machen – auch für jene, die kein Englisch sprechen. Zudem passt auch der deutsche Begriff zu „NB“, weshalb es hier keine Verwirrung geben sollte.

Im 18. UT wird ebenfalls durch *imitation* der Begriff „otherness“ ins Deutsche übernommen. In diesem Fall halte ich es für sinnvoll, da „otherness“ mehr impliziert als deutsche Übersetzungsversuche wie „Andersartigkeit“. „Multiple otherness“ meint die vielfältige Diversität der Menschen, nicht die wortwörtlich übersetzte „mehrfache Andersartigkeit“. Die Übersetzung der Untertitlerin in „vielfältige Otherness“ klingt jedoch etwas holprig. Eine Alternative wäre:

¹⁰⁶ Diese Sprachpause zeigt auch akustisch an, dass alle Geschlechter miteinbezogen werden.

Tabelle 21: Alternative Übersetzung 15

Is there too much power in multiple otherness for you?	Bedroht/Überfordert Sie zu viel Andersartigkeit?
--	--

Im Allgemeinen lässt sich über die Untertitel in dieser Szene sagen, dass sowohl im AT als auch im ZT keine Pronomen¹⁰⁷ verwendet werden, die non-binäre Menschen diskriminieren könnten. Die Übersetzerin hat es geschafft, die Queerness des AT beizubehalten oder teilweise sogar hervorzuheben (*expansion* in UT 4), *queering translation* (Démont 2018) ist ihr somit gelungen. Durch *imitation* brachte sie queere Begriffe vom Englischen ins Deutsche. Zudem wandte sie die Strategien *paraphrase* und *condensation* an, die üblich sind, um beim Untertiteln den AT zu komprimieren und in Untertitelform zu bringen (vgl. Gottlieb 1997b: 75f.).

4.4. Fazit der Analyse

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Untertitel der 1. bis 3. Staffel *Sex Education* qualitativ hochwertig sind. Sie haben eine angenehme Standzeit, gute Lesegeschwindigkeit und sind gut lesbar und verständlich. Die Untertitel sind synchron zum Gesprochenen und in syntaktische Einheiten unterteilt. Sie übersteigen nicht die Obergrenze an Zeichen. Zudem haben sie maximal zwei Zeilen und wurden, wenn nötig, hochgestellt, sodass ihre Lesbarkeit garantiert werden kann.

Sprecher:innenwechsel wurden mittels Dialogstrich gekennzeichnet. Dieser wurde in beiden Zeilen des Untertitels gesetzt, wobei ein Dialogstrich direkt beim Sprecherwechsel ausreichend gewesen wäre und Zeichen gespart hätte. Text im Bild wurde mittels Versalien gekennzeichnet. Drei Punkte wurden verwendet, um Sprechpausen zu kennzeichnen. Diese wurden ohne Leerzeichen, dafür aber sowohl im ersten als auch zweiten Untertitel gesetzt. Würde man ein Leerzeichen vor den Punkten einfügen, wäre der Untertitel lesbarer. Zudem reichen die Punkte im ersten Untertitel, um Zeichen zu sparen. Im Großen und Ganzen wurde idiomatisch und der gesprochenen Sprache entsprechend übersetzt. Wortwitze und -spiele wurden sehr gut übertragen.

Setzt man beide Übersetzungsstrategien von Gottlieb (1997) und Démont (2018) zueinander in Beziehung, so lassen sich Muster erkennen, welche Strategien von Gottlieb dazu führen, dass *queering translation* erreicht wurde und welche nicht.

¹⁰⁷ Im Englischen gibt es das Pronomen „they“, das für non-binäre Menschen verwendet wird, während sich im Deutschen bisher kein Begriff wirklich durchgesetzt hat (siehe Kapitel 4.3.5.)

Wortwitze, bei denen *queering translation* erreicht wurde, wurden meist mittels *dislocation* übersetzt (siehe Kapitel 4.3.1. UT 1 und 4.3.3. UT 8). Zudem führte besonders Gottliebs (1997b) Strategie der *imitation* dazu, dass Queerness richtig übersetzt und *queering translation* erreicht wurde. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass viele queere Begriffe, die sich im Englischen bereits etabliert haben, im Deutschen noch kein Äquivalent haben und daher meist der englischsprachige Begriff übernommen wird. Oft hat sich dieser im Laufe der Zeit so in der deutschen Sprache verankert, dass er wortwörtliche Übersetzungen abgelöst hat, wie dies beispielsweise bei „Gender“ und „Geschlecht“ der Fall ist. Zu beachten gilt es jedoch, dass nicht alle queeren englischsprachigen Begriffe achtlos übernommen werden dürfen. Dies kann sich beispielsweise bei dem Begriff „non-binary“ als problematisch erweisen, den die Untertitlerin aus dem Original übernommen hat, obwohl es mit „non-binär“ bereits einen etablierten deutschsprachigen Begriff dafür gibt. In diesem Fall wäre es wichtig, auch deutschsprachige queere Begrifflichkeiten zu etablieren und eine einheitliche Terminologie zu schaffen. Hier wäre es vonnöten gewesen, etwas reflektierter vorzugehen und nach deutschen Äquivalenten zu suchen. Bei anderen Beispielen wiederum, wie etwa dem Pronomen „they“, wo es noch keine etablierte deutsche Übersetzung gibt, wäre es eine gute Option gewesen, dieses mittels *imitation* ins Deutsche zu übernehmen und so als non-binäres Pronomen auch im Deutschen zu etablieren.

Wurde die Strategie der *expansion* angewandt, so lässt sich erkennen, dass Queerness erfolgreich übertragen und meist sogar hervorgehoben wurde. Beispielsweise, wenn die Untertitlerin zusätzlich ein Gendersternchen eingefügt hat.

Überraschenderweise wurde auch viel mittels *transfer* übersetzt, da es ab und zu möglich war, ganze Dialoge in den Untertiteln zu übernehmen. Auch mittels dieser Strategie wurde meist *queering translation* erreicht, da alle Informationen aus dem Originaldialog übertragen wurden.

Musste viel gekürzt werden, so wurde *decimation* angewandt. Obwohl man meinen könnte, dass mittels *decimation* Inhalt verloren geht, so konnte mit dieser Strategie *queering translation* erreicht werden. In jedem Falle genügten die vorhandenen nonverbalen Informationen, die beispielsweise im Bildmaterial zu sehen waren. Dies lässt darauf schließen, dass die Untertitlerin diese Strategie sehr reflektiert genutzt hat und bewusst darauf geachtet hat, Queerness nicht unsichtbar zu machen. Dasselbe gilt für die Strategie *condensation*, die angewandt wurde, um die Dialoge zu kürzen (Gottlieb 1997b: 75f.). Auch hier wurden lediglich Floskeln und irrelevante Informationen weggekürzt, nicht aber Nonbinaritäten oder Queerness.

Eine letzte Strategie, die erwähnt werden muss, ist *paraphrase*. Hier hat sich herausgestellt, dass sie dazu führte, dass *misrecognizing* stattfand. Dies ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die Queerness im AT erst gar nicht erkannt wurde (siehe Kapitel 4.3.2. UT 25). Da der Untertitel nicht wörtlich zu übersetzen war, wurde er paraphrasiert, ohne aber die Queerness in vollem Umfang zu übertragen.

Im Allgemeinen betrachtet fällt auf, dass die Übersetzerin Queerness im Sinne von Sexualität und sexueller Orientierung gut erkannt und übertragen hat - *queering translation* konnte somit im Großen und Ganzen erreicht werden (Démont 2018: 157). Wenn Queerness nicht erkannt oder holprig übersetzt wurde, handelte es sich dabei meist um Nonbinaritäten.

Zudem gab es beispielsweise Probleme bei der Übersetzung von Gender und Sex, weshalb es hier zu *minoritizing* kam. Es gab mehrere Übersetzungsvarianten, die sich von Szene zu Szene unterschieden und nicht immer die volle Queerness übertragen konnten. Als beste Option möchte ich die Übersetzung von „gender“ mit „Geschlecht(sidentität)“ und „Gender“ hervorheben. Vor allem Letzteres sollte mittels *imitation* übertragen und nicht mit der wortwörtlichen Übersetzung „Geschlecht“ übersetzt werden. Zudem wäre eine einheitliche Übersetzung hier sinnvoll gewesen, um, wie bereits erwähnt, eine einheitliche Terminologie zu schaffen. An zwei Stellen kam es auch zu *misrecognizing* (siehe Bsp. 2 UT 25 und Bsp. 5 UT 6), so wurde etwa der Begriff „genderfluid“ nicht erkannt.

Dennoch liegt es nahe, dass die Untertitlerin bewusst im Sinne der „Befreiung durch Translation“ (Fischer 2008: 43) gehandelt hat. Durch ihre Sozialisierung und die in der Gesellschaft vorherrschenden Normativitäten und Stereotypen hat sie jedoch einige wenige Aspekte von Queerness übersehen und daher nicht (ausreichend) übersetzt. Dies zeigt nur, wie wichtig es ist, Queerness sichtbar zu machen und Heteronormativitäten sowie Binaritäten aufzuzeigen, um so Raum für Diversität in der Gesellschaft zu schaffen.

5. Fazit

Im Rahmen dieser Arbeit stellte sich heraus, dass unser Handeln maßgeblich von unserem Denken beeinflusst wird, welches wiederum durch die Sprache geprägt wird. Da der Fokus der Translation auf der Sprache liegt und sie dazu auch noch über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg agiert, wurde schnell klar, dass die Translation einen großen Machtfaktor innehat und im Kampf gegen Binaritäten und Diskriminierung eine wichtige Rolle spielt. Diese Erkenntnis legte den Grundstein dieser Arbeit, die sich die Frage stellte, wie mit der Kategorie Geschlecht in der Filmuntertitelung umgegangen wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die durchgeführte Analyse der Untertitelung von *Sex Education* zeigte, dass die Genderthematik in der Filmuntertitelung angekommen ist. Es wurde reflektiert mit Gender und Queerness umgegangen. Mithilfe der Übersetzungsstrategien von Gottlieb (1997) konnte *queering translation* (Démont 2018) großteils erreicht werden. Vor allem die Strategien *expansion*, *transfer* und *imitation* führten zu einer erfolgreichen Übertragung von Queerness. Auch bei der *condensation* wurden queere Aspekte nicht herausgekürzt, sondern in die deutschsprachige Untertitelung übernommen.

Wenn Queerness nicht erkannt wurde, so handelte es sich meist um Nonbinaritäten. Ich denke, dass die Queerness hier unbewusst nicht übertragen wurde, da die Untertitlerin sie aufgrund ihrer Sozialisierung einfach nicht erkannt hat. Dies könnte verhindert werden, indem Genderthematiken bereits in der Ausbildung der Übersetzer:innen integriert werden. Diese Arbeit hat gezeigt, dass dazu die Verbindung von Feminismus und Translation von großer Bedeutung ist. Sie bietet Lösungen zur Übersetzung feministischer Inhalte und ist eine Hilfestellung bei der (audiovisuellen) Übersetzung feministischer Texte und Texte mit Genderthematik. Es stellte sich heraus, dass dies ebenso für die queere Übersetzungswissenschaft gilt, die auf Basis der Queer-Theorie Genderfragen und Queerness noch tiefergehend analysiert. Es wäre also eine gute Option, die queere Übersetzungswissenschaft bereits in die Didaktik miteinzubeziehen, sodass Queerness von den Übersetzer:innen besser erkannt und *queering translation* erreicht werden kann (Démont 2018).

M.E. bedarf es jedoch mehr Forschungsarbeiten in diesen zwei Bereichen. Zudem fehlt es an Werken, die die Genderforschung und die Untertitelung direkt miteinander verbinden. Diese wären sinnvoll, um theoretische Überlegungen für die Untertitelung von queeren audiovisuellen Texten zu bieten und Richtlinien zu deren Übersetzung vorzuschlagen.

Zudem stellte sich im Laufe der Analyse - wie vermutet - heraus, dass es im Deutschen weniger queere Begriffe als im Englischen gibt. Beispielsweise gibt es kein drittes Pro-

nomen wie „they“, das sich bisher durchgesetzt hat. Es bedarf also an Neologismen, um diese Lücke auszugleichen. Hierbei liegt es nahe, sich mittels *imitation* an Begriffen aus dem Englischen zu bedienen, und diese auch im Deutschen zu etablieren. Eine einheitliche Terminologie ist der Schlüssel, um Queerness sichtbar zu machen.

Eine weitere Problematik in der analysierten Untertitelung war die Übersetzung von „Gender“ und „Sex“, die bei der Untertitlerin Verwirrung stiftete. Auch hier wäre ein Glossar sinnvoll, dass neben diesen beiden Begriffen auch andere queere Wörter genau definiert und Übersetzungsvorschläge gibt.

Der theoretische Teil dieser Arbeit ergab zudem, dass es neben der mangelnden Terminologie auch soziokulturelle und politische Faktoren gibt, die zur Diskriminierung in der Filmuntertitelung beitragen. So kommt es beispielsweise zu Zensuren und zur Verschleierung von feministischen Aspekten und Queerness, damit Filme und Serien zu besseren Spielzeiten übertragen werden können (vgl. Chiaro 2007: 257). Diese Arbeit hat gezeigt, dass es für Untertitler:innen dennoch von großer Bedeutung ist, Feminismus und Queerness nicht unsichtbar zu machen, da dies Normativitäten und Stereotype fördert.

Rückblickend betrachtet, wäre es interessant gewesen, neben Gottlieb (1997) auch andere Strategien zu analysieren, wie beispielsweise jene von (Nagel 2009: 68f.). Ich hoffe, einen Anstoß für mehr empirische Forschung in diesem Bereich gegeben zu haben. Außerdem konnte ich hoffentlich eine Richtlinie bieten, wie queere Texte im Hinblick auf Gendergerechtigkeit und Sichtbarmachung von Nonbinaritäten übersetzt werden können und welche Strategien dazu am besten angewendet werden. Denn ich denke, diese Arbeit zeigt einmal mehr, dass die Untertitelung ein wichtiges Werkzeug ist, um die Verbreitung von Diskriminierung, Stereotypen und Normativitäten zu verhindern. Daher ist es von großer Bedeutung, dass Untertitler:innen in der Filmübersetzung reflektiert und bewusst mit der Kategorie Gender und Queerness umgehen.

6. Bibliografie

Primärquelle:

Goodhart, Sophie und Herron, Kate und Mapfumo, Runyararo und Seabright, Alice und Taylor, Ben (2019-2021). *Sex Education*. [Staffel 1-3] Vereinigtes Königreich: Netflix.

Sekundärliteratur:

Audio2 (2017). *Untertitel Interne Richtlinienenergänzung und Arbeitsmaterialien*. Wien.

Bbfc-cloud (2023). Karoline Doil. https://www.bbfc-cloud.de/public/crew_profiles/karoline-doil (Stand: 20.03.2022).

Baer, Brian James (2021). *Queer Theory and Translation Studies*. New York: Routledge.

Baer, Brian James und Kaindl, Klaus (2018). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York: Routledge.

Bahadir, Sebnem (2007). *Verknüpfungen und Verschiebungen. Dolmetscherin, Dolmetschforscherin, Dolmetschausbilderin*. Berlin: Frank & Timme.

Baker, Mona (²2011). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London: Routledge.

Baldry, Anthony und Thibault, Paul J. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimodal Toolkit and Coursebook with associated Online Course*. London: Equinox.

Barker, Emily (2021). *FROM MARGINAL TO MAINSTREAM: THE QUEER HISTORY OF CAMP AESTHETICS & ETHICAL ANALYSIS OF CAMP IN HIGHCAMP AESTHETICS & ETHICAL ANALYSIS OF CAMP IN HIGH FASHION*. Honors Project, Seattle Pacific University.

Barnes and Noble (2021). Intercultural Movements: American Gay in French Translation – Overview. <https://www.barnesandnoble.com/w/intercultural-movements-keith-harvey/1118176137> (Stand: 25.10.2021).

Bartoll, Eduard (2004). Parameters for the classification of subtitles. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 53-60.

Bassi, Serena (2014). Tick as Appropriate: (A) Gay, (B) Queer, or (C) None of the Above: Translation and Sexual Politics in Lawrence Venuti's *A Hundred Strokes of the Brush Before Bed*. *Comparative literature studies (Urbana)* 51 (2), 298-320.

Bauer, Heike (2015). *Sexology and Translation: cultural and scientific encounters across the modern world*. Philadelphia: Temple University Press.

Baumgarten, Nicole (2005). On the women's service? Gender-conscious language in dubbed james bond movies. In: Santaemilia, José (Hg.) *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester: St. Jerome Publishing, 53-70.

Bergado, Gabe (2020). Sex Education Is One of the Queerest Teen Shows Ever. *Teen Vogue*. <https://www.teenvogue.com/story/sex-education-queer-teen-shows> (Stand: 18.09.2023).

Beyer, Reinhard und Gerlach, Rebekka (2011). *Sprache und Denken*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bianchi, Diana (2008). Taming teen-language. The adaptation of Buffyspeak into Italian. In: Bucaria, Chiara und Chiaro, Delia und Heiss, Christine (Hg.) *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, 181-193.

Blüher, Dominique und Metz, Christian und Tröhler, Margrit (1990). Gespräch mit Christian Metz: "Ich habe nie gedacht, dass Semiologie die Massen begeistern würde". In: *Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino* 32 (170), 51-55.

Boswell, John (1980). *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press.

- Bravo, José-María (2004) „Conventional Subtitling, Screen Texts and Film Titles”, in: Bravo, José-María (ed.) *A new spectrum of translation studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 209-230.
- Brown, Helen (2019). Sex Education, Netflix review - an addictive teen comedy drama with empathy, wisdom - and a hip soundtrack. The Telegraph.
<https://www.telegraph.co.uk/on-demand/2019/01/11/sex-education-netflix-review-addictive-teen-comedy-drama-empathy/> (Stand: 21.09.2023).
- Bühler, Karl (1934). *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Gustav Fischer.
- Cameron, Deborah (1992). *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan.
- Castro, Olga und Ergun, Emek (Hg.) (2017). *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*. New York: Routledge.
- Castro, Olga (2013). Talking at Cross-Purposes? The Missing Link between Feminist Linguistics and Translation Studies. In: *Gender and Language* 7 (1), 35–58.
- Cattrysse, Patrick (2001). Multimedia & Translation: Methodological Considerations. In: Gambier und Gottlieb (Hgg.) *(Multi) Media Translation. Concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1-12.
- Chamberlain, Lori (1992). Gender and the Metaphorics of Translation. In: Venuti, Lawrence (Hg.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 57–74.
- Chaume, Frederic (2002). Models of Research in Audiovisual Translation. *Babel* 48 (1), 1-3.
- Chaume, Frederic (2004). Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta: Journal des traducteurs* 1 (49), 12-24.
- Chaume, Frederic (2013). Research paths in audiovisual translation. The case of dubbing. In: Millán, Carmen und Bartrina, Francesca. (Hgg.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 288-303.
- Chesterman, Andrew. 1997/20162 . Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Chiaro, Delia (2007). Not in front of the Children? An Analysis of Sex on Screen in Italy. *Linguistica Antverpiensa* 6.
- Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
[Übersetzt von Claudia Gorbman]
- Danan, Martine (1991). Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta* 36 (4): 606–614.
- DBNA (2022). Diversität in „Sex Education“ - was die Aktualität der Netflixserie ausmacht. <https://mag.dbna.com/sehen/diversitaet-in-sex-education-was-die-aktualitaet-der-netflixserie-ausmacht-31810> (Stand: 27.09.2023).
- De Beauvoir, Simone (1949). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Berlin: Rowohlt.
- Deffner, Gerhard (1989). Interaktion zwischen Lautem Denken, Bearbeitungsstrategien und Aufgabenmerkmalen? Eine experimentelle Prüfung des Modells von Ericsson und Simon. *Sprache und Kognition* 8 (2), 98-111.
- Degele, Nina (2008). *Gender, Queer Studies: eine Einführung*. Paderborn: Fink.
- Delabastita, Dirk (1989). Translation and Mass Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35 (1-4), 193-21853.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, Fiction*. Bloomington: University of Indiana Press.
- De Lauretis, Teresa (1991). Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (2), iii-xviii.
- De Linde, Zoé und Kay, Neil (1999) *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.

- De Marco, Alessandra (2013). Translating gender on screen across languages: the case of transamerica. In: Federici, Eleonora and Leonardi, Vanessa (Hg.) *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 122-132.
- De Marco, Marcella (2012). *Audiovisual translation through a gender lens*. New York: Rodopi.
- De Marco, Marcella (2016). The 'engendering' approach in audiovisual translation. *Target* 28 (2), 314-325.
- De Marco, Marcella und Toto, Piero (2019). *Gender Approaches in the Translation Classroom: Training the Doers*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Démont, Marc (2018). On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. In: Baer, Brian James und Kaindl, Klaus. *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*. New York: Routledge, 157-171.
- Der Standard (2022). Gesetz in Florida verbietet Unterricht über Homosexualität. <https://www.derstandard.at/story/2000133951083/gesetzin-florida-verbietet-unterricht-ueber-homosexualitaet> (Stand: 06.03.2023).
- De Saussure, Ferdinand (1967/2009). *Corso di linguistica generale*. Roma/Bari: Laterza. [Übersetzung von De Mauro]
- Díaz Cintas, Jorge. (2001). 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 (2004). In Search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 21-34.
- 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 und Remael, Aline (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester/New York: St. Jerome.
- Díaz Cintas, Jorge und Andermann, Gunilla (2009.) *Audiovisual Translation: language transfer on screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dirtl, Theresa (2018). Rumoren in der Filmbranche. uni:view, 30.10.2018. <https://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/rumoren-in-der-filmbranche/> (Stand 22.05.2022).
- Doil, Karoline (2023). Textbüro Wunderbare Worte. http://www.wunderbareworte.de/index_de.html (Stand: 06.03.2023).
- Dörner, Dietrich (2005). Sprache und Denken. In: Funke, Joachim (Hg.) *Denken und Problemlösen. Enzyklopädie der Psychologie*. Göttingen: Hogrefe, 619-645.
- Duden (2023). genderfluid. <https://www.duden.de/rechtschreibung/genderfluid> (Stand: 11.09.2023).
- Dünser, Isabel und Kalnoky, Stefan (2020). Let's talk about Sex Education. Mosaik.Politik neu zusammensetzten. <https://mosaik-blog.at/sex-education-netflix-kritik/> (Stand: 26.06.2020).
- Ebenführer, Astrid (2021). Schluss mit lustig: Dritte Staffel von "Sex Education" auf Netflix. Der Standard. <https://www.derstandard.at/story/2000129730127/schluss-mit-lustig3-staffel-von-sex-education-auf-netflix> (Stand: 06.06.2022).
- Edenheim, Sara (2020). Queer. *Lambda nordica* 25 (1), 117-121.
- Epstein, Brett Jocelyn (2010). In Other Words. *Special Issue on Translating Queers/Queering Translation* 36: 1–2.
- Epstein, Brett Jocelyn und Gillett, Robert (2017). *Queer in Translation*. London: Routledge

- Even-Zohar, Itamar und Toury, Gideon (1981). *Translation theory and intercultural relations*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Feral, Anne-Lise (2011a). Gender in audiovisual translation: naturalizing feminine voices in the french sex and the city. *European Journal of Women's Studies*, 18 (4), 391-407.
- Feral, Anne-Lise (2011b). Sexuality and femininity in translated chick texts. In: von Flotow, Luise (Hg.) *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press, 183-201.
- Fischer, Beatrice (2008). *Gender und Translation. Theorie und Empirie der Geschlechter- und Machtverhältnisse in der translatorischen Ausbildung*. Masterarbeit, Universität Wien.
- Fischer, Beatrice (2014). *Gender Macht Geschlecht im translatorischen Lehr- und Lernprozess*. Dissertation, Universität Wien.
- Fraller, Elisabeth (2020a). Literarisches und mediales Übersetzen IIb. Arbeitsblatt I. Übungsunterlagen, Universität Wien.
- Fraller, Elisabeth (2020b). Literarisches und mediales Übersetzen IIb. Arbeitsblatt II. Übungsunterlagen, Universität Wien.
- France, David (2020). The Activists. The New York Times. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/04/13/t-magazine/act-up-aids.html> (Stand: 25.10.2021).
- Gambier, Yves (2008). Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Chiaro, Delia und Heiss, Christine und Bucaria, Chiara. (Hgg.): *Between text and image: updating research in screen translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 11-33.
- Gambier, Yves und Gottlieb, Henrik (Hg.) (2001). *(Multi)Media Translation – Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Georgakopoulou, Panayota (2009) Subtitling for the DVD Industry”, in: Díaz Cintas, Jorge/Andermann, Gunilla (eds.) *Audiovisual Translation: language transfer on screen*. Basingstoke: PALGRAVE MACMILLAN, 21-36.
- Gerber-Morón, Olivia und 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.
- Godayol, Pilar (2002). *Spazi di frontiera: genere e traduzione*. Bari: Palomar. [Übersetzung von Annarita Taronna]
- Gottlieb, Henrik (1997a). Quality Revisited: The Rendering of English Idioms in Danish Television Subtitles vs. Printed Translations. In: Trosborg, Anna (Hg.) *Text typology and translation*. Amsterdam: Benjamins, 309-338.
- Gottlieb, Henrik (1997b). *Subtitles, Translation & Idioms*. PhD-Thesis, University of Copenhagen.
- Gottlieb, Henrik (2002). Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis, 185-214.
- Gottlieb, Henrik (2004). Language-political implications of subtitling. In: Orero, Pilar (Hg.) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 83-100.
- Gramling, David und Aniruddha Dutta (Hg.) (2016). Translating Transgender. *Transgender Studies Quarterly* 1 (3), 3-4.
- Guillot, Marie-Noëlle (2019). Subtitling on the cusp of its futures. In: Pérez-Gonzalez, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. New York: Routledge, 31-47.
- Harvey, Keith (2003). *Intercultural Movements: American Gay in French Translation*. Manchester: St Jerome.

- Harvey, Keith und Shalom, Celia (Hg.) (1999). *Language and desire. Encoding sex, romance and intimacy*. London: Routledge.
- Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hayes, Joseph J. (1976/2006). *Gayspeak*. In: Cameron, Deborah und Kulick, Don (Hg.) *The Language and Sexuality Reader*. London: Routledge, 68-77.
- Hermans, Theo (1985). *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm.
- Hermans, Theo (2006). *Translating Others - Volume I*. New York: Routledge.
- Hill Collins, Patricia (2017). On Translation and Intellectual Activism. In: Castro, Olga und Ergun, Emek (Hg.) *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives*. New York: Routledge, xi-xvi.
- House, Juliane (2017). Overt and Covert Translation: Two Kinds of Saying the Same Thing in Another Language. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 139 (3), 76-101.
- Huber, Cécile (2001). Was ist Feministische Linguistik? Wozu eine feministische Linguistik? In: Messner, Sabine und Wolf, Michaela. (Hg.) *Übersetzung aus aller Frauen Länder. Beiträge zu Theorie und Praxis weiblicher Realität in der Translation*. Graz: Lykam, 39-47.
- Humboldt, Wilhelm von (1988). *Schriften zur Sprachphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- IMDb (2022). Sex Education. <https://www.imdb.com/title/tt7767422/> (Stand: 19.03.2022).
- Ivarsson, Jan und Carroll, Mary. (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Jüngst, Heike Elisabeth (2010). *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kadrić, Mira und Kaindl, Klaus und Kaiser-Cooke, Michèle (2007²). *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.
- Kajzer-Wietrzny, Marta und 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 (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Klaus, Carmen (2014). *Translationsqualität und crowdsourced translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums TEDTalk*. Berlin: Frank & Timme.
- Kochan, Elisabeth und Newman-Bremang, Kathleen (2021). Sex Education ist die diverse Teen-Show, die wir so dringend gebraucht haben. REFINERY29. <https://www.refinery29.com/de-de/2021/09/10695741/sex-education-staffel-3-diversity-repraesentation-lgbtqi> (Stand: 27.09.2023).
- Koller, Werner (2004). Der Begriff der Äquivalenz in der Übersetzungswissenschaft. In: Frank, Armin Paul; Greiner, Norbert; Hermans, Theo; Kittel, Harald; Koller, Werner; Lambert, José und Paul, Fritz. (Hg.) *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies*. Berlin/New York: De Gruyter, 343–354.
- Kosetzi, Konstantia (2008). Harnessing a Critical Discourse Analysis of Gender in Television Fiction. In: Harrington, Kate und Loselliti, Lia und Sauntson, Helen und Sunderland, Jane (Hg.) *Gender and Language Research Methodologies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 227–239.
- Kress, Gunther. 2004. Reading images: Multimodality, representation and new media. *Information Design Journal* 12/2, 110-119.

- Kress, Gunther/ Van Leeuwen, Theo. 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- 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 und Steyn, Faans (2014). *Subtitles and Eye Tracking: Reading and Performance*. *Reading Research Quarterly* 49: 1, 105–120.
- Kuhn, Annette (1982). *Women's Pictures : Feminism and Cinema*. Pennsylvania: Verso.
- Künzli, Alexander (2017). *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme.
- Larkosh, Christopher (2011). *Re-engendering Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Library Illinois (2020). *Queer Theory*.
<https://guides.library.illinois.edu/queertheory/background> (Stand: 07.03.2021).
- Litosseliti, Lia (2006). *Gender and Language: Theory and Practice*. London: Arnold.
- Lowland, Jacob (1978). *The Gay Stud's Guide to Amsterdam and Other Sonnets*. Amsterdam: C. J. Aarts/Amsterdamse Cahiers.
- Lowland, Jacob (1982). *Billy and the Banquet*. Amsterdam: C. J. Aarts/Amsterdamse Cahiers.
- Luyken, Georg-Michael und Herbst, Thomas und Langham-Brown, Jo und Reid, Helen und Spinhof, Herman (1991). *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Mangan, Lucy (2019). Sex Education review – a horny teen comedy ... and so much more. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/jan/11/sex-education-review-netflix-asa-butterfield-gillian-anderson> (Stand: 20.09.2023).
- Mangan, Lucy (2021). Sex Education season three review – the spark has gone. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/sep/17/sex-education-season-three-review-laurie-nunn-netflix> (Stand: 20.09.2023).
- Metz, Christian (1972). *Semiologie des Films*. München: Fink.
- Metz, Christian (1973). *Sprache und Film*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Mälzer-Semlinger, Nathalie (2011). Bild-Text-Beziehungen beim Filmübersetzen. *Lebende Sprachen* 56 (2), 214–223.
- Mason, Ian (1989). Speaker meaning and reader meaning; preserving coherence in Screen-Translating. In: En Kólmel, Rainer und Jerry Payne (Hg.) *Babel. The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 13–24.
- Mayoral, Roberto und Kelly, Dorothy und Gallardo, Natividad (1988). *Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation*. *Meta* 33: 3, 356–367.
- Moindjie, Mohamed Abdou (2023). Subtitle Translation of Gender Queer in English Films. *International Journal of Language, Literacy and Translation* 6 (2), 61–74.
- Moviepilot (2022). Sex Education. <https://www.moviepilot.de/serie/sex-education> (Stand: 19.03.2022).
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (3): 6–18.
- Moran, Siobhan. 2012. The effect of linguistic variation on subtitle reception. In: Perego, Elisa (Hg.) *Eye Tracking in Audiovisual Translation*. Rom: Aracne, 183–222.
- Nagel, Silke (2009). Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme Shooting Bokkie, Wasp und Green Bush. In: Nagel, Silke und Hezel, Susanne und

- Hinderer, Katharina (Hg.) *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang, 21–144.
- Netflix (2022). Sex Education. Netflix.com (Stand: 20.06.2022).
- News ORF (2020). Drittes Geschlecht: Neuer Erlass für Dokumente. <https://orf.at/stories/3180727/> (Stand: 08.03.2021).
- Nida, Eugene A. und Taber, Charles R. (1969). *Theorie und Praxis der Übersetzung unter besonderer Berücksichtigung der Bibelübersetzung*. Stuttgart: Weltbund der Bibelgesellschaften.
- Nord, Christiane (2017). Adäquatheit statt Äquivalenz: Ausnahme oder Regel? In: Nord, Christiane; Öncü, Mehmet Tahir und Massud, Abdel-Hafiez. (Hg.) *Übersetzungsäquivalenzen in Textsorten*. Berlin: Logos, 113-129.
- Nölle-Fischer, Karen (1995). Können weibliche Schreibweisen Bewegung in die Geschlechterbeziehungen bringen? *Der Übersetzer* 1 (1), 1-8.
- Fischer, Beatrice (2014). *Gender Macht Geschlecht im translatorischen Lehr- und Lernprozess*. Dissertation, Universität Wien.
- Oakley, Ann (1972). *Sex, Gender and Society*. London: Temple Smith.
- Ott, Christopher (1999). We're here, we're queer, I'm sick of it. <https://www.salon.com/1999/06/30/pride/> (Stand: 07.03.2021).
- Orero, Pilar (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- O'Sullivan, Carol und Cornu, Jean-François (2019). History of Audiovisual Translation. In: Pérez-Gonzalez, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. New York: Routledge, 15-30.
- Parlament (2020). Bericht des Ausschusses für innere Angelegenheiten. https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXVII/I/I_00328/fnameorig_809043.html (Stand: 06.06.2022).
- Pedersen, Jan (2011) *Subtitling Norms for Television. An exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Pellegrino, Giuseppina (2009). An Intersectional Approach to Gender and Communication: Beyond the 'Media Gaze'?. In: Franken, Martha und Woodward, Alison und Cabó, Anna und Bagilhole, Barbara B. (Hg.) *Teaching Intersectionality: Putting Gender at the Centre*. Utrecht: Athena, 89–100.
- Perego, Elisa (2009). The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts. In: Díaz Cintas (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol/Tonawanda/Ontario: Multilingual Matters (Topics in translation 36), 58- 69.
- Perego, Elisa und Del Missier, Fabio und Porta, Marco und Mosconi, Mauro (2010). The Cognitive Effectiveness of Subtitle Processing. *Media Psychology* 13, 243–272.
- Pérez-González, Luis (2009). Audiovisual Translation. In: Baker, Mona und Saldanha, Gabriela (Hg.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London und New York: Routledge, 13–20.
- Pérez-González, Luis (2019). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge.
- Perko, Gudrun (2005) *Queer Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens*. Köln: Papy Rossa.
- Phillipson, Daisy (2019). Sex Education is a triumph for LGBTQ+ representation. Digital Spy. <https://www.digitalspy.com/tv/a26005375/sex-education-lgbtq-representation/> (Stand: 06.09.2023).
- Podesva, Robert J. und Roberts, Sarah J. und Campbell-Kibler, Kathryn (2002/2006). Sharing resources and indexing meanings in the production of gay styles. In: Cameron, Debo-

- rah und Kulick, Don (Hg.) *The Language and Sexuality Reader*. London: Routledge, 141-150.
- Pons (2023). Übersetzung englisch-deutsch sexuality. <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/englisch-deutsch/sexuality> (Stand: 12.09.2023).
- Prunč, Erich (2007). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- Queer Lexikon (2021). *Glossar poly*. <https://queer-lexikon.net/poly/> (Stand: 04.01.2021).
- Queer Lexikon (2020). *Glossar fluid*. <https://queer-lexikon.net/2017/06/15/fluid/> (Stand: 13.09.2023).
- Rajendran, Dhevi J. und Duchowski, Andrew T. und Orero, Pilar und Martínez, Juan und Romero-Fresco, Pablo (2013). Effects of text chunking on subtitling: A quantitative and qualitative examination. *Perspectives* 21 (1), 5-21.
- Ranzato, Irene (2012) 'Gayspeak and gay subjects in audiovisual translation: strategies in Italian dubbing'. *Meta* 57(2): 369-384.
- Rayner, Keith. 1998. Eye Movements in Reading and Information Processing: 20 Years of Research. *Psychological Bulletin* 124: 3, 372-422.
- Reiß, Katharina (1976). *Texttyp und Übersetzungsmethode – Der operative Text*. Kronberg: Scriptor.
- Reiß, Katharina (1990). Brief an den Herausgeber. *Lebende Sprachen* 4, 185-187.
- Reiß, Katharina und Vermeer, Hans J. (21991). *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Remael, Aline (2000). *A Polysystem Approach to British New Wave Film Adaptation, Screen Writing and Dialogue*. Unpublished Doctoral Thesis, Katholieke Universiteit Leuven.
- Remael, Aline (2001). Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. In: Gambier und Gottlieb (Hgg.) (*Multi*) *Media Translation. Concepts, practices, and research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 13-22.
- Remael, Aline (2010). Audiovisual Translation. In: Gambier, Yves und Van Dorslaer, Luc. (Hgg.), 12-18.
- Remael, Aline und Reviere, Nina (2019). Multimodality and audiovisual translation. Cohesion in accessible films. In: Pérez-González, Luis. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 260-280.
- Robinson, Douglas (2019). *Transgender, Translation, Translingual Address*. London: Bloomsbury Academic.
- Royce, Terry D. (2007). Intersemiotic Complementarity: A Framework for Multimodal Discourse Analysis. In: Bowcher, Wendy L. und Royce, Terry D. (Hg.) *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 63-109.
- Ruvalcaba, Héctor Domínguez (2016). *Translating the Queer: Body Politics and Transnational Conversations*. London: Zed Books Ltd.
- Sacristán, Velasco (2003). Gender Sensitivity in Specialized Communication: A preliminary corpus-based study of the LSP in Economics. In: *Ibérica* 6, 65-83.
- Santaemilia, José (2005). *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Scheller-Boltz, Dennis (2017). LGBTTQQFAGPBDSM? Or just: QUEER! Critical Remarks on an Acronym in Slavonic and Non-Slavonic Languages. In: Handler, Peter; Kaindl, Klaus und Wochele, Holger (Hg.) *Ceci n'est pas une festschrift. Texte zur Angewandten und Romanistischen Sprachwissenschaft für Martin Stegu*. Berlin: Logos.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Snell-Hornby, Mary (1988). *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies – New paradigms or Shifting Viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Sokoli, Stavroula (2000). *Research issues in audiovisual translation: aspects of subtitling in Greece*. Master Thesis, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Šorlija, Dino (2015). *Translation von Humor: Herausforderungen bei der Synchronisation einer Fernsehserie am Beispiel Two and a Half Men*. Masterarbeit, Universität Wien.
- Soto Sanfiel, Maria Teresa (2000). *Influencia de la percepción visual del rostro del hablante en la credibilidad de su voz*. Doktorarbeit, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Spurlin, William J. (2014). The Gender and Queer Politics of Translation: New Approaches. *Comparative literature studies* 51 (2), 201-24.
- Stadt Wien (2020). Diskriminierung in Zahlen - Schwule, Lesben und Transgender-Personen. <https://www.wien.gv.at/menschen/queer/diskriminierung/zahlen.html> (Stand: 14.11.2021).
- Stadt Wien (2021). Intergeschlechtlichkeit (Intersexualität). <https://www.wien.gv.at/menschen/queer/intersexualitaet/> (Stand: 08.03.2021).
- Steinhart, Marietta (2020). Sex Education: Jede Orange ist anders. Zeit online. <https://www.zeit.de/kultur/film/2020-01/sex-education-staffel-2-netflix-rezension> (Stand: 20.06.2020).
- Stöckl, Hartmut. 2010. Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke, H./Klemm, M./Stöckl, H. (Hgg.), *Bildlinguistik*. Berlin: Erich-Schmidt. 43–70.
- Stolze, Radegundis (2018). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Stowe, Anna (2013). Power and Translation. In: van Doorslaer, Luc und Gambier, Yves (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 4*. Amsterdam: Benjamins, 134-141.
- Szarkowska, Agnieszka und Krejtz, Izabela und Loginska, Maria und Dutka, Lukasz und 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.
- Taban, Mandana (2015). *Untertitelung als translatorische Handlung: Praxisfeld Untertitelung in der österreichischen Filmbranche*. Dissertation, Universität Wien.
- Tasker, Yvonne (1998). *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London: Routledge.
- Taylor, Christopher (2013). Multimodality and Audiovisual Translation. In: van Doorslaer, Luc und Gambier, Yves (Hg.) *Handbook of Translation Studies 4*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 98–104.
- Then24.com (2021). Sex Education' and non-binary people: "The debate about our existence gets tough. <https://then24.com/2021/09/25/sex-education-and-non-binary-people-the-debate-about-our-existence-gets-tough> (Stand 24.04.2022).
- Thibault, Paul (2000). The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice. In: Baldry, Anthony (Hg.) *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore, 311-385.
- Titford, Christopher (1982). Sub-Titling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen* 27: 3, 113–116.

- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies - and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Trainer, Ty (2022). AVT studies through the (camera) lens of gender. *Translation Matters* 4 (1), 168-173.
- Tseng, Chiao-I (2013). *Cohesion in Film. Tracking Film Elements*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Van Doorslaer, Luc und Gambier, Yves (Hg.) *Handbook of Translation Studies Volume 4*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Van Leeuwen, Theo (2005). *Introducing Social Semiotics*. London/New York: Routledge.
- VAUNET (2022). Mediennutzung 2021: Audio- und audiovisuelle Mediennutzung steigt in Deutschland erstmals auf 10 Stunden pro Tag. <https://vau.net/pressemeldungen/mediennutzung-2021-audio-und-audiovisuelle-mediennutzung-steigt-in-deutschland-erstmals-auf-10-stunden-pro-tag/> (Stand: 15.03.2023).
- Vázquez-Rodríguez, Lucía-Gloria und García-Ramos, Francisco-José und Zurian, Francisco A. (2021). The Role of Popular Culture for Queer Teen Identities' Formation in Netflix's Sex Education. *Media and Communication* 9 (3), 198–208.
- Villa, Rosa Maria Palencia (2002). *La Influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes*. Doktorarbeit, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Von Flotow, Luise (1991). Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR* 4 (2), 69-83.
- Von Flotow, Luise (1997). *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. Manchester: St Jerome.
- Von Flotow, Louise und Josephy-Hernández, Daniel E. (2019). Gender in audiovisual translation studies: advocating for gender awareness. In: Pérez-González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Abingdon: Routledge, 296-311.
- von Hof, Elisa (2021). »Sex Education« auf Netflix Es ist kompliziert, aber wir sind okay. Spiegel. <https://www.spiegel.de/kultur/tv/sex-education-auf-netflix-es-ist-kompliziert-aber-wir-sind-okay-a-4907cba6-3757-4d69-83ac-02b6b474effb> (Stand 03.06.2022).
- WEISSER RING (2017). Hohe Dunkelziffer bei Hassverbrechen gegen LGBTI. <https://www.weisser-ring.at/hohe-dunkelziffer-bei-hassverbrechen-gegen-lgbti/> (Stand: 06.06.2022).
- Whorf, Benjamin Lee (1956). *Language, Thought and Reality*. Cambridge: MIT Press.
- Wikipedia (2022). Sex Education. https://de.wikipedia.org/wiki/Sex_Education#Staffel_3 (Stand: 19.03.2022).
- Wikipedia (2023). Dua Saleh. https://en.wikipedia.org/wiki/Dua_Saleh (Stand: 06.03.2023).
- Yan, Chen und Huang, Jingjing (2014). The Culture Turn in Translation Studies. *Open Journal of Modern Linguistics* 4 (4), 487-494.
- d'Ydewalle, Géry und Van Rensbergen, Johan und 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 und De Bruycker, Wim. (2007). Eye Movements of Children and Adults While Reading Television Subtitles. *European Psychologist* 12: 3, 196–205.
- Zabalbeascoa, Patrick (2001). 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 Comunicación* (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.

Abstract

In dieser Masterarbeit wird untersucht, wie in der Filmuntertitelung mit der Kategorie Geschlecht umgegangen wird. Mithilfe einer Analyse der Untertitelung der Netflix-Serie *Sex Education* wurden die Übersetzung von englischsprachigen queeren und feministischen Inhalten ins Deutsche untersucht. Als Analysegrundlagen dienten dazu die Übersetzungsstrategien von Gottlieb (1997) und die Untersuchungsaspekte von Démont (2018). Der theoretische Rahmen dieser Arbeit beruht auf dem Machtaspekt von Translation sowie auf der feministischen und queeren Übersetzungswissenschaft. Zudem wurden in einem weiteren Kapitel die AVT als Forschungsgegenstand und die Besonderheiten des audiovisuellen Textes besprochen. Außerdem wurden die Untertitelung und die Verbindung von Gender und der AVT/UT thematisiert. Im darauffolgenden Kapitel wurde das Analysematerial unter Betrachtung der queeren Aspekte vorgestellt. Eine abschließende Zusammenfassung der Analyse zeigt, dass *queering translation* großteils erreicht werden konnten, es aber einer einheitlichen queeren Terminologie und der Sichtbarmachung von Nonbinaritäten bedarf.

This master's thesis analyses how film subtitling deals with the category gender. An analysis of the subtitles of the Netflix-series *Sex Education* shows how queer and feminist content was translated from English into German. The analysis uses Gottlieb's (1997) translation strategies and Démont's (2018) evaluation criteria. The theoretical framework of this thesis is based on the power aspect of translation as well as feminist and queer translation studies. AVT as a subject of research and the particularities of the audiovisual text are dealt with in another chapter. Furthermore, subtitling and the connection of gender and AVT/subtitling are discussed. A following chapter presents the analysis material with focus on its queer aspects. A final summary of the analysis shows that *queering translation* was successful. Nonetheless there is still need for a consistent queer terminology and the visualization of nonbinaries.

CURRICULUM VITAE

Janine Kokesch

Geburtsdatum: 16.10.1995

Nationalität: Österreich

Ausbildung

Oktober 2018 bis laufend	Masterstudium Translation an der Universität Wien Schwerpunkt Literatur, Medien und Kunst (Deutsch, Englisch)
Oktober 2014 bis Juli 2018	Bachelorstudium Transkulturelle Kommunikation (Deutsch, Englisch, Italienisch), Universität Wien
Juni 2014	Abschluss der AHS mit Matura (ausgezeichneter Erfolg)

Berufserfahrung:

April 2019 bis laufend	Untertitlerin bei Audio2, Wien
November 2019 bis Februar 2020	freie Untertitlerin bei der Firma subs, Hamburg
August 2019 bis November 2019	Praktikum als Untertitlerin bei der Firma subs, Hamburg
November 2018	Übersetzung des Dokumentarfilms „Beyond“ (Englisch/Deutsch)
September 2017 bis Oktober 2018	Sprachlehrerin im Sprachinstitut Lernkurve (Deutsch, Englisch, Italienisch)
September 2016 bis Februar 2017	Erasmus Semester an der Universität Bologna

Besondere Kenntnisse und Fähigkeiten:

Sprachen:

- Deutsch: Niveau C2
- Englisch: Niveau C1
- Italienisch: Niveau C1

Computerkenntnisse:

- MS-Office
- Social Media
- CAT-Tools
- Untertitelsoftware