



universität
wien

MASTERARBEIT/MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Wenn mit Worten Bilder gemalt werden – eine
Untersuchung der Umsetzung der institutionellen
Audiodeskriptionsrichtlinien des ORFs“

verfasst von / submitted by

Sophie Wingelmayr, BA

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

Wien, 2024 / Vienna, 2024

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

Danksagung

Ich möchte mich zunächst bei Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl bedanken, der mit seinen Ratschlägen und seiner Flexibilität, mich aus Österreich, Portugal und Luxemburg zu betreuen, maßgeblich zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen hat.

Mein ganz besonderer Dank gilt jedoch meinen Eltern, die mich stets in all meinen Vorhaben bestärkt und bedingungslos unterstützt haben.

Ohne euch wäre ich nicht dort, wo ich heute stehe. Ich danke euch von ganzem Herzen.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	v
Einleitung	1
1. Übersetzungstheoretische Grundlagen	3
1.1 Skopostheorie	4
1.1.1 Skopos	4
1.1.2 RezipientInnen im Fokus	6
1.1.3 Kultur	7
1.1.4 Kohärenz	9
1.1.5 Äquivalenz und Adäquatheit	10
1.1.6 Kritik und Weiterentwicklung	11
1.2 Theorie des translatorischen Handelns	13
1.2.1 AkteurInnen im translatorischen Handlungsgefüge	15
1.2.2 Texte als Botschaftsträger	18
1.2.3 Translation als Expertenhandlung	20
1.2.4 Tektonik und Textur eines Textes	22
1.3 Multimodalität	23
1.3.1 Der Begriff Multimodalität	23
1.3.2 Multimodaler Ansatz nach Kress und van Leeuwen	24
1.3.3 Ergänzung der funktionalen Ansätze der Translationswissenschaft	26
2. Audiodeskription und Audiovisuelle Übersetzung	28
2.1 Einordnung der Audiodeskription in der Translationswissenschaft	28
2.1.1 Definitorische Annäherungen an den Begriff der Audiodeskription	28
2.1.2 Geschichte der Audiodeskription	30
2.1.3 Barrierefreiheit und Translation	32
2.1.4 Erstellung einer Audiodeskription	37
2.1.5 Weitere Formen der Audiodeskription	40
2.2 Forschungsansätze zur Audiodeskription	42
2.2.1 Prozessorientierte Forschungsansätze	42
2.2.2 Rezeptionsorientierte Forschungsansätze	45
2.2.3 Problemorientierte Forschungsansätze	48
3. Normen, Richtlinien und Qualität in der Translationswissenschaft	51
3.1 Normen und Richtlinien in der Translationswissenschaft	51
3.1.1 Unterscheidung von Normen, Konventionen und Richtlinien	51
3.1.2 Normkonzept im Überblick	53
3.1.3 Normen in den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft	57
3.2 Qualität und Translation	59

3.3 Vergleich der geltenden Audiodeskriptionsrichtlinien in Österreich	63
3.3.1 Forschungsstand bezüglich der Richtlinien für Audiodeskription	63
3.3.2 Vorstellung der in Österreich geltenden Guidelines.....	66
3.3.3 Vergleich zwischen den wissenschaftlichen Richtlinien und den institutionellen Richtlinien des ORFs.....	69
4. Untersuchung der Umsetzung der Audiodeskriptions-Guidelines am Beispiel der Serie Soko Donau	74
4.1 Untersuchungsgegenstand und Untersuchungsmethode.....	74
4.2 Analyse der Folge „Grenzen“	75
4.2.1 Wer, Wo, Was, Wann.....	76
4.2.2 Beschreibung von Personen.....	85
4.2.3 Geräusche und Filmmusik	87
4.2.4 Farben	88
4.2.5 Bewertung und Interpretation.....	89
4.2.6 Zeitform und Satzbau	91
4.2.7 Fachbegriffe.....	94
4.2.8 Ortsnamen und Richtungsangaben	96
4.2.9 Texteinblendungen und Markennamen	98
4.2.10 Audiodeskriptions-SprecherInnen	98
4.2.11 Tonmischung	99
4.3 Fazit der Analyse	99
5. Conclusio.....	103
Bibliographie	105
Anhang	118
Abstract Deutsch	131
Abstract Englisch	132

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Botschafts-Konzeptionssituation nach Holz-Mänttari	18
Abbildung 2: Audiodeskription-Erlebnismodell ADEM nach Benecke.....	43
Abbildung 3: Lechner und Lanz im Soko-Büro.....	77
Abbildung 4: Ribarski bittet einen der Polizisten um dessen Waffe.....	78
Abbildung 5: Wohlfahrt, Beck, Herzog, Lanz und Lechner gemeinsam am Schreibtisch	78
Abbildung 6: Das Team versammelt vorm Laptop	79
Abbildung 7: Belastungszeuge Egger und Wolf in ihrem Büro	81
Abbildung 8: Ribarski in einem Fabrikgebäude	82
Abbildung 9: Wohlfahrt im Labor, als der Schuss fällt	83
Abbildung 10: Ribarski im Büro.....	84
Abbildung 11: Lanz und Lechner im Hof des Kommissariats.....	87
Abbildung 12: Lechner in einem verlassenen Gebäude.....	89
Abbildung 13: Der Justizbeamte erhält einen Anruf des Entführers	90
Abbildung 14: Der Justizbeamte im Gang zu Wolfs Büro.....	92
Abbildung 15: Lechner, Wolf und Herzog im Soko-Büro.....	93
Abbildung 16: Ribarski hält dem Mordverdächtigen seine Waffe an den Kopf.....	94
Abbildung 17: Kirche am Mexikoplatz.....	96
Abbildung 18: Ribarski auf seinem Motorrad auf der Ringstraße	97
Abbildung 19: Radetzky-Denkmal am Stubenring	97

Selbstständigkeitserklärung

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

Wien, im Februar 2024

Sophie Wingelmays
Sophie Wingelmays, BA

Einleitung

„Die folgende Sendung wird für blinde und sehbehinderte Menschen im Zweikanalton audiokommentiert. Auf Tonspur 1 hören sie den Originalton, auf Tonspur 2 die akustische Bildbeschreibung.“

Jener Hinweis kann vor der Ausstrahlung von verschiedenen Programmen im Fernsehen immer öfter gehört werden. Seitdem im Österreichischen Rundfunk im Jahr 2004 der erste Hörfilm ausgestrahlt worden ist, herrscht ein stetiges Bemühen, das Angebot der akustischen Bildbeschreibung auszubauen. Aktuell besteht eine Audiodeskriptionsquote von 4,3% des täglich ausgestrahlten Programms. Dies entspricht in etwa vier Stunden und die Quote soll bis 2024 auf 4,9% angehoben werden (vgl. ORF 2022b).

Filme und Serien sind ein bedeutender Bestandteil unserer Gesellschaft und aus dieser nicht mehr wegzudenken. Sie prägen nicht nur den Diskurs, sondern regen auch dazu an, sich über die Handlung mit anderen auszutauschen. Hinsichtlich des sozialen Stellenwertes bewegter Bilder, ihrer Reflexion von Kultur und dem Einfluss auf gesellschaftliche Normen, stellt sich unweigerlich die Frage, welche Einschränkungen sich für jene ergeben, die nicht oder nur begrenzt Zugang zum Medium Film haben. Es liegt auf der Hand, dass sich das Filmerlebnis eines sehenden Publikums von dem eines sehbeeinträchtigten Publikums unterscheidet. Hier wären beispielsweise Schlüsselstellen, in denen nicht gesprochen wird, die Körpersprache der DarstellerInnen oder nonverbale Elemente in Filmen sowie Serien zu nennen. Während die sehenden ZuseherInnen die textlosen Stellen mühelos verfolgen können, bleibt für das nicht oder nur teilweise sehende Publikum die Szene stumm. In Österreich leben rund 318.000 Menschen, die an einer dauerhaften oder nicht zur Gänze korrigierbaren Sehbeeinträchtigung leiden und aus diesem Grund mehr als den Originalton eines Films oder einer Serie benötigen, um das Programm in seinem vollen Ausmaß genießen zu können (vgl. BSVÖ 2022).

Um dieser Bevölkerungsgruppe barrierefreies Fernsehen und somit ein Fernseherlebnis, welches dem von sehenden Personen entspricht, bieten zu können, erfordert es den Einsatz der Audiodeskription. Die Audiodeskription oder auch akustische Bildbeschreibung stellt eine besondere Form der Barrierefreiheit in der intralingualen Translation dar und ist Gegenstand vorliegender Masterarbeit. Durch den immer größer werdenden Inklusionsgedanken und die rechtliche Verankerung des barrierefreien Zugangs zu Informationen, hat die Audiodeskription zunehmend an Bedeutung gewonnen. Um eine für die Zielgruppe angemessene Audiodeskription erstellen zu können, wurde eine Reihe an Vorgaben erarbeitet, die als Leitfaden dienen sollen. Diese Masterarbeit verfolgt das Ziel, die Umsetzung jener Richtlinien zu untersuchen, auf die sich der ORF sowie andere große Sender im deutschsprachigen Raum

geeignet haben. Jene Szenen der Folge „Grenzen“, die mithilfe akustischer Bildbeschreibung dem Zielpublikum zugänglich gemacht worden sind, werden für den Vergleich herangezogen. Der Vergleich kann als eine Übersetzungskritik verstanden werden. Die betreffenden Sequenzen werden im Hinblick auf die Einhaltung der in den Guidelines thematisierten Punkten analysiert. Ausgehend davon ergibt sich folgende Forschungsfrage: „Welche Vorgaben für Audiodeskriptionen gibt es und werden diese in der Folge „Grenzen“ der österreichischen Kriminalserie Soko Donau umgesetzt?“

Vorliegende Arbeit gliedert sich in fünf Kapitel. Auf die Einleitung folgt der theoretische Rahmen, welcher sich aus zwei für die Audiodeskription relevanten translationswissenschaftlichen Theorien zusammensetzt. Dies ist zum einen die von Katharina Reiß und Hans Vermeer entwickelte Skopostheorie, zum anderen die Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari. Ergänzend dazu werden der Begriff der Multimodalität und die Theorie der multimodalen Kommunikation von Kress und Van Leeuwen thematisiert. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Audiodeskription im Besonderen und mit der audiovisuellen Übersetzung im Allgemeinen. Nachdem eine Einordnung der Audiodeskription in der Translationswissenschaft vorgenommen wurde, werden verschiedene Ansätze zur Forschung zur Audiodeskription vorgestellt. Normen, Richtlinien und Qualität aus dem Blickwinkel der Translationswissenschaft werden im darauffolgenden Kapitel behandelt, gemeinsam mit einem Forschungsstand bezüglich der Audiodeskriptionsrichtlinien und der Vorstellung der Vorgaben des ORFs. Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Analyse der Umsetzung der Audiodeskriptionsrichtlinien. Bevor mit der Analyse begonnen wird, wird zuerst der Inhalt der Folge kurz umrissen und dann auf die einzelnen Punkte der Vorgaben eingegangen. Auf diese Weise soll die (Nicht-)Einhaltung der Richtlinie aufgezeigt und mit Beispielen unterstützt werden.

1. Übersetzungstheoretische Grundlagen

Verglichen mit anderen wissenschaftlichen Fachrichtungen handelt es sich bei der Translationswissenschaft um eine relativ junge Disziplin, die sich erst im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Da sowohl Übersetzen als auch Dolmetschen in anderen wissenschaftlichen Disziplinen mitbehandelt worden sind, waren diese ursprünglich an kein Fach gebunden. Die Übersetzungswissenschaft¹ etablierte sich in den 1960ern bis 1980ern, gefolgt von der Dolmetschwissenschaft in den neunziger Jahren. Die Loslösung der Übersetzungswissenschaft von der Linguistik fand insbesondere im Zuge der Skopostheorie (Reiß/Vermeer 1984) statt, die im Rahmen dieses Kapitels behandelt werden wird. Mit Blick auf die Audiodeskription und der damit verbundenen Zielgruppenabhängigkeit translatorischer Entscheidungen soll als weiterer Ansatz die Theorie des translatorischen Handelns (Holz-Mänttari 1984) skizziert werden. Sowohl die Skopostheorie als auch die Theorie des translatorischen Handelns zählen zu den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft, bei welchen die Erfüllung des Zwecks des Translats der entscheidende Faktor im Translationsprozess ist. Die Orientierung am Ausgangstext war jedoch lange Zeit weit verbreitet, sodass Snell-Hornby (1988:43) von einer Neuorientierung der Translationstheorien in den 1980ern im Zusammenhang mit funktionalem sowie zieltextorientiertem Übersetzen schreibt.² Die im Ausgangstext gegebenen Informationen dienen dazu, einen für die Bedürfnisse der RezipientInnengruppe adäquaten Zieltext zu erstellen, im Fall der Audiodeskription für ein blindes und sehbehindertes Publikum. Durch die zieltextorientierte Translation wird der Ausgangstext als Informationsangebot genutzt und mit Hilfe von akustischer Bildbeschreibung der textlosen Szenen an die Zielgruppe angepasst, um eine erfolgreiche Kommunikation zu ermöglichen. Auf Grund der multimodalen Komponente der Audiodeskription werden darüber hinaus der Begriff der Multimodalität sowie das Konzept der Multimodalität nach Kress und Van Leeuwen (2001) behandelt.

¹ Übersetzungstheoretikerinnen und Übersetzungstheoretiker sind sich uneinig darüber, ob die Übersetzungswissenschaft als eigenständige Disziplin anzusehen sei oder ob diese als Interdisziplin verstanden werden müsse. Beispielsweise bezeichnen Snell-Hornby (1968:12), Bassnett (1998:125) sowie auch Baker (1996:18) die Übersetzungswissenschaft als interdisziplinär.

² Zu diesen genannten Theorien zählen laut Snell-Hornby Hönig und Kussmauls Strategie der Übersetzung (1982), die von Reiß und Vermeer entwickelte Skopostheorie (1984) und die darauf aufbauende Theorie des Translatorischen Handelns (1984) von Holz-Mänttari.

1.1 Skopostheorie

Im Jahr 1984 formulierten Katharina Reiß und Hans J. Vermeer die Skopostheorie, welche im Werk *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie* veröffentlicht wurde. Dabei beschreiben Reiß und Vermeer (1984:2) ihre Theorie als „kultur- und sprachenpaarunabhängig“. Der Begriff *skopós* stammt aus dem Griechischen und wird synonym für die Termini Zweck, Ziel und Funktion verwendet. Wie eingangs skizziert, zählt die Skopostheorie zu den funktionalen Ansätzen, bei denen das Übersetzen als zielorientierter sowie zweckgerichteter Prozess beschrieben wird, dominiert von dem angestrebten Zweck einer Translation. Der Fokus liegt somit auf der Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes, stets unter Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext (vgl. Nord 2009:30).³ Der Zweck einer (translatorischen) Handlung besteht darin, einen bereits bestehenden Zustand zu ändern und somit ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Bei der Skopostheorie – sowie allen anderen Translationstheorien nach dem Verständnis von Reiß und Vermeer – ist ein Ausgangstext immer als Primärhandlung vorhanden und man stellt sich die Frage was und wie weitergehandelt werden soll. In anderen Worten: was soll übersetzt oder gedolmetscht werden und auf welche Art und Weise soll dies geschehen? Dies unterstreicht auch die Rolle der TranslatorInnen im Zuge der Skopostheorie, da sie auf Grund ihres Bewusstseins der Ausgangs- sowie Zielkultur und ihren Sprachkenntnissen letztendlich über das was und wie entscheiden. Ihre Kompetenzen übersteigen die eines bloßen Sprachmittlers beziehungsweise einer bloßen Sprachmittlerin (vgl. Reiß/Vermeer 1984:86ff.).

1.1.1 Skopos

Eine Handlung kann laut Reiß und Vermeer (1984:99ff.) dann als geglückt aufgefasst werden, wenn die Abweichung der Erwartungen von SenderIn und EmpfängerIn nicht signifikant ist. Durch die Aussage „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß/Vermeer 1984:96) wird deutlich, welchen Stellenwert der Skopos einnimmt. Reiß und Vermeer zufolge besteht das Hauptziel einer Übersetzung darin, den Zweck eines Translats zu erreichen. Die Durchführung der Translation auf eine bestimmte Art und Weise ist hierbei zweitrangig. Die Funktion steht eindeutig im Zentrum der Skopostheorie und wird von der kommunikativen Situation und den Erwartungen der Zielgruppe maßgeblich beeinflusst. Kupsch-Losereit

³ Würde ohne Anbindung an den Ausgangstext ein Text produziert werden, so sieht Nord dies als „translatorisches Handeln“ an. Diesen Gedanken greift sie in *Translation as a purposeful activity* (1997:18) auf und unterscheidet zwischen „translatorischem Handeln mit Ausgangstext“, darunter fallen beispielsweise Übersetzen und Dolmetschen, und dem „translatorischen Handeln ohne Ausgangstext“ womit unter anderem Tätigkeiten wie Kulturberatung gemeint werden.

(1986:13) schreibt hierzu, dass die präskriptive Theorie davon ausgeht, dass die Funktion der Übersetzung im Hinblick auf die zielsprachliche EmpfängerInnengruppe bestimmt wird. Passend dazu wurde die sogenannte Skoposregel definiert: Diese besagt, dass eine Handlung von ihrem Zweck bestimmt wird. Es lässt sich somit festhalten, dass dem Handlungsskopos mehr Wert als der Handlungsart beigemessen wird. Die Frage nach dem „Wozu“ entscheidet, ob und auf welche Art beziehungsweise in welcher Form gehandelt wird. Die Funktion (oder auch Skopos) bestimmt aber nicht nur den Zweck, sondern lässt auch Kreativität und Handlungsspielraum bei der Erfüllung des Zwecks zu. Darüber hinaus erfordert die Funktion in vielen Fällen auch eine Anpassung an die Zielkultur in Hinsicht auf die kulturellen, sprachlichen und situativen Gegebenheiten. Zusammenfassend können die RezipientInnen, der kulturelle Hintergrund sowie die Situation, in welcher der Text verwendet wird, als bestimmende Faktoren für den Zweck des Zieltextes beschrieben werden (vgl. Schäffner 1998:236).

Dabei dient der Ausgangstext als Informationsangebot über die Ausgangskultur, welches von den TranslatorInnen erfasst wird. Auf Basis dessen erstellen sie einen Zieltext, der wiederum als Informationsangebot für die RezipientInnen fungieren soll. „Ein Translat ist somit als Informationsangebot bestimmter Sorte über ein Informationsangebot darstellbar.“ (Reiß/Vermeer 1984:19) Die im Zieltext angebotenen Informationen müssen sich nicht zur Gänze mit jenen des Ausgangstextes in Bezug auf Inhalt sowie Qualität decken. Abhängig vom Skopos der Translation werden „andere Informationen auf andere Weise“ angeboten. (Reiß/Vermeer 1984:123)

Teil der Erstellung eines Translats ist die Rückkoppelung zwischen TexterstellerInnen und den RezipientInnen des Textes. Durch die Rückkoppelung signalisiert der/die RezipientIn dem/der ProduzentIn, dass die übermittelte Nachricht angekommen sei, dabei ist die Art der Rückkoppelung maßgeblich wie diese angekommen und aufgenommen wurde. Hierbei wird ein Rollentausch zwischen TexterstellerInnen und RezipientInnen vorgenommen. Die übermittelte Nachricht kann als verstanden aufgefasst werden, wenn diese in sich kohärent ist sowie kohärent mit der Rezeptionssituation des Rezipienten beziehungsweise der Rezipientin interpretierbar ist (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109). Ist die Rückmeldung von beiden Seiten frei von Beanstandungen und es kommt zu keiner Folgeaktion zu einem späteren Zeitpunkt, so gilt die Handlung als geglückt. Aktionen können auch teilweise gelingen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:106). Den häufigsten Grund für misslungene Kommunikationssituationen sehen Reiß und Vermeer (1984:112) darin, dass die TranslatorInnen den eigentlichen Textsinn missachten, indem sie sich zu sehr auf die vermeintliche Wortbedeutung konzentrieren. Als weiterer Grund

wird auch die Nichtbeachtung der unterschiedlichen Wissensstände der RezipientInnengruppe in der Ausgangs- sowie der Zielkultur im Zuge der Translation genannt.

Laut Vermeer (1986:35) ist Translation eine vom Zweck abhängige Handlung und beschreibt „sehr komplexes transkulturelles Handeln“; darüber hinaus fordert Translation Entscheidungen auf allen sprachlichen sowie auch kulturellen Ebenen.

„Eine Translation ist nicht die Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in die andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt.“ (Vermeer 1986:33)

Ein Ausgangstext besitzt Merkmale, aus denen sich schließen lässt, für welchen Zweck der Text verfasst wurde. Jene Merkmale sind nach Vermeers Verständnis aber nicht ausschlaggebend für die Art der Übersetzung. Der Translationsskopos bestimmt die Vorgehensweise bei der Übersetzung, festgelegt wird dieser durch einen Auftrag zwischen AuftraggeberIn und TranslatorIn (vgl. Vermeer 1990:17f). Die allgemeine Translationstheorie wird von Reiß und Vermeer wie folgt zusammengefasst:

- (1) Ein Translat ist skoposbedingt.
- (2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.
- (3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht eindeutig umkehrbar ab.
- (4) Ein Translat muß in sich kohärent sein.
- (5) Ein Translat muß mit dem Ausgangstext kohärent sein.
- (6) Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegebenen Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“). (Reiß/Vermeer1984:119)

1.1.2 RezipientInnen im Fokus

Es wurde festgestellt, dass eine Handlung von beiden Seiten als geglückt aufgefasst werden kann, wenn die Stellenwerte für SenderIn und EmpfängerIn nicht signifikant voneinander abweichen. Reiß und Vermeer (1984:101ff.) sind der Ansicht, dass die intendierte RezipientInnengruppe oder der Rezipient beziehungsweise die Rezipientin als Individuum als Sondersorte des Skopos beschrieben werden können. Wie eine Interaktion durchgeführt wird, steht im Zusammenhang mit der Relation der Interaktionspartner einer Handlung. Somit ist der Skopos als „rezipientenabhängige Variable beschreibbar“. Zu jeder Handlung gehört auch eine Rückkopplung, durch welche RezipientInnen den ProduzentInnen signalisieren, dass die

übermittelte Nachricht angekommen ist. Sind sowohl die Rückmeldung als auch die Reaktion frei von Einwänden, so kann die Handlung als geglückt beschrieben werden.⁴

Sollten Einwände oder auch Proteste geäußert werden, so können sich diese auf verschiedene Aspekte des vermittelten Ziels durch ProduzentInnen oder den Textsinn selbst beziehen. In Bezug auf das vermittelte Ziel kann sich der Protest gegen die Vermittlung, den Skopos oder den Sachverhalt beziehen. An dieser Stelle ist es wichtig zu erwähnen, dass sich die Einwände nicht nur auf das Translat belaufen, sondern auch gegen das Original gerichtet sein können. Handelt es sich beim kritisierten Aspekt um einen Originaltext, so bleibt die Beurteilung der Translation unberührt, da es sich um bereits im Ausgangstext enthaltene Elemente handelt. Wird jedoch die Translation als solche kritisiert und von den RezipientInnen nicht angenommen, dann gilt die Handlung als nicht geglückt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:108f.) Durch die Orientierung der Skopostheorie am Zweck einer Handlung wird den Erwartungen der RezipientInnen großes Gewicht beigemessen. Die Bedürfnisse der Zielgruppe spielen eine maßgebliche Rolle und unterstreichen die RezipientInnenabhängigkeit des Skopos, da die Funktion des Translats durch die Interessen und Erwartungen der Zielgruppe und dessen Kultur prospektiv bestimmt wird (vgl. Kupsch-Losereit 1986:13).

Dies ist auch auf die Audiodeskription übertragbar, im Zuge derer die Funktionalität des Translats an der Zielgruppe gemessen wird. Die kommunikative Handlung zwischen der RezipientInnengruppe und den am Produktionsprozess beteiligten AkteurInnen umfassen viele wichtige Elemente, die der Erstellung eines adäquaten Zieltexts zweckdienlich sind.⁵ Wird von der Zielgruppe Kritik geübt, dann kann sich diese auf dieselben wie von Reiß und Vermeer beschriebenen Elemente beziehen: die Vermittlung der Audiodeskription (bezogen auf die SprecherInnen), den Skopos des vermittelten Sachverhalts oder der Inhalt der Audiodeskription.

1.1.3 Kultur

Noch bevor Reiß und Vermeer mit ihren Ausführungen über die Skopostheorie in ihrem Werk *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie* beginnen, halten sie fest, dass es sich bei Translation auch um eine Sondersorte des kulturellen Transfers handelt. Dadurch wird die

⁴ Eine Aktion gilt dann als „geglückt“, wenn die Rückkoppelung keinen Protest enthält oder wenn die Aktion nicht zu einem späteren Protest des Produzenten gegen die Reaktion des Rezipienten führt – kurz: eine Aktion gilt als geglückt, wenn und soweit in keiner Folgeaktion ein Protest zu dieser Aktion erfolgt (Reiß/Vermeer 1984:109)

⁵ So erwähnt Benecke die Kommunikation zwischen den ErstellerInnen der Audiodeskription und der Zielgruppe beziehungsweise die Kommunikation zwischen den SprecherInnen und der Zielgruppe (vgl. Benecke 2014a:46). Darüber hinaus werden die Beziehungen der einzelnen AkteurInnen im Zuge der Theorie des translatorischen Handelns genauer erläutert.

kulturelle Dimension von Translation im Rahmen der Skopostheorie klar zum Ausdruck gebracht. Sprache wird als konventionelles Kommunikations- wie auch Denkmittel und somit integraler Bestandteil einer Kultur verstanden. Somit kann Translation nicht als rein sprachlicher Transfer aufgefasst werden, sondern als Kommunikation über kulturelle Grenzen hinweg. Folgt man wie Reiß und Vermeer der Ansicht von Göhring (1978:10), so ist Kultur ein Informationsangebot, das alles umfasst, was erforderlich ist, um als TranslatorIn beurteilen zu können, ob Zugehörige dieser Kultur ihren unterschiedlichen Rollen und Erwartungen entsprechen oder abweichend handeln. Auf Basis dessen definieren sie Kultur als:

„die in einer Gesellschaft geltende soziale Norm und deren Ausdruck. [...] Den Translator (als Translator) interessieren weder objektive Realität noch Wahrheitswerte. Den Translator interessiert der Wert eines historischen Ereignisses, wie es sich in einem Text manifestiert, bezogen auf die geltende Norm (Kultur) und aktuelle Situation des Textes (und/oder seines Produzenten) und die Wertänderung bei der Translation des Textes in einen Zieltext.“ (Reiß/Vermeer 1984:26)

Daraus lässt sich ableiten, dass TranslatorInnen die Ausgangs- und Zielkultur kennen müssen, Reiß und Vermeer verwenden dafür die Bezeichnung „bikulturell“. Der Kulturbegriff umfasst drei Ebenen: Parakultur, Diakultur und Idiokultur. Parakultur beschreibt die Kultur einer Gesamtgesellschaft, Diakultur die Kultur einer bestimmten Gruppe innerhalb einer Gesellschaft und Idiokultur die Kultur eines Individuums. Für vorliegende Arbeit ist insbesondere der Begriff der Diakultur relevant, da die Zielgruppe der Audiodeskription als solche Gruppe verstanden werden kann. Die Diakultur beinhaltet Normen, Regeln und Konventionen, die in der Community der blinden und sehbehinderten Personen Gültigkeit besitzen.⁶ Treffen Menschen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen aufeinander, so können die Unterschiede in ihrer kulturellen Prägung als hinderlich für die Kommunikation wahrgenommen werden, wodurch sogenannte „Kulturbarrieren“ entstehen (vgl. Vermeer 1990:36f.). Es ist auch die kulturelle Prägung, die eine entscheidende Rolle bei der Formung unserer Weltwahrnehmung spielt und sich folglich auch auf die Weise, wie wir Texte interpretieren, maßgeblich auswirkt. Ändert sich die soziokulturelle Einbettung, so ändert sich auch die Bedeutung des Textes. Dies führt wieder zu der Initialaussage zurück, dass TranslatorInnen neben der sprachlichen Kompetenz auch über eine hohe kulturelle Kompetenz verfügen müssen. Die Berücksichtigung der Zielgruppe und der Kultur gelten als Merkmal für translatorische Expertise. Vermeer merkt an dieser Stelle jedoch an, dass ein funktionaler Ansatz keineswegs als adaptierendes Übersetzen verstanden werden darf. „Skoposadäquate Translation bedeutet nicht, dass an die Gepflogenheiten einer Zielkultur adaptierend übersetzt

⁶ Die Verbindung von Kultur und Normen wie auch eine genaue Begriffserklärung der einzelnen Begriffe wird im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit vorgenommen.

werden muss, sie bedeutet wohl, dass unter gegebenen Umständen skoposgemäß adaptierend übersetzt werden kann.“ (Vermeer 1990: 102)

1.1.4 Kohärenz

Der vierte Aufzählungspunkt der zusammenfassenden Abbildung der Skopostheorie umfasst die Kohärenz des Translats und soll nun genauer beleuchtet werden. Das Translat wird hierbei als „kommunikatives Handlungselement in [einer] Situation“ aufgefasst. (Vermeer 1990:31) Es wurde bereits festgestellt, dass eine übermittelte Nachricht für die RezipientInnengruppe kohärent sein muss, um überhaupt verstanden zu werden. Dazu sagen Reiß und Vermeer, dass eine Nachricht als verstanden gilt, „wenn sie vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation interpretiert werden kann bzw. wird.“ (Reiß/Vermeer 1984:109) Das Verständnis einer Nachricht wird durch die Rückkoppelung bestätigt. Sind Rückkoppelung von ProduzentInnen, die von ihnen einhergehenden Handlungen sowie ihre Situation interpretierbar, so kommt es zur Verständigung.⁷ Die persönlichen Erfahrungen ebenso wie die Veranlagungen der am Prozess beteiligten Personen prägen das Verständnis einer Nachricht. Vorbedingungen hierfür seien ähnliche Erfahrungen, Enkulturation und eine (zumindest aktuell) ähnliche Disposition wie das Gegenüber zu haben. Für Translation gilt, dass so weit wie möglich Verständigung gesucht werden soll (vgl. Reiß/Vermeer 1984:107ff).

In Bezug auf den Terminus der Kohärenz selbst, unterscheiden Reiß und Vermeer zwischen der intratextuellen Kohärenz und der intertextuellen Kohärenz. Intratextuelle Kohärenz meint das Verständnis einer intendierten Nachricht durch deren RezipientInnen. Intertextuelle Kohärenz bezieht sich hingegen den Zusammenhang zwischen Ausgangstext und dessen dazugehöriger Translation. Durch den hohen Stellenwert des Skopos wird die Auffassung einer Botschaft durch die RezipientInnen wichtiger erachtet als die Übereinstimmung von Ausgangstext und Translation. Die Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext ist abhängig vom Ausgangstextverständnis der TranslatorInnen sowie dem angedachten Skopos der Übersetzung (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109, 1984:114).

Die Ausführungen zur Kohärenz lassen Parallelen zu den Anforderungen an eine Audiodeskription erkennen. Auch bei der akustischen Bildbeschreibung muss der zur audiovisuellen Quelle verfasste Text kohärent sein, um vom Zielpublikum verstanden zu

⁷ Mit Verständigung sei der Austausch und auch mögliche Adaption von Signalen des Verstehens zwischen ProduzentInnen und RezipientInnen gemeint. Es handelt sich um einen Interaktionsprozess, bei welchem ProduzentInnen den RezipientInnen bestätigen, ob und dass sie verstanden haben (vgl. Reiß/Vermeer 1984:110).

werden. Würde die Situation der RezipientInnen nicht beachtet und die Wissensstände missachtet werden, so könnte keine funktionierende Nachricht erstellt werden.⁸

1.1.5 Äquivalenz und Adäquatheit

Häufig in der Translationswissenschaft thematisiert und diskutiert, aber dennoch weiterhin ohne eindeutige Definition finden sich die Begriffe der Äquivalenz sowie der Adäquatheit wieder. Insbesondere Äquivalenz, ein aus den technischen Disziplinen übernommener Begriff, wurde vermehrt von unterschiedlichen TranslationswissenschaftlerInnen aufgegriffen (vgl. Prunč 2013:35f). Die Begriffsbedeutung von Äquivalenz hat sich oft gewandelt, zeitweise ist der Begriff synonym für Übersetzung verwendet oder auch mit Adäquatheit gleichgesetzt worden. Auch Reiß und Vermeer greifen Äquivalenz auf und definieren diese als „Relation zwischen einzelnen sprachlichen Zeichen eines Textpaares und als Relation zwischen ganzen Texten“ (Reiß/Vermeer 1984:131). Jedoch muss erwähnt werden, dass Äquivalenz zwischen einzelnen Elementen zweier Textpaare nicht automatisch Textäquivalenz insgesamt bedeutet. Laut dem Verständnis von Reiß und Vermeer (1984:131) kann selbst bei herrschender Textäquivalenz keine Äquivalenz zwischen bestimmten Textelementen bestehen, da sie über die sprachliche Komponente hinaus auch die kulturelle Äquivalenz miteinbeziehen. Daraus ergibt sich eine nähere Beschreibung des Begriffs. So sei Äquivalenz die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext, die in einer bestimmten Kultur dieselbe kommunikative Funktion erfüllen. Es ist unmöglich äquivalent zu übersetzen, es kann lediglich ein Zieltext einem Ausgangstext äquivalent sein.

Auch wenn Äquivalenz für einen bestimmten Zeitraum lange mit Adäquatheit gleichgesetzt worden ist, so sollen gemäß den Autoren der Skopostheorie die Begriffe deutlich voneinander unterschieden werden. Wird ein Ausgangstext übersetzt, so bezeichnet Adäquatheit den Zusammenhang zwischen Ausgangs- und Zieltext unter konsequenter Berücksichtigung des Translationsskopos. Der Prozess des Übersetzens kann dann als adäquat bezeichnet werden, wenn der Übersetzungszweck der Zeichenwahl in der Zielsprache übergeordnet ist. Das Ergebnis des Translationsprozesses kann als äquivalent bezeichnet werden, der eigentliche Prozess (Zeichenwahl) jedoch immer nur als adäquat (vgl. Reiß/Vermeer 1984:139f).⁹

⁸ Diese Auffassung vertritt auch Benecke (2014a:17f), um einen für das Zielpublikum als kohärent verstandenen Zieltext zu produzieren, ist die Berücksichtigung der spezifischen Lage des blinden und sehbehinderten Publikums unabdingbar.

⁹ Umgelegt auf den Bereich der Audiodeskription fällt schnell auf, dass das Konzept der Adäquatheit auch in diesem Feld aufgegriffen und diskutiert wird. Der intendierte Zweck der audiovisuellen Übersetzung steht im Vordergrund, durch adäquate Beschreibung ergibt sich ein funktionierender Text für das blinde und sehbehinderte

An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass auch viel Kritik am Äquivalenzbegriff im Rahmen der Translationswissenschaft geübt wurde. Neben der Bemängelung einer fehlenden Definition gingen verschiedene TheoretikerInnen so weit, dass sie den Begriff als Illusion, überflüssig oder eine von Beginn an verlorene Sache beschrieben (vgl. Siever 2010:78).¹⁰ Snell-Hornby (1986:15) stellt zur Diskussion, ob Äquivalenz als übersetzungswissenschaftlicher Terminus tauglich ist, da laut ihrer Auffassung der Begriff zu statisch und eindimensional geraten ist. Die unterschiedlichen Verwendungsweisen des Begriffs führen dazu, dass etwas völlig anderes gemeint wird, als mit Äquivalenz im Sinne der linguistischen Übersetzungstheorien ausgesagt wird. „Die Probleme der Übersetzungswissenschaft mit dem Äquivalenzbegriff beruhen im Kern auf einem Übertragungsproblem.“ (Siever 2010:79)

1.1.6 Kritik und Weiterentwicklung

Keine Theorie bleibt frei von Kritik, so auch nicht die Skopostheorie. Kohlmayer (1988:145ff.) ist der Meinung, dass Reiß und Vermeer einen mutigen und zur selben Zeit einfachen Ausweg aus dem Dilemma für literarische ÜbersetzerInnen als „Diener zweier Herren“ gehen. Mit dem Begriff soll zum Ausdruck gebracht werden, dass nicht nur durch das Original Ansprüche an ÜbersetzerInnen gestellt werden, sondern auch durch den Markt, in anderen Worten das Dilemma zwischen den Ansprüchen der AutorInnen und den AbnehmerInnen. Dazu schreiben Reiß und Vermeer, dass „niemand zwei Herren zugleich dienen kann.“ (Reiß/Vermeer 1984:63). Er kritisiert die Orientierung an der zielsprachlichen EmpfängerInnengruppe und den starken Einfluss der Zielgruppe auf die Funktion des Translats für literarische Texte. Vor allem appelliert Reiß an die literarischen ÜbersetzerInnen, die Strategien der funktionalen Theorien in die Praxis umzusetzen. Die ausdrückliche Beanspruchung dieser Vorgehensweise von Reiß (und auch Holz-Mänttari) für literarische Texte ist Kohlmayers Ansicht nach schlichtweg nicht hilfreich – dies veranschaulicht er durch Gegen-Analysen der Literatur im Visier der Skopostheorie.¹¹ Aus den Gegen-Analysen leitet er eine Reihe an Kritikpunkten ab, insbesondere den „adressatenseitigen prospektiven Erkenntnisoptimismus“ der Skopostheorie, der laut ihm nur in Ausnahmefällen gerechtfertigt ist. Darüber hinaus würde in der Skopostheorie die Tatsache ignoriert werden, dass nicht von homogenen Wünschen und Bedürfnissen der LiteraturleserInnen ausgegangen werden kann und dass die RezipientInnen

Publikum. Die Dominanz des Skopos wird unter anderem auch in den Ausführungen von Limbach (2012:8) wie auch Benecke (2014a:44) unterstrichen.

¹⁰ Nachzulesen bei Siever (2010:78ff)

¹¹ Kohlmayers Gegen-Analysen können in „Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien“ nachgelesen werden (vgl. Kohlmayer 1988:149-153).

„gerade durch die reale und dynamische Wirkung der Literatur konstituiert oder verändert werden kann.“ (Kohlmayer 1988:154)

Auch Nord setzt sich als Vertreterin des funktionalen Ansatzes mit Kritikpunkten an der Skopostheorie im Besonderen auseinander. Hier sollen nicht alle Punkte besprochen, sondern nur auf ausgewählte Aspekte eingegangen werden. Im Allgemeinen wird kritisiert, dass es sich bei der Skopostheorie um keine neue Theorie handle und sie durch ihre Allgemeinheit als banal bezeichnet werden könne. Nord räumt zwar ein, dass die Zielgerichtetheit aller Handlungen nahe liegt, legt aber Vermeers Konzept des Skopos statisch und das Konzept des Zwecks dynamisch aus. Somit muss zwischen den beiden Konzepten unterschieden werden, da der Skopos in der Zielkultur liegt, aber der Zweck in der Ausgangskultur wurzelt, was einen grundlegenden Aspekt der Skopostheorie darstellt (vgl. Nord 1997:114f.). Darüber hinaus wird behauptet, dass nicht jeder Art von Handeln ein Zweck nachgewiesen werden kann. Nicht nur Kohlmayer zieht literarische Texte für die Verdeutlichung seines Standpunktes heran, auch in diesem Zusammenhang wird diese Art von Text gewählt, um zu unterstreichen, dass der Literatur ein besonderer Status zukommt. Nord (1997:110) argumentiert, dass bei einer Auswahl von zwei oder mehreren Optionen, die Entscheidung von einem Zweck geleitet werden muss. Abschließend soll auf den Kritikpunkt der Nichtachtung des Ausgangstextes durch den Funktionalismus eingegangen werden. Dadurch, dass jeder Text als Produkt unterschiedlicher, situationsabhängiger Faktoren gesehen werden kann, liegt es gemäß Nord (1997:119ff.) auf der Hand, dass sich diese durch die translatorische Handlung zwangsläufig ändern müssen. Erst durch die Rezeption wird ein Text umfassend konstituiert, daher gibt es weder *den* Ausgangstext noch *den* Zieltext.

Darüber hinaus kann auch die vordergründige Abzielung der Skopostheorie auf die interlinguale Übersetzung als Defizit angesehen werden, da sie nicht so sehr auf die intersemiotische beziehungsweise intermodale Übersetzung ausgerichtet ist. Wieder ist es Nord (2023:176), die dafür argumentiert, dass intersemiotische Aspekte immer schon ein Teil des Funktionalismus waren und es Reiß selbst war, die audiomediale Texte als vierten Texttyp vorgestellt hat. In späteren Veröffentlichungen hat sie sich wieder auf drei Texttypen beschränkt und beschreibt den vierten Typ als „hyper-type which is superimposed over the three other basic types, each of which may occur in the form of a multimedial text.“ (Reiß/Vermeer 2013:187)

Im Laufe der Zeit wurde das Konzept der Skopostheorie auch von anderen Forschenden aufgegriffen und weiterentwickelt. Darunter auch Justa Holz-Mänttari, deren Theorie des translatorischen Handelns im nachfolgenden Kapitel ausführlich behandelt werden wird. Neben

ihr setzte sich auch Prunč mit dem Skopos auseinander und möchte damit das gesamte Beziehungsgeflecht translatorischen Handelns mit einbeziehen. Er wählt den Begriff der Translationskultur und definiert diesen wie folgt:

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

Es handelt sich um ein gesellschaftliches Konstrukt, welches von Ort und Zeit abhängige Formen von Translation widerspiegelt. Translationskulturen können sich über die Grenzen eines Sprachraums hinweg bilden wie auch innerhalb eines Sprachraums herausfiltern (vgl. Prunč 2008:25ff.). Beeinflusst wird die Translationskultur durch vier Prinzipien; das Prinzip der Kooperativität, der Loyalität, der Transparenz und der Ökologizität.¹² Darüber hinaus spielen auch vorherrschende Normen und Konventionen eine wichtige Rolle und stehen mit dem Skopos in Verbindung. Prunč unterscheidet zwischen dem impliziten und expliziten Skopos. Der implizite Skopos ist „die von einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt für einen bestimmten Text/eine bestimmte Textsorte in einer bestimmten Kommunikationssituation und für eine bestimmte Interessenskonstellation als verbindlich betrachtete Zielvorgabe einer Übersetzung.“ (Prunč 2008:33) Von diesen normativen Vorgaben kann in der Translationskultur aber auch abgewichen und der Skopos mit anderen HandlungspartnerInnen ausgehandelt werden, dies wäre dann der explizite Skopos. Dieser muss in einer sogenannten Skoposdeklaration festgehalten werden, damit alle Informationen für nicht an der Aushandlung beteiligte Personen nachvollziehbar sind. Skoposdeklarationen kommt eine besondere Wichtigkeit in den Situationen zu, wo Normen wie auch Konventionen erschöpft sind. Werden Skoposdeklarationen oft genug wiederholt, so können neue Konventionen für die Translation entstehen (vgl. Prunč 2008:33f.).

1.2 Theorie des translatorischen Handelns

Die von Reiß und Vermeer gewonnenen Erkenntnisse aus der Skopostheorie bilden den Ausgangspunkt für die Entwicklung der Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari im Jahr 1984. Sie selbst sieht ihre Arbeit auf Grund der vielen Anknüpfungspunkte als Beitrag zur im selben Jahr erarbeiteten Skopostheorie und spricht über ein Bemühen um

¹² Genauere Ausführungen zu den vier Prinzipien sind in Prunč 2008:30ff. zu finden.

eine gemeinsame Sache (vgl. Holz-Mänttari 1984:5). Wie auch bei Reiß und Vermeer ist das angestrebte Ziel des Translats die maßgebliche Komponente im Translationsprozess. Holz-Mänttari definiert die Funktion des translatorischen Handelns wie folgt:

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

Dieser Definition zufolge handelt die Übersetzerin beziehungsweise der Übersetzer, um eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Die Frage danach, was ÜbersetzerInnen machen, ist zentral für Holz-Mänttari. Anknüpfend daran stellt sie die Folgefrage nach dem Modus, „Wie tut er/sie es?“ und zielt damit auf die Erläuterung der Methodik ab. Die Theorie des translatorischen Handelns strebt an, die steuernden Faktoren des translatorischen Handelns greifbar zu machen. Das Handeln selbst wird beurteilbar durch das Stellen folgender Frage: „Wozu wird etwas getan?“ (vgl. Holz-Mänttari 1984:17). Dem Handeln setzt laut Holz-Mänttari „das Vorhandensein eines motivierten Aktanten voraus, der ein Gesamtziel erreichen will. Handeln hat den Zweck, Sachverhalte zu verändern und findet in einer Situation statt.“ (Holz-Mänttari 1984:29) In Übereinstimmung mit den Ansichten von Reiß und Vermeer, vertritt auch Holz-Mänttari die Meinung, dass jede Handlung auf einer gewissen Intention beruht. Laut ihr sei eine Handlung als zweckgerichtete Tätigkeit zu verstehen, die ausgeführt wird, um einen Soll-Zustand zu erreichen. In einem Handlungsgefüge können diese einander über-, unter- oder nebengeordnet sein. Eine Handlung kann dann als erfolgreich angesehen werden, wenn sie funktionsgerecht war und ihren intendierten Zweck erfüllt hat (vgl. Holz-Mänttari 1984:29f.).

Ein weiterer Punkt, der die dominierende Rolle des Zwecks unterstreicht, ist Holz-Mänttaris Verständnis eines Botschaftsträgers. Ihr zufolge ist „die Produktion eines Botschaftsträgers eine Handlung, die von einem übergeordneten Gesamtziel gesteuert wird“. (Holz-Mänttari 1984:31) Botschaftsträger sind Texte, die aus funktionsgemäßen strukturierten Sach- und Strategieinhalten bestehen. Eine genauere Ausführung des Textes als Botschaftsträger ist in Kapitel 1.2.2 zu lesen. Damit Translation stattfinden kann, ist das Vorhandensein von Texten in einem Handlungsprozess notwendig. Im Rahmen der Theorie des translatorischen Handelns wird Translation als Sammelbegriff für die Tätigkeiten, die im Allgemeinen als Übersetzen und Dolmetschen beschrieben werden, verwendet. Bei Translation handle es sich um eine Expertenhandlung, die Texte (Botschaftsträger) hervorbringt, welche in bestimmten Rezeptionssituationen funktionieren (vgl. Holz-Mänttari 1984:30).

1.2.1 AkteurInnen im translatorischen Handlungsgefüge

Wenn es um die Erstellung einer Translation geht, sind an diesem Prozess verschiedenste Akteurinnen und Akteure beteiligt. Zwar stehen alle Beteiligten in einer Beziehung zueinander, jedoch haben sie individuelle Anforderungen, Intentionen, gesellschaftliche sowie private Stellungen, Erwartungen und Blickwinkel. Die im Erstellungsprozess involvierten Personen sind durch steuernde Handlungsprozesse einerseits und übergeordnete Ziele andererseits stets miteinander verbunden. Dabei sind die einzelnen Rollen nicht strikt voneinander getrennt, mehrere Funktionen können von einer Akteurin beziehungsweise einem Akteur übernommen werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:105).

Holz-Mänttari (1984:109) definiert sechs Rollen, die ein gemeinsames translatorisches Handlungsgefüge bilden. Die sozialen Rollenteile bilden sich aus der Position im translatorischen Handlungsrahmen und den übergeordneten Handlungen heraus. Die individuellen Rollenteile resultieren aus den Gegebenheiten der AkteurInnen, beispielsweise ihrer Ausbildung oder mentalen Verfassung zum Zeitpunkt der translatorischen Handlung. Die einzelnen Rollen mit Schlüsselfunktion sollen nun näher beschrieben werden:

Die erste von Holz-Mänttari beschriebene Schlüsselrolle ist die Translations-Initiatorin beziehungsweise der Translations-Initiator, auch BedarfsträgerIn genannt. Jene Personen in dieser Rolle initiieren den translatorischen Handlungsablauf und lösen bildlich gesprochen eine Kettenreaktion von anderen Handlungen aus. Dafür benötigen sie einen Text, der transkulturell konzipiert ist und eine intendierte Funktion erfüllt. Dem Haupthandlungszweck sowie dem übergeordneten Gesamtziel der Translations-InitiatorInnen sind alle weiteren Handlungszwecke nachrangig (vgl. Holz-Mänttari 1984:111).

Die Rolle der Bestellerin oder des Bestellers besteht darin, „einen funktionsgerechten Text für eine bestimmte Verwendungssituation“ (Holz-Mänttari 1984:110) bei einer Translatorin beziehungsweise einem Translator in Auftrag zu geben. Die Bestellung des Textes kann ein mehrstufiges Verfahren sein, nicht immer geschieht die Auftragserteilung in der Konstellation BestellerIn – TranslatorIn.

Die Funktionsbezeichnung Ausgangstext-TexterIn nimmt bereits deren Aufgabe vorweg: die Erstellung eines Ausgangstextes. Zweck dieses Textes ist es, als Ausgangspunkt des translatorischen Handelns zu fungieren. Ähnlich wie bei der Initiation oder der Bestellung, kann auch die Erarbeitung des Ausgangstextes verschiedene Phasen durchlaufen, insbesondere wenn dieser von anderen im Prozess involvierten Personen be- sowie überarbeitet werden muss, bevor dieser zur Translatorin oder zum Translator kommt.

TranslatorInnen sind dafür verantwortlich, den Zieltext im translatorischen Handlungsrahmen zu erstellen. Für die Produktion des Textes, der in einer bestimmten Situation eine intendierte Funktion erfüllen soll, ist es der Translatorin beziehungsweise dem Translator überlassen, ob allein oder im Team gearbeitet wird. Wenn sich für die Arbeit im Team entschieden worden ist, dann wird von jedem beteiligten Teammitglied ein Teil des Textes verfasst. Auch wenn der Translator oder die Translatorin die Aufgaben teilweise an andere überträgt, entbindet ihn/sie dies nicht von der mit der Rolle einhergehenden Verantwortlichkeit. Es kommt nicht selten vor, dass Texte für ExpertInnen aus verschiedenen Feldern erarbeitet werden, somit begrenzt sich die Zusammenarbeit und die daraus resultierende Verantwortlichkeit nicht nur auf die am Prozess beteiligten TranslatorInnen.

Zieltext-ApplikatorInnen verwenden den vom Translator beziehungsweise der Translatorin erstellten Text und setzen diesen im angedachten Bereich ein. Sie arbeiten mit dem Zieltext, der wiederum verschiedene Funktionen für unterschiedliche Personen zur selben Zeit erfüllen kann: beispielsweise, wenn „der Text sowohl vorgetragen als auch vom Konsektivdolmetscher als Vorbereitungsunterlage benutzt wird.“ (Holz-Mänttari 1984:111)

Die Rolle ZieltextrezipientIn besteht darin, die vertextete Botschaft zu empfangen. Nicht immer werden Texte für ein gewisses Publikum, sondern für verschiedene RezipientInnen-Arten produziert.

Wie zu Beginn dieses Unterkapitels erwähnt, besteht keine strikte Trennung zwischen den angeführten Schlüsselrollen. Eine Person kann mehrere, in bestimmten Fällen sogar alle, Rollen im translatorischen Handlungsgefüge übernehmen. Ist dies der Fall, so werden die auszuführenden Aufgaben von weniger AkteurInnen übernommen, wodurch ihnen mehrere Zuständigkeiten zuteilwerden. Ebenso ist es möglich, dass einzelne Rollen in Teilrollen aufgeteilt werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:105ff). In jedem Fall bestehen die Handlungsrollen aber immer aus zwei Komponenten, der Verantwortlichkeit sowie der Entscheidungsbefugnis. Die Grenze der Entscheidungsbefugnis einzelner Rollen wird dadurch deutlich, dass Personen aufgrund ihrer Stellung nicht ohne Rücksprache Beschlüsse fassen und diese uneingeschränkt durchsetzen können. Beispielsweise steht es einem Geschäftsführer nicht frei, einen von ihm ausgedachten Werbeslogan für eine Kampagne zu verwenden, nur weil er diesen für gut befindet und die höchste Stellung im Unternehmen innehat. Um den Slogan dennoch einsetzen zu können, besteht jedoch die Möglichkeit sich an diejenige Person beziehungsweise Personengruppe zu wenden, die angesichts ihrer Rolle im Handlungsrahmen entscheidungsbefugt ist. Stellt die Translatorin beziehungsweise der Translator allerdings fest,

dass der vorgeschlagene Slogan zu große Ähnlichkeit zur Konkurrenz aufweist oder sprachlich inakzeptabel ist, so endet auch die Entscheidungsbefugnis an diesem Punkt.

Ausgehend von diesem kurzen Beispiel wird deutlich, aus welchen zusätzlichen Verantwortungen die Rolle der TranslatorInnen besteht, nämlich „das Funktionsfeld zu analysieren, die Befunde zu beurteilen und die notwendigen Schlüsse daraus ziehen.“ (Holz-Mänttari 1984:109) Dabei kann allein entschieden werden oder im Zusammenschluss mit dem/der Rollenpartner/in, der/die Entscheidungskompetenzen besitzt. Des Weiteren ist es für TranslatorInnen wichtig, die bedeutenden Handlungsstränge, welche sich aus Haupthandlung und kommunikativer Handlung von Translations-InitiatorInnen zusammensetzen, in der jeweiligen translatorischen Handlungssituation zu ermitteln. Damit eine kommunikative Handlung überhaupt stattfinden kann, wird der zu produzierende Text als Botschaftsträger benötigt. Somit beeinflusst der Zweck der Haupthandlung die kommunikative Handlung, diese beiden gemeinsam steuern wiederum die translatorischen Handlungen der TranslatorInnen im Rahmen ihrer Kompetenzen. Die Betonung liegt hierbei am Kompetenzrahmen der TranslatorInnen, da AkteurInnen dieser Rolle stets eigenverantwortlich handeln.

Am Beispiel der Audiodeskription lassen sich die erarbeiteten Rollen sowie deren Übernahme durch einen oder mehrere Akteure veranschaulichen: In diesem Szenario wäre der Fernsehsender Translations-Initiator, Besteller und Zieltext-Applikator zur selben Zeit. Mit dem Auftrag des Fernsehsenders startet die Handlungskette und endet auch wieder bei demselben, da der Sender den erstellten Text im angedachten Bereich benutzt, eine Audiodeskription eines Films für blindes und sehbehindertes Publikum. Die Rolle des Ausgangstext-Texters würde auf das Filmteam zurückfallen, sie liefern das Material, welches im nächsten Schritt von den TranslatorInnen oder allein oder im Team bearbeitet wird.¹³ Die Erstellerin beziehungsweise der Ersteller der akustischen Bildbeschreibung wäre TranslatorIn, sie versehen die notwendigen Szenen mit Audiodeskription, um einen für das Zielpublikum funktionierenden Text zu erstellen. Zieltext-RezipientInnen sind das blinde und sehbehinderte Publikum.

¹³ Das Filmteam bezeichnet alle am Film oder der Serie beteiligten Personen, die an den Dreharbeiten zum Film mitwirken. Dies umfasst auch SchauspielerInnen, TechnikerInnen, BeleuchterInnen, FilmschneiderInnen, Kameramänner sowie -frauen, um einige Rollen zu nennen.

1.2.2 Texte als Botschaftsträger

Im vorangehenden Kapitel wurde ausführlich geschildert, dass die Erstellung von Texten als Botschaftsträger in den Aufgabenbereich der TranslatorInnen fällt. Für die Produktion des Textes ist laut Holz-Mänttari (1984:31) das übergeordnete Gesamtziel maßgeblich. Texte werden als Botschaftsträger im Verbund beschrieben. Verbund bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die TranslatorInnen andere Arten von Botschaftsträgern wie Bilder, Melodien oder Gesten kennen, sich deren Einfluss auf den Text bewusst sind und diese gegebenenfalls berücksichtigen müssen (vgl. Holz-Mänttari 1984:86). Die Berücksichtigung jener Elemente ist auch für die Erstellung einer zielgruppengerechten Audiodeskription unumgänglich.

Konzipiert wird eine Botschaft in einem zweistufigen Transfervorgang, beginnend mit der Botschaftskonzeption und der darauffolgenden Botschaftsträgerkonzeption. Durch das Zusammenspiel von AkteurInnen wird eine Botschaft hervorgebracht. Diese soll zu einem Botschaftskonzept mit „zwar vorwiegend sachlogischen, aber doch hinsichtlich der Kooperationssituation selektierten und strategisch aktivierten Komponenten“ werden. (Holz-Mänttari 1984:68) Die Botschafts-Konzeptionssituation lässt sich in einem Modell folgendermaßen darstellen:

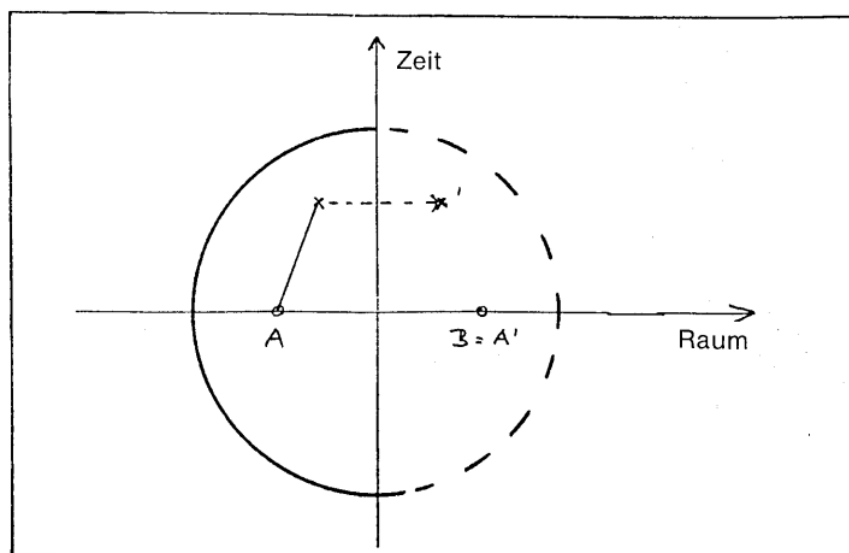


Abbildung 1: Botschafts-Konzeptionssituation nach Holz-Mänttari

Die Konzeptionssituation der Botschaft spielt sich auf zwei Achsen ab, nämlich einer vertikal räumlichen sowie einer horizontal zeitlichen Achse. Das Modell zeigt bildlich, wie Individuen unreflektiert von sich selbst auf andere schließen und dabei nicht auf die Umstände der BotschaftsempfängerInnen eingehen. Die Botschafts-Konzeptionssituation des Aktanten A sei vom Halbkreis abgegrenzt. Der strichlierte Halbkreis um Kooperanten B sei Aktant A's vage

Einschätzung der Situation, ohne auf die Gegebenheiten des Kooperanten einzugehen. Obwohl **B** gemeint ist, wird dieses mit **A'** gleichgesetzt, da in der unreflektierten Vorstellung hauptsächlich **A'** existiert. Als KooperationsinitiatorIn verfolgt **A** im Rahmen eines übergeordneten Gesamtziels einen intendierten Handlungszweck **x**. Die Linie zwischen **A** und **x** stellt die Reflexion des Handlungszwecks dar, welche zur Gänze im Denkraum von **A** verläuft. Bei der Botschaftskonzeption kommt der Denkraum von **B** ins Spiel. Vom Punkt des Handlungszwecks **x** zielt **A** ohne genaue Identifizierung der Situation auf **x'** im Denkraum des Kooperanten ab.

Sachverhalte für die Botschaft werden unter kooperativem Aspekt ausgewählt und strategisch aufgeladen. Steuerndes Element ist im wesentlichen [sic!] der Zweck der aktionalen Handlung, und damit sind es sachlogische Argumente aus der Sicht des Initiators A. Es entsteht die Botschaftskonzeptionslinie x-x'. (Holz-Mänttari 1984:69)

Die Konzeption einer Botschaft kann als erste Transferhandlung verstanden werden, durch welche „mentale Sachverhaltsvorstellungen in mentale, kooperationsstrategisch aufgeladene Sachverhaltsvorstellungen“ verlagert werden. (Holz-Mänttari 1984:71)

Sobald die Konzeption der Botschaft abgeschlossen ist, folgt die zweite Phase, die sogenannte Botschaftsträgerkonzeption. Ziel der Botschaftsträgerkonzeption ist es, die intendierte Botschaft auf eine bestimmte Weise zu realisieren. Damit Botschaftsträger funktionsgerecht sind, ist es erforderlich, dass diese nicht nur auf die jeweilige Rezeptionssituation, sondern auch auf die Realisierungsmittel ausgerichtet sind. Für den transkulturellen Botschaftstransfer ist sich vor Augen zu halten, dass die Rezeptionssituation sowie die Realisierungsmittel stets in Verbindung mit Kultur stehen. Die kulturspezifische Prägung dieser beiden Aspekte muss bei der Produktion des Botschaftsträgers berücksichtigt werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:71).

- Rezeptionssituation

(a) Rezipient und Umfeld

(b) Botschaftsträger und Funktionsfeld

- Realisierungsmittel

(c) Medium und Botschaftsträgerverbund

(d) Transporttechnik

(Holz-Mänttari 1984:71)

Die Erstellung eines funktionsgerechten Botschaftsträgers ist notwendig, damit die RezipientInnen Teil des translatorischen Handlungsgefüges werden können. Dabei reicht es nicht aus, die Botschaft einfach zu übermitteln, die RezipientInnen müssen die gelieferten Informationen eigenständig weiterverarbeiten und „sich das gemeinsame Ziel unter den eigenen

Bedingungen buchstäblich zu eigen zu machen“. (Holz-Mänttari 1984:72) Damit dies geschehen kann, liegt es an den jeweiligen ProduzentInnen der Botschaftsträger, diese so zu gestalten, dass bereits bei der Konzeption alle relevanten Einflussfaktoren beachtet werden. Handeln Botschaftsträger-ProduzentInnen unbewusst, so führt dies zu einer weniger stark strukturierten Handlungssituation¹⁴ (vgl. Holz-Mänttari 1984:72).

Zu Beginn dieses Unterkapitels wurde festgestellt, dass Texte permanent durch andere Elemente – Bilder, Melodien, Gesten – beeinflusst werden. Von den TranslatorInnen wird erwartet, dass ihnen der Einfluss dieser Elemente bewusst ist und beim Translationsprozess berücksichtigt wird. Dasselbe gilt auch für die funktionsgerechte Erstellung einer Audiodeskription. Laut Benecke (2014a:14) sei es unumgänglich, die Besonderheiten der Zielgruppe der akustischen Bildbeschreibung im Erstellungsprozess stets zu berücksichtigen. TranslatorInnen haben somit während der Erstellung der Audiodeskription darauf zu achten, den Text so zu konzipieren, dass dieser seine intendierte Funktion erfüllt und ebenso auf das Medium (Realisierungsinstrument) ausgerichtet ist.

1.2.3 Translation als Expertenhandlung

Im Zusammenhang mit Translation spricht Holz-Mänttari immer von TranslationsexpertInnen. Die Handlung von TranslatorInnen sei als ExpertInnenhandlung anzusehen und man hat dafür Sorge zu tragen, dass jene Tätigkeiten ausschließlich von ExpertInnen auf dem Fachgebiet ausgeführt werden (vgl. Holz-Mänttari 1984:91). Benötigt werden TranslatorInnen als KooperationspartnerInnen, wenn Botschaftsträger in interkulturellen Kommunikationssituationen ohne der Mithilfe von ExpertInnen „nicht funktional oder rationell produziert werden können“. (Holz-Mänttari 1984:42) Eingangs wurde Translation als ExpertInnenhandlung beschrieben, die Botschaftsträger für bestimmte Rezeptionssituationen hervorbringt, beschrieben. Diese Definition soll nun erweitert werden: bei Translation handle es sich um ein „auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen.“ (Holz-Mänttari 1984:87) Wenn Translationsbedarf besteht, so ist nach Holz-Mänttaris Verständnis weit mehr als nur eine Sprachbarriere zwischen verschiedenen Kulturen zu überwinden.¹⁵ Analytisches, synthetisches,

¹⁴ Laut Boesch (1980:151) haben die soziale Wahrnehmung, die subjektive Bedeutung der Handlung sowie die persönliche und soziale Erwartungsbildung Auswirkung auf die darauffolgenden Handlungen. Holz-Mänttari schreibt, dass dies nicht nur für die nachträgliche Beschreibung von Handlungen gilt, sondern auch für antizipierende.

¹⁵ Oberflächlich gesehen wird oft davon ausgegangen, dass die reine Sprachmittlung die einzige Aufgabe von TranslatorInnen sei. Der entgegengesetzten Ansicht von Holz-Mänttari schließen sich sowohl Vermeer (1990:42) als auch Prunč (2013:168) an. Vermeer spricht vom translatorischen Handeln als Oberbegriff für Translation und

evaluatives sowie kreatives Handeln seien konstituierende Merkmale für die Distanzüberwindung zwischen Kulturen (vgl. Holz-Mänttari 1984:87). Somit reicht es nicht aus, zwei Sprachsysteme zu kennen und Teile aus einem System durch Teile des anderen zu ersetzen.¹⁶ Auch das Nachschlagen von Wörtern in Wörterbüchern und anschließender Entscheidung mit intuitivem Sprachgefühl kann nicht als Translation bezeichnet werden, denn so würden Laien handeln (vgl. Holz-Mänttari 1984:117).

Worin liegt nun aber der Unterschied zwischen ExpertInnen für Translation und Laien? Dieser Frage ist nicht nur Holz-Mänttari (1984:117f., 1986:363) nachgekommen, sondern auch Risku (1998:82f.) beschäftigte sich mit der Laien-ExpertInnen-Thematik. Aus den Ausführungen von Holz-Mänttari (1984:117) lässt sich herauslesen, dass TranslatorInnen ihre Handlungen begründen können und sich den Gegebenheiten ihres Handlungsrahmens bewusst sind. Laien orientieren sich oft zu sehr am Originaltext und verabsäumen somit, einen funktionsgerechten Zieltext zu liefern. Ebenso wird der Aspekt der ExpertInnen-Distanz immer wieder thematisiert, die notwendig für eine funktionsgerechte Zieltextproduktion sei (vgl. Holz-Mänttari 1984:63f., 1986:363). Auch Risku (1998:79f.) benutzt den Begriff der ExpertInnen-Distanz und betrachtet ihn als Unterscheidungsmerkmal zwischen Kommunikation und professioneller Textproduktion für BedarfsträgerInnen. Die ÜbersetzerInnen selbst haben keinen Kommunikationsbedarf, sie treten als TextproduzentInnen für Personen oder Institutionen auf, die eine Kommunikationshandlung benötigen, um zusammenarbeiten zu können. Für die Definition der ExpertInnenkompetenz beruft sich Risku auf Kaiser-Cooke (1994:135), laut ihr ist der Begriff der translatorischen ExpertInnenkompetenz im kognitionswissenschaftlichen Kontext wertfrei und impliziert eine ganz bestimmte Qualifikation: „Je komplexere Probleme von einer Person erfaßt [sic!] und adäquat bewältigt werden können, desto höher ist ihre Expertenkompetenz.“ (Risku 1998:89)

Expertenkompetenz ist ein soziales Phänomen der Zuständigkeit einerseits und kognitives Phänomen des Sachverständnisses andererseits. Kognitiv ist der Unterschied zwischen Experten und Laien nur graduell, sozial wird dagegen sehr wohl durch Rollenteilung [...] kategorisiert, um Verantwortlichkeiten festzulegen. Die soziale und kognitive Bestimmung dessen, wer als Expertin bzw. Experte gilt, müssen (leider) keineswegs übereinstimmen. (Risku 1998:90)

Die Rolle als TranslatorIn stattet die der Gruppe zugehörigen Personen mit besonderen Rechten und Pflichten im Handlungsgefüge aus. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass die

sonstige Beratung, Prunč bezeichnet die Erstellung von (Ziel)Texten als eine der denkbaren Leistungen von TranslatorInnen.

¹⁶ Diese Ansicht vertritt auch Snell-Hornby, Übersetzen sei nicht das bloße Umkodieren, sondern eine Neugestaltung des Textes, immer in Verbindung mit einer bestimmten Situation, die Teil der Zielkultur ist (vgl. Snell-Hornby 1968:13).

TranslatorInnen für ihr Produkt haften, also die Funktionsgerechtigkeit für die bestimmte Verwendungssituation des Produktes garantieren (vgl. Risku 1998:90f., Holz-Mänttari 1984:115). Risku (1998:92) greift in Anlehnung an Venkula (1987/1994) auf ihre Dreiteilung der epistemologischen Ansätze zurück und verwendet diese als Illustration für die unterschiedlichen Wissensstände und den daraus resultierenden ExpertInnenrollen. Die erste Rolle ist die empiristisch-positivistische ExpertInnenrolle, bei welcher davon ausgegangen wird, dass Aussagen objektiv nachvollziehbar, frei von Interpretation sowie messbar sind. Der letztendliche Einsatz des Produktes liegt außerhalb des Einflusses von ExpertInnen und ist für sie auch irrelevant. Im Gegensatz dazu hebt die hermeneutische ExpertInnenrolle die Zusammenarbeit zwischen Subjekt und Objekt hervor. Der hermeneutische Ansatz stellt den Aspekt der Interpretation in den Vordergrund und liefert somit eine Erklärung für unterschiedliche Produktionen von verschiedenen TranslatorInnen beim selben Ausgangstext. Das Ausgangsmaterial muss von den ExpertInnen eigens ausgewählt, beurteilt und interpretiert werden. Die pragmatisch-kooperative ExpertInnenrolle rückt die Handlungs- und Kooperationskompetenzen in konkreten Problemlösungssituationen in den Mittelpunkt. Folgt man der pragmatischen Auffassung, so haben ExpertInnen ihr erworbenes Wissen stets zu aktualisieren und über ihr Handeln zu reflektieren (vgl. Risku 1998:99ff.).

Es gibt jedoch unterschiedliche Auffassungen, wo die Verantwortung von TranslatorInnen für die von ihnen erstellten Produkte endet. Der Grund hierfür liegt im unklar definierten Rahmen der im translatorischen Bereich geltenden Kooperationsmuster und Handlungskonzepte. Allgemein lässt sich festhalten, dass die TranslatorInnen für den Zieltext Verantwortung tragen und dieser als ihr geistiges Eigentum anzusehen ist (vgl. Holz-Mänttari 1984:115).

1.2.4 Tektonik und Textur eines Textes

Damit die Tektonik eines Textes erfasst werden kann, muss in einem vorangehenden Schritt das Material erfasst, segmentiert sowie zugeordnet werden. Nach der Erfassung des Materials kann die Tektonik freigelegt werden. Tektonik bezeichnet gemäß Holz-Mänttari (1984:131ff.) „den kunstvollen inneren Aufbau eines Werks und trifft damit genau das, was den Translator an einem Text interessieren muss.“ Unterschieden wird hierbei zwischen Sachverhalten und Inhaltskomponenten. Erstere sind gewöhnlich der Sach- oder Argumentationslogik folgend strukturiert, während es die Aufgabe der Inhaltskomponenten ist Koordinierung und Kooperation zu fördern und dabei eigenen Inhalten sowie Koordinationsstrategien folgen. Dies

fördert in einem weiteren Schritt auch das Verständnis der RezipientInnengruppe und der Text kann funktionsgerecht wirksam werden. Die Herausarbeitung der Grundaussagen eines Ausgangstextes und deren Wiedergabe in eigenen Worten ermöglicht das Verstehen des Textes. Für den Terminus Textur hat Holz-Mänttari folgende Definition aufgestellt: „die Strukturierung der Ausdrucks- und Verknüpfungsmittel eines Textes, die ihm im Bereich der Formen Kohärenz verleiht.“ (Holz-Mänttari 1984:134) Durch Ausdrücke werden die Gedanken an die RezipientInnen vermittelt, je genauer der Ausdruck, desto besser ist die Situation vorstellbar. Auch Verknüpfungen können durch Ausdrucksmittel realisiert werden, die für einen klaren Aufbau sowie die Struktur des Textes mitverantwortlich sind. Möchte die Translatorin beziehungsweise der Translator den Text bearbeiten oder diesen evaluieren, so müssen Tektonik und Textur erfasst und in ihrer Funktion beurteilt werden.¹⁷

1.3 Multimodalität

1.3.1 Der Begriff Multimodalität

Multimodalität spielt in fast jeder alltäglichen Kommunikation eine Rolle. Es ist beinahe schwierig, Kommunikationssituationen ohne multimodale Elemente zu finden. Die Forschung in diesem Bereich hat sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts entwickelt, da eine Vielzahl von Forschungsgruppen aus den unterschiedlichsten Disziplinen erkannt hat, dass es sich bei Kommunikation nicht nur um die sprachliche Übertragung von Inhalten handelt. Die Nutzung von Medien gekoppelt mit elektronischen Geräten bringt verschiedenste Kommunikationsformen hervor und führt dazu, dass auch Kommunikation sukzessive multimodaler wird. Bevor auf die von Kress und Van Leeuwen (2001) im Buch *Multimodal Discourse* veröffentlichten Untersuchungen zur Multimodalität eingegangen werden, gilt es, diesen Begriff grundsätzlich zu definieren. Laut Wildfeuer et al. (2020:7) sei Multimodalität „die Eigenschaft kommunikativer Situationen als Kombination verschiedenster Formen von Kommunikation wirkungsvoll zu sein und Bedeutung zu konstruieren.“ (Wildfeuer et al. 2020:7) Ergänzend zu dieser Definition wird die Verknüpfung unterschiedlicher Modi auch bei Pérez-González (2020a:346) aufgegriffen. Demnach sei Multimodalität die Untersuchung der Art und Weise, wie durch Verbindung von Zeichen und Modi Bedeutung erzeugt wird. Kress und Van Leeuwen erwähnen bei ihrer Begriffsabgrenzung von Multimodalität, dass Modi sich

¹⁷ Sind Tektonik und Textur erfasst worden, so wäre der nächste Schritt das Textdesign. Für die Audiodeskription ist dieser Punkt zwar nicht direkt relevant, soll aber dennoch kurz definiert werden. Textdesign meint die von ExpertInnen vorgenommene Produktion von Texten, zugeschnitten auf die Anforderungen einer bestimmten RezipientInnengruppe (vgl. Holz-Mänttari 1993:303).

verstärken können, sich ergänzen oder auch hierarchisch gegliedert sein können (vgl. Kress/Van Leeuwen 2001:20).

Das facettenreiche Konzept der Multimodalität wird von unterschiedlichsten Disziplinen aus verschiedensten Blickwinkeln beleuchtet, so auch von der Translationswissenschaft, wenn auch nur zögerlich. In diesem Zusammenhang ist Roman Jakobson (1959) zu nennen, der zwischen drei Arten von Übersetzung unterschiedet, der interlingualen, der intralingualen und der intersemiotischen Übersetzung. Mit dem Begriff der interlingualen Übersetzung oder eigentlichen Übersetzung (auch *translation proper* genannt) wird die Situation beschrieben, in der die Interpretation eines Sprachzeichens durch Zeichen einer anderen Sprache stattfindet, wohingegen intralinguale Übersetzung oder Umbenennung (*rewording*) bei der Interpretation beziehungsweise Wiedergabe von Sprachzeichen durch andere Zeichen derselben Sprache stattfindet. Von einer intersemiotischen Übersetzung (*Transmutation*) wird dann gesprochen, wenn Sprachzeichen durch Zeichen eines anderen Zeichensystems interpretiert werden und umgekehrt (vgl. Jakobson 1959:233). Diese Definition der intersemiotischen Übersetzung stellt einen wichtigen Anschlusspunkt an die Multimodalität dar, da es sich um eine „interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems“ handelt. (Jakobson 1959:233) Durch die früher monomodale Schwerpunktsetzung in der Translationswissenschaft haben Jakobsons Ansichten erst zu einem späteren Zeitpunkt an Relevanz gewonnen. Nicht zuletzt war es das immer wichtiger werdende Feld der audiovisuellen Translation, das zu einer intensiveren Beschäftigung mit Multimodalität führte. Mit dem Wandel der Translationswissenschaft hin zu kultursensibler, soziologisch motivierter und medienbewusster Forschung hat die Multimodalität einen immer höheren Stellenwert in der Disziplin eingenommen (vgl. Kaindl 2020:52). Den Anstoß dafür gab unter anderem auch der wachsende Erfolg von Videospielen in den 1990er Jahren, die ein neues, multimodales Übersetzungsgebiet eröffneten. Zuzüglich zum Text mussten nun auch Bewegungen oder Musik miteingeschlossen werden.

1.3.2 Multimodaler Ansatz nach Kress und van Leeuwen

Nach dem Verständnis von Kress und Van Leeuwen seien alle Texte multimodal. Jene multimodalen Texte entstehen aus der Interaktion verschiedenster semiotischer Ressourcen (*semiotic resources*). Der Begriff von semiotischen Ressourcen wird auf folgende Weise beschrieben:

“Semiotic resources have been produced in the course of social/cultural/political histories – histories which of course keep on going. New social, cultural, and political needs lead to new ways of communicating and new communication technologies – as well as communication theories.” (Kress/Van Leeuwen 2001:112)

Folgt man den Ausführungen von Jewitt et al. (2016:71), so entstehen semiotische Ressourcen mit der Zeit aus der Bedeutungsproduktion von Mitgliedern einer bestimmten Gemeinschaft. In anderen Worten: Sie sind das Produkt der Erzeugung von Bedeutung durch Personen innerhalb einer Gemeinschaft. Einige Beispiele für semiotische Ressourcen wären unter anderem Bild, Musik, Perspektive oder auch Farbe (vgl. Pérez-González 2020b:30).

Im Zusammenhang mit semiotischen Ressourcen wird auch Modus thematisiert, welcher von Kress und Van Leeuwen als eine semiotische Ressource definiert wird, die „simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action“ ermöglicht (Kress/Van Leeuwen 2001:21). Denkt man nun an ihre Auffassung von Multimodalität, fällt auf, dass Modi nicht strikt voneinander getrennt, sondern ständig in Kombination mit weiteren semiotischen Ressourcen verwendet werden.¹⁸ Eine weitere Charaktereigenschaft von Modi ist jene, dass sie an kein Medium gebunden und flexibel einsetzbar sind (vgl. Kress/Van Leeuwen 2001:2). Im Designprozess, welcher später im Kapitel erläutert wird, kommen semiotische Ressourcen zum Einsatz. Beispiele für Modi wären laut Jewitt et al (2016:71) Gesten, Musik, Bilder, Schrift, Layout und Sprache selbst.

Durch die Verknüpfung von Modus und Medium gilt es, letzteren Begriff genauer zu definieren. Im Rahmen ihrer multimodalen Kommunikationstheorie definieren Kress und Van Leeuwen ein Medium als materielle Ressource, welche für die Erstellung von semiotischen Produkten verwendet wird. Dabei fügen sie an, dass hierbei „the tools and the material used“ mitgemeint sind und nennen als abbildendes Beispiel Meißel (*tool*) und Holzblock (*material*). (Kress/Van Leeuwen 2001:22) Zudem werden Medien in Aufzeichnungs- sowie Distributionsmedien unterteilt. Diese wurden für folgenden Zweck entwickelt: “for the recording and/or distribution of semiotic products and events which have already been materially realised by production media, and as such are not supposed to function semiotically.” (Kress/Van Leeuwen 2001:22) Zwar haben Aufzeichnungs- und Distributionsmedien keine semiotische Funktion per se, jedoch kommt es oft vor, dass diese im Zuge ihrer Entwicklung als Produktionsmedien agieren.

Neben den Begriffen Modus und Medium wird im Zuge der multimodalen Kommunikationstheorie auch von „Strata“ gesprochen. Kress und Van Leeuwen (2001:4f.) gehen dabei von der Annahme aus, dass in diesen vier Ebenen (Strata) Bedeutung konstruiert wird: Diskurs, Design, Produktion und Distribution. Die Begriffswahl Strata wurde angelehnt an Michael Hallidays funktionale Linguistik gewählt, um die Vereinbarkeit der Ebenen

¹⁸ „We have defined multimodality as the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined – they may for instance reinforce each other, fulfil complementary roles (...) or be hierarchically ordered (...)“ (Kress/Van Leeuwen 2001:20)

aufzuzeigen und zu unterstreichen, dass kein Strata über dem anderen steht (vgl. Kress/Van Leeuwen 2001:4).¹⁹ Diskurse sind sozial konstruierte wie auch situierte Wissensformen über (bestimmte Aspekte) der Realität. Dabei stehen mehrere Diskurse in Bezug auf einen Aspekt zur Verfügung, aus welchen gewählt werden kann. Die Wahl wird auf jenen Diskurs fallen, der den Interessen der Kommunikationssituation am ehesten entspricht. Design umfasst die Auswahl und Kombination verschiedener Modi und wird als Hilfsmittel für die Konkretisierung der Form eines Textes verstanden (vgl. Kress/Van Leeuwen 2001:5f.). Zu Beginn dieses Kapitels wurde bereits erwähnt, dass semiotische Modi als Ressourcen im Designprozess verwendet werden. Dabei können auch sogenannte Zwischenprodukte entstehen, beispielsweise Entwürfe ohne vielen Details oder Farben (vgl. Kress/Van Leeuwen 2001:21). Im Zuge der Produktion wird die materielle Realisation der semiotischen Ressource ausgeführt und aus dem Zwischenprodukt entsteht ein fertiges Endprodukt. Durch die Umsetzung des Designs und den Eigenschaften der verwendeten Materialien nimmt die gewählte semiotische Ressource eine wahrnehmbare Form an. Dicerto (2018:25) fasst die materielle Realisation als das Schreiben, Bearbeiten und Drucken eines Artikels zusammen. Mit Hilfe von Distributionstechnologien werden die semiotischen Ressourcen verteilt. Kress und Van Leeuwen sehen die Aufgabe von Distributionstechnologien darin als „re-production technologies“ zu agieren und nicht eigenständig Bedeutung hinzuzufügen (vgl. Kress/Van Leeuwen 2001:21). Diskurs und Design umfassen den inhaltlichen Bereich, Produktion und Distribution hingegen den expressiven Bereich. Auch Modus und Medium können diesen Bereichen zugeordnet werden, Modus bezieht sich auf den Inhalt, Medium auf die Expression.

1.3.3 Ergänzung der funktionalen Ansätze der Translationswissenschaft

Ein multimodales Verständnis von Translation setzt voraus, dass nicht nur die Sprache und ihre Funktionen, sondern auch andere zentrale Modi wie Musik, Bild und die damit verbundenen Submodalitäten auf ihre Funktionen und kulturelle Spezifität untersucht werden. Nach der Ansicht von Kaindl (2020:54ff.) stellen die von Kress und Van Leeuwen definierten Elemente einer multimodalen Kommunikationstheorie einen wichtigen Ausgangspunkt für die Multimodalitätsforschung in der Translationswissenschaft dar und können darüber hinaus an bereits existierende Übersetzungstheorien angeknüpft werden.

Als eine dieser Ansätze kann die bereits erläuterte Theorie des translatorischen Handelns von Justa Holz-Mänttari genannt werden. Laut ihrem Verständnis sind auch mehrere HandlungsakteurInnen am Erstellungsprozess einer Translation beteiligt. Holz-Mänttari

¹⁹ Zur systemisch-funktionalen Linguistik *Continuum Companion to Systemic Functional Linguistics* (2009)

unterstreicht, wie Kress und Van Leeuwen, dass Translation nicht auf die Übertragung von Wörtern einer Sprache in eine andere reduziert werden kann. Bei Übersetzung handelt es sich um eine Gestaltung von Texten über kulturelle Grenzen hinweg, mit dem Ziel, dass der Text den Bedürfnissen der Zielgruppe entspricht. In diesem Zusammenhang bezieht sich Holz-Mänttari explizit auf den multimodalen Charakter von Texten und bezeichnet sie als Botschaftsträger im Verbund. Darüber hinaus teilen die AutorInnen die Ansicht, dass die notwendigen Schritte zur Produktion eines Textes einen direkten Einfluss auf den Einsatz der Modi haben, um ein bestimmtes kommunikatives Ziel zu erreichen. Der zusammengesetzte Charakter verschiedener Modi entspricht der von Kress und Van Leeuwen betonten funktionalen Beziehung.

Anknüpfend an die Bedürfnisse der Zielgruppe kann auch der Skopos mit Multimodalität in Verbindung gebracht werden. Der Zweck einer Übersetzung geht oft über sprachliche Mittel hinaus und kann durch die Verwendung von Modi bei der Bestimmung des Skopos und der Erreichung dessen ein Vorteil sein. Ebenso kann auch Kultur durch Multimodalität zum Ausdruck gebracht werden. Aus diesem Grund kann dadurch ein tieferes Verständnis von Kultur ermöglicht werden. Durch die immer größer werdende Bedeutung von multimodalen beziehungsweise semiotisch komplexen Texten in der Übersetzungspraxis werden auch neue Anforderungen an TranslatorInnen gestellt. Zuzüglich zu den translatorischen, sprachlichen und kulturellen Kompetenzen werden diese um die semiotische Kompetenz erweitert (vgl. Hennecke 2015:227).

Auf Grund der immer größeren Auswirkung von Multimodalität auf Texte werden TranslatorInnen im Umkehrschluss aber auch mehrere Instrumente zur Verfügung gestellt, um ihre Translationen (noch) besser an die vorgegebenen Ziele oder die Zielgruppe anzupassen. Darüber hinaus könnte durch den Beitrag der Multimodalität in der Translationswissenschaft der Modalitätsbegriff genauer spezifiziert werden. Durch Reiß' Einführung des subsidiären, dann audiomedialen und schlussendlich multimedialen Textes hat sich eine unterschiedliche Terminologie herausgebildet – die vorherrschende begriffliche Verwirrung könnte dadurch beendet werden (vgl. Kaindl 2020:55). Die Ergänzung der Translationswissenschaft durch die Multimodalität im Allgemeinen eröffnet auch ein neues Forschungsgebiet. Beispielsweise sind die Überschreitungen von Modus- und Mediengrenzen und die damit verbundenen Prozesse in der Disziplin noch relativ unerforscht und geben Forschenden die Möglichkeit, Translation aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten.

2. Audiodeskription und Audiovisuelle Übersetzung

2.1 Einordnung der Audiodeskription in der Translationswissenschaft

Bei dem Konzept der Audiodeskription handelt es sich um kein neues Phänomen. Fehlende Informationen für blinde und sehbehinderte Menschen durch Beschreibungen zugänglich zu machen „dürfte ungefähr so alt wie die Verwendung von Sprache selbst sein“. (Benecke 2014a:11) Ein genauer Beginn der Forschungsarbeiten zur audiovisuellen Translation lässt sich jedoch nur schwer festmachen, da Arbeiten zum Thema unter Forschenden oft weitergegeben, aber nie veröffentlicht worden sind. Resultat der Nichtveröffentlichung von Manuskripten oder wissenschaftlichen Arbeiten war, dass es keinen allgemeinen Wissensstand über bereits erforschte Teilgebiete gab und Untersuchungen sehr wahrscheinlich mehrfach ausgeführt worden sind. Erste kurze Studien zum Thema lassen sich jedoch stark verstreut in Übersetzungs- sowie Kinozeitschriften oder einzelnen Zeitungsartikeln finden. Erst in den 1990ern wurde systematischere Forschung aus dem Blickwinkel der Translation betrieben. Ab diesem Zeitpunkt hat sich das Feld der audiovisuellen Translation, nicht zuletzt auf Grund der digitalen Revolution, zu einem sichtbaren wie auch bedeutungsvollem Forschungsgebiet entwickelt (vgl. Díaz Cintas 2009:1ff).

2.1.1 Definitorische Annäherungen an den Begriff der Audiodeskription

Audiodeskription wird als zusätzliche Beschreibung verstanden, die es dem blinden und sehbehinderten Publikum ermöglichen soll, ein dem sehenden Publikum gleichwertiges Erlebnis des Originals zu erfahren. Die visuellen Inhalte werden mit Worten so genau wie möglich und so ausführlich wie nötig beschrieben. Aus diesem Grund wird Audiodeskription auch als „arte de hablar en imágenes“ (Navarrete Moreno 1997:70), die Kunst in Bildern zu sprechen, bezeichnet. Die akustische Bildbeschreibung wird von gewissen Faktoren, beispielsweise dem Gesprächsverlauf oder der Hintergrundmusik, unterschiedlich stark beeinflusst. Die umgewandelten Bildinformationen für das blinde und sehbehinderte Zielpublikum können nur in Tonlücken eingesprochen werden, also somit nur an jenen Stellen, an denen kein Originalton hörbar ist.²⁰ Dadurch, dass die gesprochenen Dialoge, die Musik und auch (Hintergrund-)Geräusche im audiovisuellen Medium vorgegeben sind, müssen diese bestehen bleiben und unterliegen folglich auch keiner Übersetzungshandlung für die Zielgruppe. Durch die Kombination des Originaltons mit der Audiodeskription entsteht „ein

²⁰ Leichte Abänderungen in des Filmtons in Bezug auf Audiodeskription können sich durch das Absenken von eingesetzter Musik oder bestimmten Hintergrundgeräuschen jedoch bei Filmen beziehungsweise Serien im Fernsehen oder auf DVD ergeben (vgl. Benecke 2014a:43).

neues sinnvolles Ganzes, das sich aus den vorhandenen akustischen Elementen [...] und dem verbalisierten neuen Text zusammensetzt.“ (Benecke 2014b:109)

Aus diesem Grund kann die akustische Bildbeschreibung auch als „*additives Verfahren*“ verstanden werden, da die notwendigen Informationen zum Original hinzugefügt werden, ohne die Dialoge, Hintergrundmusik oder andere wichtige Geräusche zu verändern (vgl. Reinart 2014:243). Auch Benecke folgt dieser Ansicht und schreibt, dass die Audiodeskription mit den vorgegebenen Informationen aus dem Original abgestimmt werden muss, jedoch müssen diese Informationen aber nur teilweise übersetzt werden:

[...] es findet somit keine vollständige Übersetzung von Film, Theaterstück oder Oper statt, sondern nur eine teilweise oder partielle. [...] Audiodeskription ist partielle Translation, indem sie die vermutete Intention eines Auteurs [...] für blinde und sehbehinderte Menschen [...] durch die Verbalisierung der Bildinformationen (Translat) bei gleichzeitiger Abstimmung mit den nicht übersetzten Toninformationen, verstehbar macht. (Benecke 2014a:43f.)

Aus Beneckes Definition geht hervor, dass optische Informationen in einem ersten Schritt zu einem geschriebenen und in einem nächsten Schritt zu einem akustisch präsentierten Text umgewandelt werden. Dabei dürfen gewisse Bestandteile des Ausgangstextes nicht verändert, also nicht übersetzt werden. Es werden nur jene Informationen übersetzt, die das blinde und sehbehinderte Publikum benötigt, um dem Original problemlos folgen zu können. Benecke wählt aus diesem Grund den Begriff der „*partiellen Translation*“, da „die Übersetzung nicht als Ganzes vorgenommen wird, sondern immer den Beschränkungen des Tons unterliegt.“ (Benecke 2014a:32) Beneckes Verständnis von Audiodeskription unterstreicht auch, dass diese nur in Verbindung mit dem Original funktioniert und somit auch mit Reiß und Vermeers' (1984) Auffassung einer translatorischen Handlung in Verbindung gebracht werden kann. Auch hier liegt der Fokus auf der Erstellung eines funktionsgerechten Zieltextes (Audiodeskription), stets unter Anbindung an den vorhandenen Ausgangstext (Original).

Einige Definitionen für den Begriff der Audiodeskription haben direkten Translationsbezug. So schreibt beispielsweise Hyks (2005:6), dass es sich bei Audiodeskription und Translation um zwei eng miteinander verbundene Tätigkeiten handelt. Auch Simoneau-Joïrg folgt dieser Ansicht und weist auf den Zweck der Audiodeskription hin, denn „just as a translator performs a cultural transfer from one language to another, the describer [...] relays a visual message through speech, the objective being to create images.“ (Simoneau-Joïrg 1996:97f.) Im Gegensatz zur „klassischen“ Translation werden keine sprachlichen Barrieren überwunden, sondern visuelle Eindrücke mit Hilfe von Sprache übermittelt.

Durch die Sprachvermittlung von Geschehnissen im Original wird bei der Audiodeskription das Zeichensystem gewechselt, vom visuellen zum verbalen Zeichensystem. Aus diesem Grund wird die akustische Bildbeschreibung auch als „*intersemiotische*

Translation“ bezeichnet (vgl. Panier et al. 2012:367). Der Begriff intersemiotische Translation ist von Roman Jakobson definiert worden und bezeichnet den Übertragungsprozess, der zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen vollzogen werden kann und nicht auf Sprachsysteme beschränkt ist (vgl. Jung/Chica Nuñez 2018:170). Neben der intersemiotischen Translation unterscheidet Jakobson zwischen der interlinguistischen sowie der intralinguistischen Translation. Die interlinguistische Translation bezeichnet die Übersetzung zwischen verschiedenen Sprachen, die intralinguistische Translation die Übersetzung von Zeichen derselben Sprache (vgl. Jakobson 2007:182). Bei der akustischen Bildbeschreibung werden abgesehen vom Zeichensystem auch die Modalität sowie das Medium der Übertragung gewechselt (vgl. Tranis Polat 2013:54). Ist eine Translationshandlung mit einem Wechsel des Mediums und möglicherweise einem Zeichensystemwechsel verbunden, so spricht Gerzymisch-Abrogast (2005:25) von einer „*multidimensionalen Translation*“. In der Literatur wird von anderen Forschenden auch von intermodaler Translation gesprochen (vgl. Braun 2008:3, Szarkowska/Orero 2014:124, Bourne/Jiménez Hurtado 2007:176).

2.1.2 Geschichte der Audiodeskription

Audiodeskription hat immer schon existiert, nur nicht ihrer heutzutage bekannten und professionellen Form. Vor der Professionalisierung des Gebietes waren es größtenteils Laien, die den blinden und sehbehinderten Personen in ihrem Umfeld die ihnen nicht zugänglichen Informationen beschrieben haben (vgl. Jankowska 2015:54f.). Zu diesem Zeitpunkt war die Audiodeskription ein Akt, der keinem einheitlichen System gefolgt ist, jedoch führte die vermehrte Nachfrage zu dem Bestreben, ein strukturiertes, systematisches Verfahren zu entwickeln und infolgedessen zu einer besseren Qualität beizutragen (vgl. Benecke 2014a:11). Der Bedarf für das Ausgleichen von für blinde und sehbehinderte Personen nicht verstehbaren visuellen Inhalten war somit immer schon gegeben, jedoch war es das vermehrte Aufkommen von visuellen Medien im vergangenen Jahrhundert, das den Anstieg der Audiodeskription deutlich unterstrich. Das barrierefreie Erlebnis von Originalen wurde als Notwendigkeit für die Inklusion aller beeinträchtigten Personen erkannt und in vielen verschiedenen Bereichen gefordert. Dazu zählen das Fernsehen, Kino, Museen, Bühnenaufführungen oder auch Sportveranstaltungen. Diese Anwendungsbereiche der Audiodeskription werden im Kapitel 2.1.5 vorliegender Arbeit ausführlicher behandelt.

Unter Forschenden herrscht Uneinigkeit darüber, in welchem Land die Anfänge der Filmbeschreibungen liegen. Folgt man der Ansicht von Orero (2007:33), so liegt der Ursprung in Spanien, angestoßen durch die im Radio ausgesendete Audiodeskription des Journalisten

Gerado Esteban in den Jahren nach dem spanischen Bürgerkrieg. Die AutorInnen vertreten auch die Meinung, dass ein spanischer Radiosender der erste war, der Audiodeskriptionen für Filme anbot, die live für die Kinosäle übertragen worden sind. Im Gegensatz dazu sieht Snyder (2008:191) den Anstoß in den Vereinigten Staaten, initiiert durch einen blinden Mitarbeiter des amerikanischen Bildungsministeriums. Fryer wiederum schreibt in ihrem Werk „An Introduction to Audio Description“, dass es eine Engländerin war, Lady Waterlow, die im ersten Weltkrieg erblindeten Soldaten die in einem Vortrag vorkommenden Bilder beschrieb. Dies wird durch einen veröffentlichten Artikel belegt, der auch über ähnliche Erfolge durch die Beschreibung der Szenen im Theater berichtet (vgl. Fryer 2016:15). Trotz widersprüchlicher Aussagen in verschiedensten Quellen, stimmen auch viele WissenschaftlerInnen überein, dass der Amerikaner Gregory Frazier die Audiodeskription in Hinsicht auf ein strukturiertes Verfahren entscheidend geprägt hat. Frazier stellte im Jahr 1975 an der San Francisco State University im Zuge seiner Masterarbeit erstmals ein Konzept für die Beschreibung eines Fernsehfilms für blinde und sehbehinderte Menschen vor. Sein Beitrag trug zum Wachstum der Disziplin statt, welches in den USA vor allem im Laufe der 1980er Jahre zu erkennen war. Frazier gründete gemeinsam mit August Coppola im Jahr 1987 das AudioVision Institute, welches bis Mitte der 1990er Ausbildungsort für AudiodeskripteurInnen im Bereich von Film und Fernsehen war (vgl. Benecke 2014a:12).

Seither hat sich die Verwendung von Audiodeskription immer mehr ausgeweitet und große Filmproduzenten wie Paramount und Disney begannen 2010 akustische Bildbeschreibung in ihre Produktionen zu inkorporieren. Diesem Trend folgten auch beliebte Streaming-Plattformen wie Netflix, Disney+ oder Amazon Prime Video, die ihre Inhalte für blinde und sehbehinderte AbonnentInnen durch Audiodeskription zugänglich macht (vgl. ACB o.J.). Ebenso werden Untertitel in einer Vielzahl an Sprachen für hörbeeinträchtigtes oder gehörloses Publikum angeboten.

In Europa stieg das Interesse an der Audiodeskription nach dem Filmfestival in Cannes 1989, als im Zuge der Veranstaltung zwei audiodeskribierte Filmausschnitte vorgeführt wurden. Jene Ausschnitte wurden in Zusammenarbeit des AudioVision Institutes und dem französischen Blindenverband realisiert und von Marie-Luce Plumauzille, Maryvonne sowie Jean-Yves Simoneau durchgeführt worden. Folgen der Filmvorführung waren neben einer starken öffentlichen Resonanz auch der Beginn der Audiodeskription in vielen europäischen Ländern. Die Entwicklung lief jedoch nicht auf koordinierte Weise zwischen den einzelnen Staaten ab, sondern die Beschreibungen visueller Medien wurden, ohne sich über den Forschungsstand in anderen Ländern zu informieren, durchgeführt. Ein zunehmender

Austausch an Informationen fand erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts statt (vgl. Benecke 2014a:12).²¹

Da im Zuge der vorliegenden Arbeit eine österreichische Serie behandelt wird, soll an dieser Stelle auch Bezug auf die Entwicklungsgeschichte der Audiodeskription im deutschsprachigen Raum genommen werden. Das Filmfestival in Cannes war auch der entscheidende Wendepunkt für die Entwicklung des Feldes in Deutschland. Im selben Jahr, 1989, fand die Gründung der sogenannten „Münchner Filmschreibergruppe“ statt, die aus Bernd Benecke, Elmar Dosch, Andrea Hartwig und Robert Müller bestand. Jene Gruppe erstellte erstmals akustische Bildbeschreibungen für den Kinofilm „Die Glücksjäger“, welcher der erste audiodeskribierte Film im deutschen Kino bei speziellen Vorstellungen war. Angesichts der starken Resonanz und des großen Erfolgs der Audiodeskription des Kinofilms ist das Konzept kurze Zeit später auch im Fernsehen übernommen worden.

Zieht man einen Vergleich zwischen Privatsendern und öffentlich-rechtlichen Sendern, so fällt auf, dass letztere auf regelmäßiger Basis Programme mit Audiodeskription ausstrahlen. Insbesondere werden Filme und Serien im Hauptabendprogramm im Zweikanalton audiokommentiert, darüber hinaus sind es oft Live-Events, Sportveranstaltungen oder politische Ereignisse, die für blinde und sehbehinderte Menschen zugänglich gemacht werden. Die von den öffentlich-rechtlichen Sendern eigens produzierten Filme werden mehrheitlich in Österreich seit 2004 und in der Schweiz seit 2008 mit akustischer Bildbeschreibung ausgestrahlt. Die österreichischen, deutschen und Schweizer Sender tauschen ihre barrierefreien Produktionen auch untereinander aus oder produzieren diese gemeinsam. Durch die einheitlich geltenden Standards in allen drei Ländern soll die Qualität gesichert und dem Zielpublikum ein möglichst gleichwertiges Erlebnis des Originals geboten werden (vgl. Heerdegen-Wessel 2016:277ff.).

2.1.3 Barrierefreiheit und Translation

Ohne das Anfügen von Beschreibungen oder Untertiteln würden eine Reihe an Informationen verloren gehen und es wäre dem beeinträchtigten Publikum meist nicht möglich, der Handlung des Originals problemlos zu folgen. Durch den Einsatz von audiovisueller Übersetzung wird einer nicht unbeachtlich großen Personengruppe der Zugang zu Medien, tagesaktuellem Geschehen wie auch Kultur ermöglicht.

²¹ Siehe hierzu beispielsweise Orero (2007) zur Entwicklung in Spanien oder Reviers (2016) für einen Überblick des Status quo in verschiedenen europäischen Ländern.

Allgemein versteht man unter dem Begriff audiovisuelle Übersetzung den linguistischen sowie semiotischen Transfer von audiovisuellen Inhalten. Diese Übertragung kann entweder interlingual oder intralingual stattfinden, um Inhalte für beeinträchtigte Personen zugänglich zu machen. Audiovisuelle Texte liefern übersetzbare Informationen über zwei Kommunikationskanäle, nämlich den akustischen und den visuellen Kanal.²² Vordergründig handelt es sich bei den Korpora um Radio- und Fernsehsendungen, Filme, Videos sowie Opern- und Theaterstücke, die durch verschiedene Übertragungsverfahren barrierefrei und zielgruppengerecht gestaltet werden (vgl. Williams/Chesterman 2014:13). Grundsätzlich lassen sich alle Übertragungsarten in zwei Kategorien unterteilen, einerseits *Revoicing* und andererseits *Captioning*.

Bei dem Verfahren des Revoicings werden audiovisuelle Inhalte mittels gesprochenem Text in die Zielsprache übertragen. Zu Revoicing zählen unter anderem die Synchronisation, das Voice-over, der freie Kommentar, die Erzählung und Audiodeskription, wobei Voice-over und Synchronisation am häufigsten angewandt werden. Synchronisation bezeichnet das Verfahren, bei welchem die originale Dialogspur in der Ausgangssprache durch die Tonspur der Zielsprache ersetzt wird. Dabei wird die Dialogtonspur an die Sprechbewegungen der AkteurInnen im Original angepasst (vgl. Luyken 1991:73). Der Prozess der Synchronisation ist nicht nur komplex, linguistisch und kulturell, sondern auch technisch anspruchsvoll. In den Ländern Frankreich, Deutschland, Italien, Ungarn und Spanien ist Synchronisation die gängigste Form von audiovisueller Übersetzung bei ausländischen Produktionen. Hingegen ist das Voice-over jenes Verfahren, bei welchem die Tonspur der Zielsprache über die der Originalsprache gelegt wird. Somit unterscheiden sich die Prozesse dadurch, dass der Originaltext im Hintergrund für die ZuseherInnen noch leise hörbar ist. Hierbei ist es üblich, dass die Ausgangssprache zu Beginn für einige Sekunden hörbar ist, jedoch danach die Lautstärke reduziert wird, um mit dem Voice-over in der Zielsprache zu beginnen. In der Regel endet die Übersetzung auch vor dem fremdsprachlichen Ausgangstext und der Ton des Originals ist wieder normal hörbar (vgl. Díaz Cintas/Orero 2010:443, vgl. Orero 2009:132f.). Diese Form der audiovisuellen Übersetzung wird oftmals für fiktive Filme und Fernsehserien, wie beispielsweise in Polen, Russland und dem Baltikum, angewandt.

Beim Captioning werden audiovisuelle Inhalte in Form von geschriebenem Text in die Zielsprache übertragen. Dazu zählen Untertitelung, Übertitelung, Zwischentitel oder auch Fansubs. Jedoch werden die letzten beiden genannten Arten meist als Teil der Untertitelung

²² Zum akustischen Kanal zählen paralinguistische Informationen, Wörter sowie die Tonspur. Den visuellen Kanal umfasst Bewegungen, Farben, Bilder oder Untertitel mit sprachlichen Zeichen (vgl. Chaume 2013:105).

gesehen und es wird in der Regel lediglich zwischen Über- und Untertiteln unterschieden. Bei Untertiteln handelt es sich um geschriebenen Text, welcher in der jeweiligen Zielsprache auf dem Bildschirm lesbar ist, während die Originalversion des Films oder der Serie gezeigt wird. Die angezeigten Untertitel stimmen ungefähr mit den Dialogen der SchauspielerInnen überein. Untertitelung kann entweder intralingual oder interlingual stattfinden. Abgesehen von der Zielsprache unterscheiden sich diese Arten der Untertitelung dadurch, dass auch Geräusche oder Hintergrundmusik für hörgeschädigte ZuschauerInnen untitled werden. Georgakopoulou schreibt, dass Untertitel dann am erfolgreichsten sind „[...] when not noticed by the viewer. For this to be achieved, they need to comply with level of readability and be as concise as necessary [...]“ (Georgakopoulou 2009:21) Übertitel werden über der Bühne, bei Opern oder Theateraufführungen, eingeblendet. Dabei können die Untertitel entweder inter- oder intralingual sein und erlauben dem Publikum, den Szenen zu folgen und zur selben Zeit die übersetzten Textzeilen zu lesen. Unsere Gesellschaft ist textfokussiert, der Zuseher beziehungsweise die Zuseherin möchte wissen worüber gesungen wird. Das Ziel von Übertiteln ist es, die Bedeutung dessen, was gesungen wird, zu vermitteln (vgl. Chaume 2013:107ff.).

Eine klare Abgrenzung zwischen den verschiedenen Verfahren ist nicht immer möglich, da es immer wieder zu Überschneidungen bei Definitionen kommt. Chaume (2013:120) fügt hierzu auch an, dass die Liste an verschiedenen Übersetzungsarten noch lange nicht zu Ende ist und jene Modi sich auf Grund von neuen audiovisuellen Medien, technologischem Fortschritt und der Bevorzugung der ZuseherInnen zwangsläufig verändern und weiterentwickeln werden.

Alle eben skizzierten Verfahren tragen dazu bei, Menschen mit Beeinträchtigung Zugang zu Informationen zu erleichtern und diese am gesellschaftlichen Leben teilhaben lassen zu können. Um die Rechte dieser Personengruppe zu fördern, zu schützen und gewährleisten, haben Bemühungen auf internationaler Ebene stattgefunden, die nun näher erläutert werden sollen. Die Bestrebungen der Vereinten Nationen wie auch der Europäischen Union brachten Gesetze zur Förderung von Barrierefreiheit im Allgemeinen und zu späterem Zeitpunkt auch mit vermehrtem Fokus auf blinde und sehbehinderte Menschen hervor. Folgen der erlassenen Gesetze und Richtlinien waren die Ermöglichung und Erleichterung des Zugangs zu Informationen.

2.1.3.1 Die EU-Behindertenrechtskonvention

Die UN-Behindertenrechtskonvention ist die erste international gültige Konvention, welche die Diskriminierung von Personen mit Beeinträchtigung verbietet und die Rechte dieser als Grundrecht anerkennt (vgl. Nikoltchev 2014:7). Das Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen wurde am 13. Dezember 2006 in New York von der Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedet. Am 3. Mai 2008 trat die Konvention in Kraft, nach der Ratifizierung in 20 Staaten. In Österreich ist die UN-BRK seit Oktober 2008 in Kraft und muss bei der Gesetzgebung wie auch der Vollziehung berücksichtigt werden (vgl. Bundesministerium für Soziales, Gesundheit, Pflege und Konsumentenschutz o.J.).

Der Grund für die Entstehung der Konvention war die weltweite Erfahrung, dass der Schutz vor Diskriminierung sowie Ausgrenzung von Menschen mit Beeinträchtigung nicht ausreichend gegeben war (vgl. Deutsches Institut für Menschenrechte o.J.). Die UNO versteht unter der Diskriminierung einer Person auf Grund ihrer Beeinträchtigung das Folgende:

"Discrimination on the basis of disability" means any distinction, exclusion or restriction on the basis of disability which has the purpose or effect of impairing or nullifying the recognition, enjoyment or exercise, on an equal basis with others, of all human rights and fundamental freedoms in the political, economic, social, cultural, civil or any other field. (UNO o.J. [Art. 2])

Es wird somit verankert, dass Personen mit Beeinträchtigung dieselben Rechte zuteilkommen müssen wie Personen ohne Beeinträchtigung. Zusätzlich dazu wird im Artikel 21 auch auf den Zugang von Informationen eingegangen, welcher beeinträchtigten Menschen nicht durch weitere Kosten erschwert werden darf (vgl. UNO o.J. [Art. 21]).

2.1.3.2 Bemühungen für Barrierefreiheit in der Europäischen Union

Durch die Verabschiedung der UN-Behindertenrechtskonvention hat ein Paradigmenwechsel in der Wahrnehmung von beeinträchtigten Personen stattgefunden. Vor dem Inkrafttreten der Konvention stand eher der defizitäre Aspekt von Beeinträchtigungen im Vordergrund. Heute wird dieser als Bereicherung von Vielfalt verstanden. Wie bereits erwähnt, hatte die Konvention zur Folge, dass auch innerhalb der Europäischen Union vermehrt Gesetze und Richtlinien erlassen worden sind, um die Rechte von Menschen mit Beeinträchtigung zu gewährleisten, besser zu schützen und zu fördern. Die Umsetzung jener Richtlinien erfolgte in den jeweiligen Staaten auf nationaler Ebene.

Die Verankerung der Rechte von Menschen mit Beeinträchtigung als Grundrecht und das Verbot von Diskriminierung auf Grund einer Beeinträchtigung wurden in der Charta der Grundrechte der Europäischen Union festgehalten. Die Charta ist seit 2009 rechtsverbindlich

und kodifiziert die Grund- und Menschenrechte innerhalb der Europäischen Union. Im Folgejahr wurde die Richtlinie über audiovisuelle Mediendienste (Richtlinie 2010/13/EU) vom Europäischen Parlament wie auch dem Europäischen Rat erlassen. Jene Richtlinie enthält die Wichtigkeit der Bereitstellung von Gebärdensprache, Untertitelung wie auch Audiodeskription, um nicht nur seh- oder hörbeeinträchtigte Menschen, sondern auch älteren Personen sowie Menschen mit verschiedensten Beeinträchtigungen Zugang zu Informationen zu erleichtern.

The right of persons with a disability and the elderly to participate and be integrated in the social and cultural life of the Union is inextricably linked to the provision of accessible audiovisual media services. The means to achieve accessibility should include, but need not be limited to, sign language, subtitling, audio-description and easily understandable menu navigation. (EU 2010 [Art. 46])

An dieser Stelle ist es jedoch wichtig zu erwähnen, dass die Bereitstellung der genannten Dienste nicht gewährleistet werden kann. Dies liegt daran, dass die EU nur Appelle an die Mitgliedsstaaten richten kann, diese aber nicht zur Umsetzung verpflichten (vgl. Nikoltchev 2014:17). Eine weitere Richtlinie wurde im Jahr 2016 erlassen, die Richtlinie 2016/2102, welche alle öffentlichen Stellen der einzelnen Mitgliedsstaaten auffordert, Inhalte von Websites und mobilen Anwendungen barrierefrei zu gestalten und somit den Zugang zu Informationen für alle Personen zu erleichtern (vgl. Europäische Union 2016).

2.1.3.3 Barrierefreiheit im Österreichischen Rundfunk (ORF)

Da es sich bei dem Untersuchungskorpus der Arbeit um eine vom ORF produzierte Serie handelt, soll an dieser Stelle der aktuelle Stand der Barrierefreiheit des Senders skizziert werden. Aus verschiedensten Beiträgen auf der Website des Österreichischen Rundfunks geht hervor, dass Barrierefreiheit und die Bemühungen des Ausbaus von barrierefreien Programmen ein Anliegen des Senders sind. Dies wird durch den „ORF barrierefrei – Aktionsplan 2022-2025“ unterstrichen, welcher das Ziel hat, die Barrierefreiheit in der vorgegebenen Zeit markant auszubauen.²³ Durch die Anwendung von Untertiteln, Österreichischer Gebärdensprache, einfacher Sprache und Audiodeskription sollen die Programme des ORFs allen Personen zugänglich gemacht werden. Gesetzlich verankert ist dies in der Gesetzesnovelle ORF-G § 5 Abs. 2, welche im Jänner 2021 in Kraft getreten ist. Durch jene Novelle wurde der ORF verpflichtet, die barrierefrei zugänglichen Sendungen online sowie im Fernsehen auszubauen.

Begonnen bei der Untertitelung für gehörlose sowie hörbeeinträchtigte Menschen werden seit 1980 Programme untertitelt. Damals waren es fünf Wochenstunden, im Vergleich dazu

²³ Für eine detailliertere Beschreibung der Vorhaben und den genauen Zielen des ORFs kann der gesamte Aktionsplan 2022-2025 unter folgendem Link gefunden werden: https://der.orf.at/unternehmen/humanitarian/barrierefreiheit/aktionsplan_barrierefreiheit_neu100.pdf (vgl. ORF 2023)

werden aktuell 75 Prozent der TV-Programme von ORF1 und ORF2 Untertitelt.²⁴ Im Aktionsplan wurde die Steigerung der Untertitelungsquote auf 52 Prozent für alle Programme auf allen Sendern des ORFs festgelegt. In Bezug auf Gebärdensprache wird eine Reihe an Programmen in ÖGS ausgestrahlt. Seit 2008 ist die Hauptnachrichtensendung „Zeit im Bild“ in Gebärdensprache abrufbar, danach folgten weitere Sendungen wie auch Live-Berichterstattungen aus dem Parlament. Der Aktionsplan sieht eine Schwerpunktsetzung für Gebärdensprache vor. Die Implementierung von einfacher Sprache liegt am wenigsten weit zurück, seit 2017 ist der Teletext in einfacher Sprache verfügbar. Nachrichten in einfacher Sprache erfolgen seit Jänner 2022 in allen Regionalradios, auf dem Sender ORF III kann man lediglich unter der Woche täglich Nachrichten in einfacher Sprache verfolgen. Einfach verständliche Nachrichten helfen neben Menschen mit Lernbehinderungen auch älteren Menschen, Kindern sowie Personen mit geringen Deutschkenntnissen, die Geschehnisse auf der Welt besser zu verstehen. Durch eine tägliche Aussendung von Nachrichten in einfacher Sprache soll die Inklusion aller genannten Personengruppen bis 2025 gesichert werden.

Der Bereich der Audiodeskription ist für vorliegende Arbeit am relevantesten und soll laut Aktionsplan nach Möglichkeit um acht Prozent erhöht werden. Im Jahr 2004 wurde der erste Hörfilm ausgestrahlt, seitdem wurde das Angebot an mit akustischer Bildbeschreibung versehenen Programmen kontinuierlich ausgebaut. Neben Hörfilmen werden auch diverse Programme mit Live-Audiokommentierung angeboten, darunter befinden sich sportliche Großevents, Unterhaltungsformate sowie Sendungen von politischer und gesellschaftlicher Relevanz. Zum jetzigen Zeitpunkt können blinde und sehbehinderte Personen täglich knapp sieben Stunden audiodeskribiertes Fernsehprogramm empfangen. Der genannte Aktionsplan soll fortlaufend geführt werden und der ORF plant, bis zum Jahr 2030 die Barrierefreiheit aller Sendungen mit Sprachinhalt anzustreben (vgl. ORF 2023).

2.1.4 Erstellung einer Audiodeskription

Um eine zielgruppengerechte Audiodeskription zu erstellen, ist das Zusammenspiel mehrerer AkteurInnen notwendig. Für diesen komplexen Prozess arbeiten Fachleute aus unterschiedlichen Disziplinen zusammen, dazu zählen FilmschreiberInnen, TontechnikerInnen, SprecherInnen oder SchauspielerInnen sowie Personen des Zielpublikums (vgl. Remael et al. 2014:12). Der Erstellungsprozess der Audiodeskription erfolgt in mehreren Phasen (vgl.

²⁴ Neben dem hohen Untertitelungsangebot auf den Sendern ORF1 und ORF 2 werden rund 35 Prozent von ORF III und 2 Prozent von ORF SPORT+ auf der ORF TELETEXT-Seite 777 mit Untertiteln angeboten (vgl. ORF 2023).

Bogucki 2013:23, Benecke/Dosch 2004:14ff.). Der erste Schritt des Prozesses besteht darin, das mit Audiodeskription zugänglich zu machende Material zu sichten und zu decodieren. Hierfür kann im Team oder auch einzeln gearbeitet werden, letzteres ist eher in Großbritannien aber nicht im deutschsprachigen Raum üblich. In Deutschland, Österreich und der Schweiz wird vorwiegend in Teams, bestehend aus zwei oder drei Personen, gearbeitet, die sich aus einem oder zwei sehenden BeschreiberInnen und einem blinden oder sehbehinderten Mitglied zusammensetzen. Die Mitarbeit einer Person aus der Zielgruppe ist notwendig, da der/die BeschreiberIn den sehenden Personen Rückmeldung und mögliche Verbesserungsvorschläge zu den Beschreibungen geben können. Beim gemeinsamen Sichten des Ausgangsmateriales können die sehenden BeschreiberInnen die für das Verständnis des Originals notwendigen Informationen weitergeben. Das blinde oder sehbehinderte Teammitglied kann beurteilen, an welchen Stellen eine akustische Bildbeschreibung sachdienlich ist. Durch das Zusammenspiel von sehenden und sehbeeinträchtigten Parteien können mögliche Unklarheiten sowie ungewünschte Missinterpretationen umgangen und eine gemeinsame Ausgangsbasis für alle Beteiligten geschaffen werden (vgl. Fryer 2016:166).

Im Anschluss daran wird das Ausgangsmaterial analysiert und die wichtigsten Elemente dessen identifiziert. Dazu zählen unter anderem die Hauptcharaktere oder auch Schauplätze. Die Analyse bezieht sich auf inhaltliche Elemente und formale Auffälligkeiten, jedoch werden bei der eigentlichen Audiodeskription die inhaltlichen Elemente priorisiert (vgl. Benecke 2014a: 15).²⁵ Dabei wird das Material in Szenen unterteilt, die unterschiedlich lang sein können und im Normalfall abgeschlossene Einheiten bilden. Die Sequenzen können einerseits räumlich (Schauplatz- oder Szenenwechsel), andererseits inhaltlich (Auftritt einer neuen Person) abgeschlossen sein. Die Unterteilung in kleinere Ausschnitte ist von den BeschreiberInnen frei wählbar. Umfangreiche Recherchen sind beispielsweise dann notwendig, wenn Fachbegriffe und spezielle Terminologie verwendet werden oder der Film in einer bestimmten Epoche spielt. Hier stellt sich die Frage, wie viel Wissen bei dem Zielpublikum vorausgesetzt werden kann, dazu schreibt Navarrete Moreno (1997:72), dass vielen Personen diese Details entgehen oder sie diese als unwichtig erachten würden, während aber andere ein umfassenderes Wissen im entsprechenden Bereich besitzen. Mit dem übergeordneten Ziel der Audiodeskription, dem Zielpublikum auch neues Wissen zu vermitteln und die Beschreibungen lebhafter zu gestalten, sollte auf die korrekte Benennung und Erklärung von Begriffen (je nach Möglichkeit des

²⁵ Die inhaltlichen Elemente beziehen sich zum Beispiel auf Thema, notwendiges Hintergrund- oder Fachwissen, die Beziehungen der beteiligten Personen oder auch Schauplätze. Im Gegensatz dazu meint man mit formalen Auffälligkeiten, ob es sich um einen Farb- oder Schwarz-Weiß Film handelt, Rückblenden, Zeitlupenaufnahmen oder Ausschnitte aus einem Traum (vgl. Benecke 2014a:15).

Ausgangsmaterialies) nicht verzichtet werden. Ist die Analyse abgeschlossen, so wird mit der Erstellung der notwendigen verbalen Beschreibungen begonnen. Endergebnis dieses Arbeitsschrittes ist ein Manuskript, bestehend aus Beschreibungen für alle Szenen mit einem *Timecode* und einem *Keyword*. Ein *Timecode* ist laut Benecke (2014a:15) eine Art Zählwerk, mit Hilfe dessen man jedes Bild des Ausgangsmaterials genau identifizieren kann. *Keywords* werden für die Verortung der Szenen durch ein bestimmtes Merkmal verwendet.

Im finalen Arbeitsschritt wird das erstellte Manuskript, welches auch als Zieltext bezeichnet werden könnte, von dem/der AuftraggeberIn redigiert. Nachdem der Text auf Stimmigkeit und Fehlerfreiheit untersucht worden ist, wird dieser an eine Sprecherin oder einen Sprecher weitergegeben. Die Aufgabe der SprecherInnen besteht darin, die erstellten Bildbeschreibungen einzusprechen oder im Falle eines Theaters oder Opernaufführung (Live-Veranstaltungen) zu präsentieren. Wird die Audiodeskription in einem Studio eingesprochen, dann sind an diesem Prozess auch TontechnikerInnen sowie TonregisseurInnen beteiligt, um den Originalton des Films mit der gesprochenen Bildbeschreibung abzustimmen.²⁶ Sobald dieser Zwischenschritt abgeschlossen ist, wird die Audiodeskription in das Ausgangsmaterial eingebettet. Im Fernsehen und bei DVDs kann die akustische Bildbeschreibung über Zweikanalton empfangen oder im Menü der DVD ausgewählt werden. Wenn das Ausgangsmaterial im Kino gezeigt wird, wird eine separate Datei erstellt, welche nur die Audiodeskription enthält. Die verbalisierten Informationen werden über Kopfhörer abgespielt, während das Original für alle Kinobesucher zu hören ist (vgl. Remael et al. 2015:166f.).

Auf eine neuere Entwicklung in der Audiodeskription geht Fryer (2016:4) ein und bezieht sich auf die Übersetzung von Audiodeskriptionsskripten. Die USA und Großbritannien gelten als große Audiodeskriptionsproduzenten, teilen ihre erstellten Manuskripte aber nicht (vgl. Panier et al. 2012:367). Bourne und Jiménez Hurtado (2007:176) argumentieren für die Weitergabe und Übersetzung bereits erstellter Skripte, da dies im Vergleich mit einer Neuerstellung Kosten sowie Zeit sparen würde. Die Aufgabe der Übersetzung von Audiodeskriptionsskripten sollte von ÜbersetzerInnen übernommen werden, die über ausreichend Wissen im Bereich der audiovisuellen Übersetzung verfügen. Durch die direkte Übersetzung verändert sich auch die Stellung der Audiodeskription: „This means that the place of AD within AVT is no longer always inter-semiotic but sometimes simply interlingual” (Fryer 2016:4) Neben dieser Entwicklung verändert auch der immer größer werdende technische Fortschritt das Feld der Audiodeskription. In Großbritannien wird vermehrt mit Software

²⁶ Bei Theaterstücken oder Opern kann die Lautstärke des Ausgangsmaterialies nicht regelt werden und die BeschreiberInnen müssen mit dieser Einschränkung umgehen, Museen sind normalerweise frei von Einschränkungen (vgl. Benecke 2014a:16).

gearbeitet, bei welcher die Beschreibungen eingetippt und direkt vom Computer eingesprochen werden. Um eine für die Zielgruppe adäquate Audiodeskription weiterhin gewährleisten zu können, muss diese von menschlichen BeschreiberInnen kontrolliert und freigegeben werden (vgl. Benecke 2014a:14, Salway 2007:166f.).

2.1.5 Weitere Formen der Audiodeskription

Schwerpunkt vorliegender Arbeit ist die Audiodeskription für Filme, Serien und das Fernsehen. Jedoch ist dies nicht der einzige Anwendungsbereich der akustischen Bildbeschreibung, da sie unter anderem auch im Museum, auf der Bühne oder bei diversen Sportveranstaltungen zum Einsatz kommt. Diese Bereiche stellen zwar unterschiedliche Anforderungen an die Audiodeskription, haben aber gemein, dass dadurch blinde und sehbehinderte Personen am gesellschaftlichen wie auch kulturellen Leben teilhaben können.

2.1.5.1 Audiodeskription auf der Bühne

Theateraufführungen oder Opernbesuche haben für viele Personen einen hohen Stellenwert, so auch für blinde und sehbehinderte Kulturbegleiter. Durch die Verwendung von Audiodeskription für Bühnenaufführungen wird ihnen der barrierefreie Genuss der Stücke oder Aufführungen ermöglicht. Holland (2009:170) schreibt, dass die akustische Bildbeschreibung für das Theater aus zwei Hauptelementen besteht, diese sind zum einen Teil Informationen zur Produktion, wie beispielsweise die Beschreibung des Sets oder den Kostümen der Besetzung. Diese Art von Informationen wird dem Publikum vor dem Beginn des Stücks gegeben, da auch im Verlauf des Stücks keine Zeit wäre, um all diese Elemente im Detail zu beschreiben. Zum anderen Teil sind es die Handlungsbeschreibungen der Szenen während der Aufführung. Die Personen aus der Zielgruppe sitzen im Publikum und tragen Kopfhörer, über welche nur die akustische Bildbeschreibung zu hören ist.

Dadurch, dass die Audiodeskription live geschieht, stehen die BeschreiberInnen vor einer Reihe an Herausforderungen. Vor der Aufführung erstellen sie ein Skript mit Notizen, dieses wird parallel zur Handlung aus einem separaten Raum vorgetragen (vgl. Sanmartín Ricart/Acre Verso 2017:62). Es liegt in der Natur von Live-Aufführungen, dass unvorhergesehene Dinge passieren, jemand ausfällt oder DarstellerInnen auf der Bühne improvisieren (müssen). Fryer (2016:17) zufolge müssen BeschreiberInnen auf diese Ereignisse vorbereitet sein und angemessen auf diese reagieren können. Auf Grund der möglichen Improvisation der SchauspielerInnen ist es für BeschreiberInnen sicherer, die Handlung erst dann zu beschreiben, nachdem diese stattgefunden hat. Daher ist es auch wichtig, dass der Schreibstil angepasst wird,

um je nach vorhandener Zeit alle relevanten Informationen an das Publikum liefern zu können. Lange Pausen ohne eine akustische Bildbeschreibung sollten allgemein vermieden werden, um keine technischen Schwierigkeiten vermuten zu lassen (vgl. Remael et al. 2015:79).

Eine weitere Schwierigkeit ergibt sich durch die Bühnenszenen im Theater oder in der Oper. Kulissenwechsel, mehrere Schauplätze innerhalb der Bühne oder auch verwendete Requisiten können die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen und müssen für die blinden und sehbehinderten Personen durch zusätzliche Beschreibung zugänglich gemacht werden (vgl. Fryer 2016:106). Zusätzlich dazu stellen die nicht genau abgestimmten Sprechpausen während des Stücks eine mögliche Herausforderung dar. BeschreiberInnen müssen die für Bühnenaufführungen typischen und regelmäßigen Tempowechsel berücksichtigen und sich dahingehend anpassen, dass die eigene Beschreibung nicht mit dem auf der Bühne gesprochenen oder gesungenen Text überlappt (vgl. Holland 2009:170).

In unregelmäßigen Abständen werden Aufführungen in den folgenden österreichischen Theaterhäusern audiokommentiert: Wiener Burgtheater, Wiener Volkstheater, Theater in der Josefstadt, Schauspielhaus Wien und Theater der Jugend im Renaissancetheater (vgl. Hilfgemeinschaft der Blinden und Sehschwachen Österreichs o.J.).

2.1.5.2 Audiodeskription für Museen und Ausstellungen

Durch den Charakter der Ausstellungsstücke in Museen ist die Fähigkeit sehen zu können von großer Bedeutung, um die vom Künstler beziehungsweise der Künstlerin vermittelte Botschaft entschlüsseln zu können (vgl. Sanmartín Ricart/Acre Rivero 2017:67). Aus diesem Grund ist die akustische Bildbeschreibung notwendig, um auch sehbeeinträchtigten Menschen den Zugang zu Kunst und Kultur zu ermöglichen. Die Möglichkeit, die Ausstellungsstücke auf eine Weise zu erleben, die mit dem Erlebnis sehender BesucherInnen vergleichbar ist, kann durch einen menschlichen Guide oder einen Audioguide erfolgen.

Somit können die Beschreibungen entweder live oder in (halb)voraufgezeichneter Form erfolgen. Bei einer Museumsführung mit einem menschlichen Guide wird die Kunst beschrieben und etwaige Fragen der BesucherInnen beantwortet. Die Verwendung eines Audioguides erlaubt den sehbeeinträchtigten BesucherInnen, die Beschreibungen und zusätzlichen Informationen über Kopfhörer zu empfangen. Zusätzlich zu den auf die Kunst bezogenen Informationen sollen auch Richtungsanweisungen gegeben und auf diese Weise Orientierung durch das Museum geboten werden. (vgl. Braun/Starr 2021:35ff.).

Neben den Bemühungen den Museumsbesuch durch Guides barrierefrei zu gestalten, haben sich auch weitere Zugangsbereiche aufgetan, unter anderem das Erlebnis der

Ausstellungsstücke durch den Tast-, Geschmacks- oder Geruchssinn. Auch in Österreich werden sogenannte Spezialführungen angeboten, die Teilnehmenden die Möglichkeit bieten, Ausstellungsstücke vereinzelt betasten zu können oder durch Hör- und Geruchsproben näher zu erfahren. „This new approach to AD access comes at a time when new approaches to museum organisation are being put into practice [...]. As a result, a new visiting public is being created [...].“ (Braun/Starr 2021:33)

2.1.5.3 Audiodeskription für sonstige Bereiche

In den letzten Jahren ist die Popularität der Audiodeskription stets gewachsen und heutzutage wird sie in verschiedensten Bereichen angeboten. Zu diesen zählen Sportveranstaltungen, die Unterhaltungsbranche oder auch politische Events, die blinden und sehbehinderten Personen den Zugang zu diesen Bereichen ermöglicht.

In Bezug auf Sportveranstaltungen sind es vor allem Fußballspiele gewesen, die audiokommentiert worden sind. Der Österreichische Rundfunk (ORF) ist hier in einer Vorreiterrolle und hat ab 2009 mit der Audiodeskription von Länderspielen begonnen, ein Jahr später sind auch Großveranstaltungen verschiedenster Art dazugekommen (vgl. BSVWNB 2016). Heute werden die Spiele der Bundesliga, Europa-League und auch Champions-League durch akustische Bildbeschreibung zugänglich gemacht. Nordische Disziplinen, Skiweltcuprennen und sportliche Großevents werden im ORF ebenso audiokommentiert (vgl. ORF o.J.). Auch in Deutschland kann beispielsweise direkt im Olympiastadion ein Fußballspiel mit akustischer Bildbeschreibung über Kopfhörer genossen werden (vgl. Reinart 2014:242). In Großbritannien werden neben Fußballspielen auch andere sportliche Events wie Cricket oder Rugby audiokommentiert und ebenso über Kopfhörer übertragen (vgl. Panier et al. 2012:358). Als weiteren Bereich erwähnt Jankowska (2015:18f.) die Unterhaltungsbranche, wo unter anderem Konzerte, Modenschauen oder auch Festivals audiodeskribiert werden. In Österreich werden auch politisch relevante Ereignisse mit der Option der Audiodeskription übertragen.

2.2 Forschungsansätze zur Audiodeskription

2.2.1 Prozessorientierte Forschungsansätze

Die Audiodeskription aus dem Blickwinkel des Prozesses und der daran beteiligten AkteurInnen hat Benecke genauer untersucht und deren Beziehungen zueinander in einem Modell veranschaulicht. Das sogenannte Audiodeskriptions-Erlebnismodell dient zur Veranschaulichung der kommunikativen Beziehungen zwischen den AkteurInnen und weist auch Parallelen zum translatorischen Handlungsgefüge von Holz-Mänttari (1984) auf.

Beneckes ADEM-Modell baut auf einem von ihm entwickelten Vorgängermodell auf, dem Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell. In diesem Modell werden die AkteurInnen, ihre KommunikationspartnerInnen und die damit einhergehenden Entwicklungsstufen der Audiodeskription analysiert. Folgende AkteurInnen lassen sich im Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell finden: AuteurInnen, BeschreiberInnen, SprecherInnen sowie das Publikum, welches zu einem Teil aus nicht beeinträchtigten (sehenden) Personen und zum anderen Teil blind beziehungsweise sehbehindert ist. Das doch eher grob gefasste Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell hat Benecke weiter ausgearbeitet, indem er den Faktor Sachgegenstand (Inhalt) hinzugefügt und die Kommunikationsbeziehungen der einzelnen AkteurInnen noch näher präzisiert hat. Zwar werden dieselben Aspekte sowie AkteurInnen im überarbeiteten ADEM-Kommunikationsmodell thematisiert, jedoch lässt sich auch eine Reihe an Unterschieden im Vergleich zum Vorgängermodell ermitteln. Dazu zählen die bereits erwähnte Erweiterung um den Inhalt, zusätzliche Kommunikationsebenen und die damit einhergehenden Informationen zu Ton und Bild (vgl. Benecke 2014a:45f).

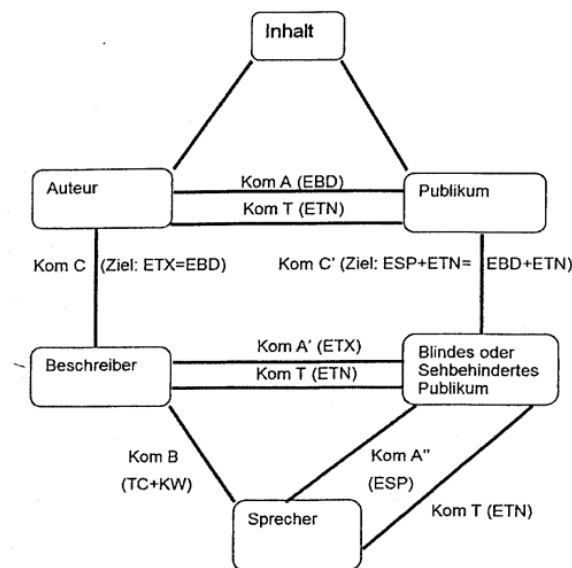


Abbildung 2: Audiodeskription-Erlebnismodell ADEM nach Benecke

Im Vergleich zum vorherigen Modell steht an der Spitze der Abbildung der Inhalt, womit die Handlung des Originals, also dem Ausgangsmaterial für die zu erstellende Audiodeskription, gemeint ist. Der Inhalt steht in direkter Verbindung mit dem/der AuteurIn und dem sehenden Publikum. Die Ebene *Kom A*, welche sich auf das vermittelte *Erlebnisbild* (EBD) bezieht, wird beim ADEM-Modell um eine weitere Ebene ergänzt. *Kom T* bezieht sich auf die Toninformationen des Originals, welche im Rahmen des Modells als *Erlebniston* (ETN)

bezeichnet werden. Die Kommunikation zwischen AuteurIn und dem sehenden Publikum wird als Fusion von Bild- und Toninformationen erachtet.

Auch die Kommunikationsebene zwischen dem/der BeschreiberIn und dem blinden oder sehbehinderten Publikum wird um eine Komponente erweitert. *Kom A'* bezeichnet die verschriftlichte akustische Bildbeschreibung, welche nun *Erlebnistext (ETX)* genannt wird. Diese wird um *Kom T*, den *Erlebniston (ETN)*, erweitert und gemeinsam verschmelzen beide Komponenten zur Kommunikation zwischen beiden Parteien.

Kom B bleibt im ADEM-Modell unverändert, diese umfasst weiterhin die Kommunikation zwischen BeschreiberIn und SprecherIn, bestehend aus den im Text enthaltenen Keywords, Timecodes sowie spontanen Empfehlungen zur Umsetzung des Textes.

Die als *Kom B'* bezeichnete Ebene wird im Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell zu *Kom A''*. Im Zuge dieser Kommunikationsebene zwischen SprecherInnen und dem blinden oder sehbehinderten Publikum spielen *Erlebniston* und *Erlebnissprache (ESP)* zusammen. Mit Erlebnissprache sind die verschriftlichten Bildinformationen in gesprochener Sprache gemeint, welche der Zielgruppe ein gleichwertiges Erlebnis des Films oder der Serie ermöglichen.

Kom C beschreibt weiterhin die Kommunikationsebene zwischen AuterIn und BeschreiberIn. Im Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell wird jene Ebene genauer spezifiziert und verfolgt das Ziel, den *Erlebnistext (EXT)* so nahe wie möglich am *Erlebnisbild (EBD)* zu haben.

Die Kommunikation *Kom C'* zwischen dem blinden oder sehbehinderten Publikum und dem nicht sehbeeinträchtigten Publikum ist erfolgreich, „wenn die Kombination aus *Erlebnissprache (ESP)* und *Erlebniston (ETN)* der ursprünglichen Kombination aus *Erlebnisbild (EBD)* und *Erlebniston (ETN)* möglichst nahe kommt.“ (Benecke 2014:46f)

Neben Benecke haben sich unter anderem auch Márquez Linares (2007) und Quereda Herrera (2007) mit der Audiodeskription aus einem prozessorientierten Blickwinkel beschäftigt. Beide Autorinnen stellen Überlegungen zur Inkorporation von Audiodeskription im Unterricht für blinde und sehbehinderte Studierende an und fokussieren sich dabei auf die Techniken für die akustische Beschreibung der Geschehnisse. Márquez Linares hebt vor allem die Schwierigkeiten hervor, auf die sie während ihrer Studie gestoßen ist. Dazu zählt die von zahlreichen AutorInnen thematisierte Zeitbeschränkung, die es auch in ihrer Studie unmöglich macht, eine umfassende sowie detaillierte Beschreibung bereitzustellen. Des Weiteren nennt sie die Spezifität der Inhalte und die daraus resultierende Terminologie als Schwierigkeit. Beide Herausforderungen stehen im Zusammenhang, da auf Grund der beschränkten Zeit kein Platz für ausschweifende Erklärungen eines Fachbegriffes oder einer Abbildung bleibt. Aus diesem

Grund hat Márquez Linares in einem weiteren Schritt Lösungsansätze und Strategien für die Audiodeskription in Form von Flüstern für sehbeeinträchtigte StudentInnen vorgestellt. Diese umfassen die Erstellung eines Glossars für die am häufigsten verwendeten Termini und wichtigsten Begriffe des Themas der Vorlesung. Ebenso ist die Suche nach Paralleltexten ratsam, um sich mit der Materie vertraut zu machen und Zeit bei der Beschreibung zu sparen. Als nächstes sollten sich die BeschreiberInnen mit den deiktischen Ausdrücken beschäftigen, um der Zielgruppe ein problemloses Folgen der Beschreibungen zu ermöglichen. Als letzten Punkt nennt sie die Etablierung eines festen Musters für Beschreibungen, welches von den zu beschreibenden Situationen stark abhängig ist. Wichtig zu beachten ist, dass die geflüsterten Bildbeschreibungen nicht mit den Erklärungen der Lehrkraft überlappen und diese zeitnah geliefert werden (vgl. Márquez Linares 2007:221ff.). Die Studie von Quereda Herrera verfolgt den Ansatz, Inhalte mit Hilfe des Tastsinns zugänglich zu machen. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass die TeilnehmerInnen noch 20% verbleibendes Sehvermögen auf dem rechten Auge hatten (vgl. Quereda Herrera 2007:229f.).

2.2.2 Rezeptionsorientierte Forschungsansätze

Nicht nur der eigentliche Prozess der Erstellung einer Audiodeskription ist von Forschenden näher beleuchtet worden, sondern auch die Rezeption dieser von Seiten der Zielgruppe. Das direkte Feedback der blinden und sehbehinderten Zielgruppe ist eine der wichtigsten Quellen für die Erstellung von adäquaten Audiodeskriptionen und den damit einhergehenden Standards (vgl. Chmiel/Mazur 2012:57).

Hierzu zählt die 2021 in Katalonien durchgeführte Rezeptionsstudie von Floriane Bardini. Die Studie untersucht die Wahrnehmung von alternativen Audiodeskriptionsstilen und stellt dabei einen Vergleich zwischen der konventionellen Audiodeskription, der filmischen Audiodeskription und der narrativen Audiodeskription an. Obwohl das Interpretieren von Szenen ein natürlicher Vorgang während des Filmschauens ist, so verlangen die meisten Richtlinien nach objektiver akustischer Bildbeschreibung, die der Zielgruppe die notwendigen Informationen liefert, um selbst interpretieren zu können. Ebenso sollte auf die Verwendung von Filmterminologie verzichtet werden, da diese Begriffe nicht für alle NutzerInnen der Audiodeskription hilfreich sein könnten. Die in den Guidelines gestellten Anforderungen kollidieren jedoch aber mit der Filmtheorie, da die Beschreibung von vorkommenden Effekten und deren Wirkung nicht gänzlich ohne die Verwendung von Fachbegriffen möglich ist. Dieser Widerspruch wird nicht nur von Bardini (2021) behandelt, sondern auch mehreren

Forschenden, darunter Fryer und Freeman (2013), Szarkowska (2013) sowie Ramos Caro (2016).

Wie eingehend erwähnt wurde, untersucht Bardini die Wahrnehmung von unterschiedlichen Audiodeskriptionsstilen, die zwar alle dasselbe Ziel verfolgen, aber mit unterschiedlichen Mitteln arbeiten. Dabei haben die angewandten Stile eine gemeinsame kommunikative Funktion, die mit dem allgemeinen Ziel der geltenden spanischen Audiodeskriptionsnorm UNE 153020 übereinstimmt.²⁷ Der erste Stil ist der konventionelle, die Geschehnisse werden auf einer denotativen Ebene beschrieben und somit wird Filmsprache kaum miteinbezogen. Im Gegensatz dazu können die beiden anderen Stile als eher interpretativ wahrgenommen werden. Die filmische Audiodeskription verwendet die entsprechende Terminologie, um Filmtechniken zu beschreiben und der narrative Stil interpretiert die Botschaft des Films, um aufbauend darauf eine kohärente Audiodeskription zu erzeugen.²⁸ Im Zuge der Studie wurden drei unterschiedlichen Testgruppen von blinden und sehbehinderten Personen derselbe Film gezeigt, um die Unterschiede in der Rezeption zu untersuchen. Die Antworten der Testgruppen wurden mit den Antworten des sehenden Publikums verglichen, die denselben Film ohne Audiodeskription gesehen haben. Alle Gruppen erhielten einen identen Fragebogen, der auf das Filmerlebnis der Teilnehmenden abzielte. Die Ergebnisse der Studie sprechen sich für die Nutzung des konventionellen wie auch des interpretativen Audiodeskriptionsstils aus, da beide Stile die für das Publikum notwendigen Informationen vermitteln, um der Handlung folgen zu können. Jedoch wird für die Übermittlung der Filmstimmung die interpretative Audiodeskription von den Teilnehmenden bevorzugt. Zu demselben Ergebnis kam auch Szarkowska (2013) in ihrem Praxisbericht über die „*auteur description*“. Bei dieser Art von Beschreibung handelt es sich um die Einbeziehung der kreativen Vision des Autors oder der Autorin in das Audiodeskriptionsskript und erlaubt den BeschreiberInnen, von dem Gebot der Objektivität abzuweichen. Die Hauptfunktion der Autorenbeschreibung besteht darin, blinde oder sehbehinderte Zuschauer in die vom Regisseur geschaffene Welt des Films einzutauchen zu lassen. Dies soll durch lebhaftes, emotionale Sprache und zusätzliche Informationen zu den Charakteren, die nicht zwingend am Bildschirm sichtbar, aber in den Augen des Autors oder der Autorin wichtig sind, erzielt werden. Die „*auteur description*“ wurde in Polen anhand einer Stichprobe getestet und viele der Teilnehmenden sprachen sich für diese Art der Beschreibung aus. Die Audiodeskription verlieh

²⁷ Das allgemeine Ziel der Norm ist es dem blinden und sehbehinderten Publikum ein Erlebnis des Originals durch eine harmonisch wahrgenommene Beschreibung zu liefern, das dem Erlebnis des sehenden Publikums so ähnlich wie möglich ist (vgl. AENOR, 2005: 4).

²⁸ Eine ausführlichere Definition der einzelnen Begriffe kann bei Bardini 2021:79f. nachgelesen werden.

aus Sicht der blinden und sehbehinderten Personen dem Film einen unterhaltsameren Charakter und ermöglichte es ihnen, die Beweggründe der Figuren besser zu verstehen und der Handlung zu folgen (vgl. Szarkowska 2013:386).

Ramos Caro (2016) knüpft mit ihrer Studie indirekt an die „*auteur description*“ an, denn sie untersucht die Rezeption von neutraler Audiodeskription im Vergleich mit subjektiver Audiodeskription. Letztere beinhaltet emotionale Beschreibungen von verschiedenen Filmausschnitten und erlaubt den BeschreiberInnen, sich nicht nur objektiv auszudrücken. Insgesamt nahmen 40 Personen an ihrer Studie teil, davon waren 20 nicht sehbeeinträchtigt und die restlichen 20 Personen blind. Das Ziel der Untersuchungen liegt darin, den emotionalen Effekt der subjektiven Audiodeskription im Vergleich mit einer objektiveren, neutraleren Beschreibung zu messen. Die Studie kam zu dem Ergebnis, dass die subjektive und somit auch emotionale Audiodeskription zu einer stärkeren emotionalen Reaktion bei den Testpersonen führte, insbesondere bei Szenen, die sich um das Gefühl von Angst oder Traurigkeit handeln. Schlussfolgerungen, Metaphern und Informationen über den emotionalen Zustand der Charaktere werden vom Publikum weitgehend akzeptiert (vgl. Ramos Caro 2016:626f.).

Die Nutzung von Filmsprache haben auch Fryer und Freeman (2013) in einer in Großbritannien durchgeführten Studie untersucht. Diese vergleicht die Antworten von drei unterschiedlichen Personengruppen, die sich in Gruppen von blinden, sehbeeinträchtigten und sehenden TeilnehmerInnen gliedern. Im Rahmen der Studie wurden zwei unterschiedliche Audiodeskriptionsstile anhand des Filmes „*Brief Encounter*“ getestet. Dies ist zum einen die Standard-Audiodeskription, die den Vorgaben der in Großbritannien herrschenden Guidelines entsprechen, zum anderen ein filmischer Stil, der gegen die Vorgaben durch die Einbeziehung von Filmbegriffen verstößt. In der filmischen Audiodeskription wurden vielfach Fachausdrücke sowie Begriffe verwendet, um die Kameraführung oder Schnitttechniken zu beschreiben. Ergebnis der Studie war wie bei Bardini und Szarkowska, dass die Teilnehmenden positiv auf den Beschreibungsstil reagiert und größere Zufriedenheit mit dem Filmerlebnis geäußert haben. Anders als Bardini konnten Fryer und Freeman keine Verständnisprobleme der Begriffe im Zuge der Studie ausfindig machen. Die AutorInnen heben jedoch hervor, dass die Bedeutung der reinen Beschreibung nicht unterschätzt werden solle. (vgl. Fryer/Freeman 2013:420ff.).

Alle hier angeführten Studien haben gemein, dass sie trotz unterschiedlicher Limitierungen das Potenzial der Interpretation im Bereich der Audiodeskription hervorheben. Durch die Wegbewegung von strikter Objektivität kann dem blinden und sehbehinderten Publikum die Möglichkeit geboten werden, ihr Filmerlebnis zu verbessern und dieses noch näher an das Erlebnis von sehenden Personen zu bringen.

2.2.3 Problemorientierte Forschungsansätze

Die Erstellung einer akustischen Bildbeschreibung birgt nicht nur eine Reihe an Herausforderungen für BeschreiberInnen, sondern stellt auch Anforderungen an die Person des Beschreibers beziehungsweise der Beschreiberin. Die Aufgabe der BeschreiberInnen besteht darin, mit Hilfe von Audiodeskription ein verständliches, kohärentes Ganzes aus den verfügbaren Elementen zu formen, welches für das Zielpublikum nachvollziehbar ist.

Eine der größten Schwierigkeiten der Audiodeskription ergibt sich dadurch, dass die akustischen Bildbeschreibungen nur in den Dialogpausen eingesprochen werden können. Durch die Abstimmung auf die Tonspur interagiert die Audiodeskription nicht nur mit dem Original, sondern wird von diesem auch eingeschränkt (vgl. Braun 2008:4). Daraus ergibt sich ein Zeitmangel für die Audiodeskription und BeschreiberInnen müssen die Informationen identifizieren, die dem blinden und sehbehinderten Publikum nicht zur Verfügung stehen und in einem weiteren Schritt unterscheiden, welche dieser Informationen für die Verständlichkeit des Ausgangsmateriales wesentlich sind. Es können nicht alle Informationen im Zuge der Audiodeskription wiedergegeben werden, da ein Gleichgewicht zwischen den notwendigen Beschreibungen und der verständlichen Menge an Informationen gefunden werden muss. BeschreiberInnen müssen darauf achten, dass die gegebenen Informationen vom Zielpublikum verarbeitet werden können und dieses nicht überfordert ist (vgl. Tranis Polat 2013:61). Die richtige Auswahl an Informationen von Seite der BeschreiberInnen wird bei Matamala und Orero (2007) ausführlich behandelt. Die Autorinnen sehen die Auswahl der für das Translationsziel relevantesten Informationen als eine der wichtigsten Grundvoraussetzungen für eine erfolgreiche Audiodeskription.²⁹ Dies unterstreicht auch Benecke mehrmals und spielt auf die Verantwortung und verschiedenen Möglichkeiten der BeschreiberInnen an. Abhängig von dem subjektiven Empfinden der ErstellerInnen, werden jene Informationen ausgewählt, die dem Zielpublikum nach ihrem Empfinden nach dasselbe Erlebnis wie sehenden Personen bieten (vgl. Benecke 2014a:44). Auch Holland (2009) und Salway (2007) beschäftigen sich mit der *content selection* und der damit einhergehenden Problematik. Hollands (2009:173ff.) Untersuchungen belaufen sich in auf Theater und Kunst, mit Schwerpunkt auf die inhaltlichen Entscheidungen der DeskripteurInnen und der Problematik der Objektivität und Parteilichkeit.

²⁹ Matamala und Orero stellen unter anderem folgende Kompetenzen und Fertigkeiten für die Ausbildung von AudiodeskripteurInnen in den Vordergrund: •excellent command of the mother tongue, especially regarding vocabulary (synonyms) and grammar; •ability to observe an audiovisual production and select the most critical information; •ability to summarise information in order to reach synchronisation; •basic vocal skills; •ability to adapt the linguistic style to the target audience and to the product, by mastering different linguistic registers; •ability to translate ADs and synchronise them with the time slots available. (Matamala/Orero 2007:334)

Im Gegenzug dazu beschäftigte sich Salway (2007:156) intensiv mit der linguistischen Ebene der Audiodeskription.³⁰

Des Weiteren kommt hinzu, dass das Ausgangsmaterial oft rasche Bild- oder Szenenwechsel enthält und den AudiodeskripteurInnen nicht viel Spielraum lässt, um die fehlenden Informationen für das Zielpublikum zu ergänzen. Da Dialoge nicht übersprochen werden dürfen, bleiben oft nur wenige Sekunden, um notwendige Informationen zu nennen. Es kann auch vorkommen, dass jene Informationen nicht zum benötigten Zeitpunkt gegeben werden können. In diesem Fall ist ein Kompromiss notwendig: Die Audiodeskription wird priorisiert und vor der zu beschreibenden Szene eingesprochen. Jedoch ist bei Szenen mit Spannungsmomenten darauf zu achten, dass diese nicht durch vorzeitige Beschreibungen übergangen werden (vgl. Benecke/Dosch 2004:20f.).

Fryer (2016:111ff.) beschäftigt sich mit den Anforderungen der verschiedenen Filmarten an die Audiodeskription. Unterschiedliche Genres verlangen nach unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen bei der akustischen Bildbeschreibung. So muss beispielsweise bei Kinderprogrammen auf lebhaftes, aber auch einfache Formulierungen geachtet werden, während bei Horrorfilmen darauf zu achten ist, die besondere Stimmung durch die Beschreibungen zu transportieren. Dokumentationen lassen hingegen genügend Raum für detailreiche Beschreibungen, erfordern aber eine umfassende Recherche. Benecke und Dosch (2004:17) weisen aber darauf hin, dass bei Filmen mit raschen Bildwechseln und viel Dialog unter Umständen eine nur wenig sinnstiftende Audiodeskription für das Zielpublikum entstehen könnte.

Des Weiteren haben sich Benecke und Dosch (2004), Mazur (2014) und Limbach (2015) mit der Problematik der zu beschreibenden, handelnden Charaktere beschäftigt. Oft können auf Grund von Zeitmangel zwischen den einzelnen Szenen nicht alle Personen in Hinsicht auf ihr Aussehen oder ihre Kleidung beschrieben werden. Hinzu kommt, dass Mimik und Gestik für die Szene ein wichtiges Element darstellen, Guidelines aber empfehlen, auf die Interpretation dieser zu verzichten. Mazur (2014:182) weist darauf hin, dass es sich bei Gesichtsausdrücken um etwas Subjektives handelt und diese unterschiedlich gedeutet werden. Limbach (2015:153) schließt sich dieser Ansicht an und schreibt, dass für eine exakte Beschreibung der Mimik oft nicht genug Zeit in den Sprechpausen bleibt. Aus diesem Grund argumentieren Benecke und

30 Dafür analysierte Salway 91 audiokommentierte britische Filme und ging dabei von der These der eigenen „Sprache der Audiodeskription“ aus (vgl. Salway 2007:156). Benecke äußert jedoch Kritik an der von Salway durchgeführten Studie, denn laut ihm sind die durchgeführten Analysen nicht aufschlussreich, um gewisse Problemfelder in der Audiodeskription offenzulegen. Einen gewissen Aufschlusswert hätte Salways Arbeit nur im Vergleich mit anderen Analysen. Beneckes Meinung nach lassen sich quantitative Analysen dieser Art nicht auf die Phänomenebene übertragen (vgl. Benecke 2014a:28f).

Dosch (2004:24) sich auf die für die Handlung essenzielle Gestik und Mimik zu konzentrieren, jedoch mit dem Hinweis, dass sich die BeschreiberInnen dem Gesichtsausdruck (nach Möglichkeit) länger widmen müssen, um diesen dem Zielpublikum so konkret wie möglich zu vermitteln.

Die Subjektivität von BeschreiberInnen und die zeitgleiche Forderung nach objektiven Beschreibungen stellen ein viel behandeltes Problemfeld in der Audiodeskription dar. Guidelines fordern eine möglichst objektive Beschreibung der Geschehnisse, Audiodeskription frei von Interpretation sei aber nicht möglich. Dazu schreibt Braun (2008:5), dass Interpretation von AudiodeskripteurInnen unerlässlich ist und zieht einen Vergleich zur Erstellung einer Übersetzung. Auch die BeschreiberInnen müssen das Ausgangsmaterial interpretieren, bevor sie eine Bildbeschreibung erstellen. Aus diesem Grund kann es keine vollständig objektive Audiodeskription geben, auch wenn diese in den Guidelines gefordert wird. Dennoch haben eventuelle Voreingenommenheit und persönliche Meinungen von BeschreiberInnen keinen Platz in der Audiodeskription (vgl. Holland 2009:179, Fryer 2016:50). Die Beschreibungen sollen so gewählt werden, dass das blinde und sehbehinderte Publikum der Handlung problemlos folgen und sich zur selben Zeit seine eigene Meinung bilden kann (vgl. Hirvonen 2018:111, vgl. Bardini 2021:77).

Als letzte Schwierigkeit soll nun die Zielgruppe selbst genannt werden, da es sich um eine heterogene Gruppe mit unterschiedlichem Grad an Beeinträchtigung, verschiedenen Bedürfnissen und eigenen Anforderungen an eine für sie verständliche Audiodeskription handelt. Manche Menschen werden bereits blind geboren (hierbei handelt es sich jedoch um eine Minderheit), andere erblinden im Laufe ihres Lebens beispielsweise bedingt durch eine Krankheit oder sind allgemein verschieden stark sehbeeinträchtigt. Je nach Kontext gibt es verschiedene Möglichkeiten, den Grad der Sehbehinderung einzustufen.³¹ Es ist unmöglich, dass die akustische Bildbeschreibung auf alle unterschiedlichen Bedürfnisse eingehen kann. Durch die unterschiedliche Ausprägung der Sehbeeinträchtigungen können sich einige NutzerInnen zum Teil noch auf visuell wahrgenommene Informationen stützen, während andere Personen die Audiodeskription wie ein Hörbuch nutzen. Daher wird bei der Erstellung der Audiodeskription von einem gänzlich blinden Publikum ausgegangen (vgl. Fryer 2016:42f.).

Doch nicht nur Personen mit Sehbeeinträchtigung nutzen die Funktion der akustischen Bildbeschreibung. Auch eine stetig wachsende Zahl sehender Personen verwendet

³¹ Die WHO unterteilt Blindheit und Sehbehinderung in die Kategorien der Sehbeeinträchtigung in der Nähe und in der Ferne, in Österreich hingegen ist die Sehkraft für die Einstufung maßgeblich (vgl. Rottensteiner 2022).

Audiodeskription aus den unterschiedlichsten Gründen. Bei Kindern können die zusätzlichen Informationen zum Spracherwerb beitragen, MigrantInnen können Audiodeskription nutzen, um die Sprache ihres neuen Heimatlandes zu erwerben. Aber auch Personen, die unter ADHS leiden, kann die akustische Bildbeschreibung dabei helfen, sich auf die Inhalte des Filmes oder der Serie besser konzentrieren zu können (vgl. Remael et al 2015:18). Ebenso können auch ältere Menschen von Audiodeskription profitieren sowie alle Personen, die Informationen vorzugsweise akustisch erhalten oder situationsbedingt nur auf den Ton und nicht auf die Bilder zugreifen können (vgl. Snyder 2014: 11). Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass Audiodeskription ein breiteres Publikum als die primär intendierte Zielgruppe hat. Laut Remael et al. (2015:18) besteht das Ziel darin „die goldene Mitte“ für die Hauptzielgruppe zu finden.

3. Normen, Richtlinien und Qualität in der Translationswissenschaft

3.1 Normen und Richtlinien in der Translationswissenschaft

3.1.1 Unterscheidung von Normen, Konventionen und Richtlinien

Zu Beginn des Kapitels sollen die Begriffe Norm, Richtlinie und Konvention definiert wie auch voneinander unterschieden werden. Beginnend bei Normen handelt es sich gemäß Schöffner (1999:1) um folgendes Konzept:

[I]n each community there is a knowledge of what counts as correct or appropriate behaviour, including communicative behaviour. In a society, this knowledge exists in the form of norms. Norms are developed in the process of socialisation. They are conventional, they are shared by members of a community, i.e. they function intersubjectively as a model for behaviour, and they also regulate expectations concerning both the behaviour itself and the products of this behaviour. (Schöffner 1999: 1)

Aus dieser Definition lässt sich erkennen, dass Normen als Vorgaben agieren und zur selben Zeit einen regulierenden Charakter besitzen. Es handelt sich um Wert- sowie Zielvorstellungen und sie geben vor, was als richtig und falsch in einer Gesellschaft angesehen wird. Ebenso wirken sich Normen auf die Interaktion zwischen Personen(-gruppen) aus und tragen zur Stabilität von zwischenmenschlichen Beziehungen bei, indem sie Ungewissheit verringern. Durch die Verallgemeinerung von Verhalten aus vergangenen Erfahrungen und die Erstellung von Prognosen für ähnliche zukünftige Situationen tragen Normen dazu bei, Verhaltensmuster vorhersehbarer zu machen (vgl. Hermans 2019:80). Normen sind aber auch veränderbare Regeln, deren Gültigkeitsdauer so lange aufrechterhalten ist, bis diese in Frage gestellt werden und sich neue Normen entwickeln (vgl. Prunč 2002:242).

In der Translationswissenschaft werden die Begriffe Normen und Konventionen oft gemeinsam aufgegriffen und eine genaue Unterscheidung ist nicht immer ganz einfach, gerade

auch weil Konventionen oft als implizite Normen oder „Quasi-Normen“ gesehen werden (vgl. Lewis 1969:97). Folgt man den Ansichten von Nord (2011:34f.), handelt es sich bei Konventionen um Wissen, das den Translationsprozess formt und Normen untergeordnet ist. Konventionen werden nicht explizit ausgesprochen, sondern sie beruhen auf Erwartungshaltungen gegenüber den beteiligten AkteurInnen sowie dem Endprodukt der Translation und sind für alle Personen gültig, die dieses Wissen miteinander teilen. Auch Hermans (2019:81f.) folgt dieser Ansicht und schreibt, dass Normen ihren Ursprung in Konventionen haben. Konventionen können als bewährte Lösungen für wiederkehrende Probleme angesehen werden, ohne präskriptiven Charakter zu besitzen. Konventionen können sich aber durchaus zu Normen entwickeln. Hat eine Konvention ihren Zweck lange genug erfüllt, so kann die Erwartung, dass in einer bestimmten Situation ein bestimmtes Vorgehen gewählt wird, einen verbindlicheren Charakter annehmen. Ab diesem Punkt kann man beginnen, von Normen zu sprechen.

The main difference between a norm and a convention lies in the modality of the expectation. A convention is a purely probabilistic expectation. Norms tell individual members of a community not just how everyone else reckons they are probably going to behave in a given situation, but how they ought to behave. (Hermans 1995: 8)

Aus dieser Definition ergibt sich, dass Normen als stärkere, präskriptive Versionen von Konventionen verstanden werden können. Sowohl Normen als auch Konventionen beziehen ihre Rechtmäßigkeit aus gemeinsamem Wissen, gegenseitigen Erwartungen, Akzeptanz sowie der Tatsache, dass sie weitgehend verinnerlicht sind.

Zuletzt gilt es Richtlinien zu definieren, die als Verhaltensregeln oder auch Anweisungen für eine bestimmte Zielgruppe in einer bestimmten Situation oder für eine bestimmte Tätigkeit verstanden werden (vgl. Duden 2023). Im Allgemeinen wie auch in der Translationswissenschaft können Richtlinien von unterschiedlichen Quellen stammen. Normen und auch Konventionen haben Gültigkeit in bestimmten Gruppen, wohingegen Richtlinien beziehungsweise Regeln von Institutionen vorgegeben werden (vgl. Hermans 2019:83). Betrachtet man Richtlinien als Regeln, so schreibt Lewis (1975:101f.), dass Regeln Normen und Konventionen übergeordnet werden, und stellt eine Reihe an unterschiedlichen Arten von Regeln vor. Relevant sind insbesondere seine angestellten Überlegungen zu kodifizierten Regularitäten, da diese jeder handelnden Person ein Verhalten vorschreiben, „das seinen eigenen Präferenzen im engen Sinne widersprechen kann, aber den Präferenzen aller andern Beteiligten entgegenkommt.“ (Lewis 1975:104) Er spricht von hypothetischen Imperativen, die Verhaltensregeln feststellen und auch Warnungen über die Nichteinhaltung und damit einhergehenden Sanktionen enthalten können.

Der gemeinsame Nenner von Normen, Konventionen und Richtlinien liegt darin, den am (Translations-)Prozess beteiligten Personen durch Einhaltung Orientierung und Sicherheit zu bieten, Standardisierung wie auch Transparenz zu fördern und mögliche Risiken zu mindern. Darüber hinaus können sie Entscheidungen im Zuge einer Translation leiten wie auch erleichtern. Auch im Hinblick auf Qualität spielen gerade Normen und Richtlinien als qualitätssichernde Instrumente eine entscheidende Rolle.

3.1.2 Normkonzept im Überblick

„Mit dem Terminus deskriptive Translationswissenschaft kann man alle Schulen und Richtungen zusammenfassen, die sich [...] die Beschreibung des (historischen) Phänomens der Translation zum Ziel gesetzt haben.“ (Prunč 2002:226) Dieser Definition schließt sich auch Sandrini (2007:4f.) an. Seiner Ansicht nach befassen sich die Descriptive Translation Studies (DTS) mit der Untersuchung der durch Translation hervorgerufenen Wirkungen innerhalb eines Kultursystems. Jene translationswissenschaftliche Richtung entwickelte sich Mitte der 1970er Jahre parallel in Belgien, den Niederlanden und Israel. Die Etablierung der DTS in den Niederlanden und Belgien liegt vor allem an der vorherrschenden Mehrsprachigkeit und dem damals schon hohen Stellenwert der Translation. Durch die Proklamation Israels als Staat musste Neuhebräisch in eine funktionierende Nationalsprache entwickelt und Nationalliteratur in der Sprache aufgebaut werden, was einen kulturellen Import von durch Translation unabdingbar machte. Der Übersetzungswissenschaftler James Holmes kann als Bindeglied zwischen den Forschungen in den Nachbarländern und Israel gesehen werden (vgl. Prunč 2002:226f.).

Folgt man der Ansicht von Holmes, so umfassen die DTS drei Hauptarten von Forschung: die produktorientierte, die funktionsorientierte und die prozessorientierte DTS. Dabei konzentriert sich die produktorientierte DTS auf die Beschreibung von einzelnen Übersetzungen, die vergleichende Beschreibung mehrerer Übersetzungen desselben Ausgangstextes und die Beschreibung größerer Übersetzungskorpora. Im Zuge der funktionsorientierten DTS werden Kontexte erforscht und ein besonderes Augenmerk wird auf die Funktion, den Einfluss wie auch den Wert von Übersetzungen im Zielkontext gelegt. Darüber hinaus werden die Zuordnung von Übersetzungen und die Auswirkung von Übersetzungen auf den Kontext analysiert. Die prozessorientierte DTS zielt auf eine systematische Beschreibung von den Gedankengängen der ÜbersetzerInnen während des Übersetzens ab. Dies führt neben einer Übersetzungspsychologie auch zur Untersuchung

bewussterer Entscheidungsprozesse, der Auswahl von Strategien und der Organisation von Übersetzungsdiensten (vgl. Assis Rosa 2010:95).

Aus den Descriptive Translation Studies gehen auch die ersten Translationsnormtheorien hervor. Dazu schreibt Hermans (1999:79), dass Normen der erste Schritt zur Erklärung der von ÜbersetzerInnen getroffenen Entscheidungen sind. Neben Hermans zählen auch Gideon Toury (1995) und Andrew Chesterman (1997) zu wichtigen Vertretern der Descriptive Translation Studies.

Toury beschreibt die DTS als „the study of what translation “does involve, under various sets of circumstances, along with the reasons for that involvement.” (Toury 1995:15) Dabei betont er, dass die Berücksichtigung der Abhängigkeiten der drei von Holmes beschriebenen Forschungsarten für die Erklärung von Translationsphänomenen unerlässlich ist. Nach den Ansichten von Toury (1995:56ff.) lernt man als Übersetzer eine soziale Rolle gemäß einer Reihe an intersubjektiven Übersetzungsnormen zu spielen, die in einem bestimmten kulturellen Umfeld gelten und auf alle Arten von Übersetzungen anwendbar sind. Den Prozess der Translation sieht er als normengeleitete, soziokulturelle Aktivität und stellt in seinem Ansatz drei Sets von Normen vor, die den Prozess der Translation bestimmen. Dabei unterscheidet er zwischen *preliminary norms*, *initial norms* sowie *operational norms*. *Preliminary norms* (Vornormen) betreffen die Auswahl von Textsorten und Texten in Abhängigkeit von der vorhandenen Translationspolitik. *Initial norms* (Ausgangsnormen) beziehen sich auf die Entscheidung der TranslatorInnen, ob diese sich an den Normen und Textfunktionen der Ausgangs- oder ZieltextrezipientInnen orientieren. *Operational norms* (Operativnormen) umfassen die konkreten Entscheidungen, die während des Translationsprozesses getroffen werden, und sind aus diesem Grund für die Audiodeskription und den damit im Erstellungsprozess verbundenen Entscheidungen besonders relevant. Toury unterteilt den Begriff der *operational norms* weiter in *matricial norms* (Matrixnormen) und *textual-linguistic norms* (textlinguistische Normen). *Matricial norms* beziehen sich auf die Makrostruktur des Zieltextes und den damit verbundenen Entscheidungen über die Anordnung einzelner Elemente, beispielsweise das Auslassen, Hinzufügen oder die Segmentierung dieser. *Textual-linguistic norms* belaufen sich auf mikrostrukturelle Entscheidungen, welche die Syntax und die Lexik betreffen. Durch die Vorgaben in den Guidelines für die Erstellung einer Audiodeskription gibt es eine Reihe an Anforderungen, welche sowohl die Mikro- als auch die Makrostruktur der angefertigten akustischen Bildbeschreibung betreffen.

Aufbauend auf den von Toury angestellten Überlegungen im Bereich der Operativ- sowie Ausgangsnormen beschäftigt sich auch Chesterman (2016:62ff.) mit Translationsnormen,

jedoch aus einem anderen Blickwinkel. Dabei geht Chesterman von zwei Metanormen aus, nämlich den Produktnormen sowie den Prozessnormen. Die erste Translationsnorm ist die Produktnorm (*product norm*), welche auch Erwartungsnorm (*expectancy norm*) genannt wird. Produkt- oder Erwartungsnormen spiegeln die Erwartungshaltungen an eine Translation wider, nämlich wie diese auszusehen hat. Jene Anforderungen ergeben sich unter anderem aus den vorherrschenden, gängigen Übersetzungen einer Zielkultur. Dazu schreibt Hermans „when translators do what is expected of them, they will be seen to have done well.“ (Hermans 1999:166) Bei Erwartungsnormen handelt es sich jedoch nicht um ein statisches oder permanentes Konstrukt, vielmehr sind diese Art von Normen veränderbar und hochgradig vom Texttyp abhängig.

Die zweite Kategorie der Translationsnormen sind die Prozessnormen (*process norms*), welche aus translatorischer Sicht den Erwartungsnormen untergeordnet sind. Prozessnormen werden in der Literatur auch als professionelle Normen (*professional norms*) bezeichnet und beziehen sich auf das Verhalten von TranslatorInnen im Laufe des Translationsprozesses. “They are, in effect, kinds of production norms, governing the accepted methods and strategies of the translation process.” (Chesterman 1993:8) Chesterman unterteilt diese in drei weitere Kategorien, nämlich die der *accountability norm* (Haftungsnorm), *communication norm* (Kommunikationsnorm) sowie *relation norm* (Relationsnorm).

Die *accountability norm* definiert, dass sich TranslatorInnen an die Loyalitätsanforderungen halten und dabei Rücksicht auf alle im Prozess beteiligten Personen und die Zielgruppe nehmen. Die *communication norm* sieht vor, dass TranslatorInnen die Kommunikation zwischen den AutorInnen des Ausgangstextes und der Leserschaft des Textes allenfalls verbessern. Die *relation norm* stellt die Anforderung der Herstellung einer angemessenen Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext an die TranslatorInnen. Es wird aber dem Translator beziehungsweise der Translatorin überlassen welche Art von Beziehung im einzelnen Fall als angemessen gilt.

Die Descriptive Translation Studies wie auch die Beschreibung des Übersetzens als normgeleitete Tätigkeit sind innerhalb der Wissenschaft und auch anderer Disziplinen kritisiert worden. So stellt Chesterman die grundlegende Frage, was als Beweis für eine Norm gelten würde. Wird gesagt, dass Regelmäßigkeiten beim Verhalten während des Translationsprozesses durch Normen bestimmt werden, so besteht ein kausaler Zusammenhang zwischen Normen und Regelmäßigkeiten. Er argumentiert, dass die Ursache für eine Regelmäßigkeit das Vorhandensein einer Norm sein kann, aber nicht automatisch sein muss. Neben Normen können zeitliche Einschränkungen wie auch Faktoren, die das Hintergrundwissen wie auch Kenntnisse

der TranslatorInnen betreffen, oder reiner Zufall der Grund für eine Regelmäßigkeit sein. Für ihn liegt die Herausforderung der Wissenschaft darin, plausible Zusammenhänge zwischen beobachtbaren Regelmäßigkeiten einerseits und Beweisen für die normative Kraft andererseits aufzuzeigen (vgl. Chesterman 2006:16).

Darüber hinaus übt beispielsweise der Sprachwissenschaftler Anthony Pym Kritik daran, dass ÜbersetzerInnen als AkteurInnen, die unter bestimmten Umständen agieren, nicht genügend in den Mittelpunkt gerückt werden oder dass weitere Erklärungen für das Verhalten von Übersetzerinnen auf Grund der Orientierung nicht in Betracht gezogen werden. Unzureichende Selbstkritik wie auch Selbstreflexion werden von Arrojo und Hermans bemängelt. Bassnett und Trivedi, Simon wie auch Venuti sind folgender Ansicht:

These criticisms are often associated with an affiliation in cultural studies, postcolonial studies, cultural materialism, women's studies, queer studies, or a more general political motivation to draw attention to the ethical implications of a merely diagnostic approach to translation instead of a politically motivated stance geared towards prescriptive intervention, regarding, for instance, translator invisibility. (Assis Rosa 2010:102)

Kritik wurde auch an der Sicht des Normenkonzepts auf Translation geübt, wodurch Übersetzung vordergründig als „social space which restricts action“ angesehen wird, durch die das kreative Handeln von TranslatorInnen eingeschränkt wird (vgl. Schäffner 2010:241). Auch die Außerachtlassung von Innovation, die durch Translation hervorgerufen werden kann, ist laut Kritikern nicht genügend Aufmerksamkeit zuteilgekommen. Dies änderte sich jedoch durch den Cultural Turn in den 1990ern, wodurch die Rolle der ÜbersetzerInnen als aktive AkteurInnen mehr ins Zentrum der Translationswissenschaft gerückt wurde. Durch die Verschiebung der Sicht auf TranslatorInnen kamen auch Fragen auf, die in den DTS nicht beantwortet worden sind, beispielsweise: wie sich ÜbersetzerInnen Normen aneignen, ob sie sich ihrem normgeleiteten Verhalten bewusst sind und ob sie über die Macht verfügen, Normen einzuführen (vgl. Simeoni 1998:2).

Folgt man den Schlussfolgerungen von Assis Rosa (2010:102f.), so sei jedoch auch anzumerken, dass die DTS und das Normenkonzept als Schnittstelle zwischen Übersetzung und Kontext, die Möglichkeit eröffnet haben, Übersetzen als eine soziale Tätigkeit zu betrachten. Der Übersetzungsprozess ist zwar durch Machtverhältnisse innerhalb spezifischer Situationen in der Zielkultur und auf Grund interkultureller Beziehungen eingeschränkt, aber parallel dazu wurde es möglich, die kulturelle Rolle der ÜbersetzerInnen zu berücksichtigen.

3.1.3 Normen in den funktionalen Ansätzen der Translationswissenschaft

Normen finden sich in den unterschiedlichsten Bereichen in der Translationswissenschaft wieder und sind von einer Vielzahl an Forschenden wie auch im Zuge der Translationstheorien aufgegriffen worden. Bei dem Versuch einer Begriffserklärung einer Norm sind bereits Ansichten von TranslationswissenschaftlerInnen eingeflossen.

Reiß und Vermeer betonen, dass in Bezug auf den normgeleiteten Translationsprozess, sowohl Normen als auch Konventionen eine wichtige Rolle zukommen, da „Normen [vor]schreiben, daß und wie gehandelt wird. Sie lassen aber einen gewissen Spielraum für die Art der Handlung zu.“ (Reiß/Vermeer 1984:98) Es wird erwartet, dass sich in bestimmten Situationen „sinnvoll normbedingt“ verhalten wird. Dabei wird von den geltenden kulturspezifischen Normen bestimmt, was in gegebenen Situationen sinnvoll ist, auch wenn man gegen jene Normen handelt. Laut den Autoren der Skopostheorie gelten Normen konventionell, also nach Vereinbarung (diese kann ausdrücklich oder stillschweigend sein). In Bezug auf die Gültigkeit von Normen ist eine Gesellschaft nicht einheitlich, sie zerfällt in Untergruppen, in denen die Normen gültig sind.³² Handlungen können im weiten Sinn als Reaktionen beschrieben und Handlungsakte als rekurrent betrachtet werden. „Normen sind Vorschriften für rekurrentes Verhalten in Situationstypen.“ (Reiß/Vermeer 1984:97) Reiß und Vermeer setzen Normen auf der Typusebene an und in ihren Augen ist es wichtig, dass eine Norm erfüllt wird, nicht wie sie erfüllt wird. Relevant ist lediglich die Funktion der Handlung. Legt man die Ansichten auf Normen mit einem gewissen Handlungsspielraum auf den Prozess der Audiodeskription um, so kann dieser auf Grund der geltenden Richtlinien durchaus als normgeleitet beschreiben werden. Das Handeln der beteiligten BeschreiberInnen wird maßgeblich von den jeweiligen Richtlinien bestimmt. Zwar haben die BeschreiberInnen mehr Spielraum die sprachlichen Richtlinien betreffend, allerdings werden diese wieder durch das kleine Zeitfenster von Sprechpausen oder keinen handlungsrelevanten Geräuschen im Original stark eingeschränkt.

Eine weitere Vertreterin des funktionalen Ansatzes, Christiane Nord, hat sich ebenso mit dem Normbegriff auseinandergesetzt. Ihrem Verständnis nach handelt es sich bei Normen (wie auch Texttyp-Konventionen) um wichtige und zu berücksichtigende Aspekte bei der Textproduktion. Sind Textkonventionen in bestimmten Situationen mit den mehr oder weniger

³² Im Zusammenhang mit sozialen Normen malen Reiß und Vermeer das Bild eines Spiels und den dazugehörigen Spielregeln. Als Mitglied einer Gesellschaft muss jeder spielen, wobei das bestimmte Spiel aus einer gegebenen Variantenmenge von Spielen ausgesucht werden kann. Währenddessen gespielt wird, müssen die Spielregeln beachtet werden. Spieldauer wird von den SpielerInnen bestimmt und ein gewähltes Spiel kann gegen ein anderes eingetauscht werden (vgl. Reiß/Vermeer 1984:97).

selben Funktionen wiederholt verwendet worden, so haben sich diese Textformen zu Konventionen entwickelt. Jene Konventionen können ihrer Ansicht nach den Status von sozialen Normen erreichen, deren Einhaltung von den TeilnehmerInnen des Kommunikationsprozesses erwartet wird, während die Nichteinhaltung bestraft werden kann. Es ist zu erwähnen, dass sich Normen von Kultur zu Kultur unterscheiden und dem historischen Wandel unterliegen (vgl. Nord 2006:20f.). In diesem Zusammenhang ist auch das Loyalitätsprinzip zu erwähnen. Nord geht es darum, die Skopostheorie „mit der vorherrschenden Translationspraxis und -didaktik in Einklang zu bringen“ (Prunč 2002:192). Dafür richtet sie sich auf die europäischen Translationsnormen aus und sieht den Schlüssel zum Einklang in der Loyalitätsforderung an den/die TranslatorIn. Ihrer Meinung nach ist die Wahl des Translationsskopos nicht völlig frei und steht immer in Verbindung mit kulturspezifischen Regeln. Werden diese eingehalten, so ist der Skopos mit dem Ausgangstext in der Zielkultur kompatibel. Laut Nord gilt die Regel, dass der Skopos des Translats den Intentionen des Ausgangstextautors beziehungsweise der -autorin nicht zuwiderlaufen darf, gerade weil AutorInnen die Arbeit der TranslatorInnen oft nicht überprüfen können. Aus diesem Grund sind TranslatorInnen zur Loyalität verpflichtet (vgl. Nord 1989:101f.). Der Grundgedanke hinter dem Loyalitätsprinzip führt auch auf die Einhaltung von Normen zurück: Gibt es in einer Kultur spezifische Vorgaben für die Erstellung eines Translats, so handeln TranslatorInnen vernünftig, wenn sie diese einhalten (vgl. Prunč 2002:193).

Anders als bei den eben vorgestellten VertreterInnen der funktionalen Ansätze, spricht Holz-Mänttari im Zuge ihrer Theorie des translatorischen Handelns nicht explizit über Normen. Jedoch kann festgehalten werden, dass eine Handlung ausgeführt wird, um einen bestimmten Sollzustand zu erreichen. Erfolgreich war die Handlung dann, wenn sie funktionsgerecht war und der intendierte Zweck durch sie erfüllt worden ist (vgl. Holz-Mänttari 1984:29f.). An dieser Handlung sind unterschiedliche AkteurInnen beteiligt, die Teil eines bestimmten Kulturraums bilden. Der jeweilige Kulturraum eines Akteurs beziehungsweise einer Akteurin hat direkten Einfluss auf das Denken, Handeln und Fühlen. In einem weiteren Schritt lässt sich dies auch auf das Konzept der Normen umlegen, die kulturell geprägt sind und gewisse Erwartungen festlegen. Zwar steht die funktionsgerechte Erfüllung des Zwecks im Vordergrund, aber für die Erreichung dessen müssen sowohl die Rezeptionssituation als auch die Realisierungsmittel berücksichtigt werden. Der kulturspezifischen Prägung der genannten Aspekte ist bei der „Botschaftsträgerproduktion für transkulturellen Botschaftstransfer wiederum speziell [...] Rechnung zu tragen [...]“ (Holz-Mänttari 1984:71). Somit kann gesagt werden, dass auch im

Rahmen der von Holz-Mänttari aufgestellten Theorie Normen einen gewissen Stellenwert einnehmen und Einfluss auf die Konzeption der Botschaft und die Art der Realisierung nehmen.

Stellt man nun einen Vergleich zwischen den Auffassungen von Normen in den dargestellten funktionalen Ansätzen an, so fällt auf, dass alle VertreterInnen den Einfluss von Normen (und auch Konventionen) auf den Translationsprozess und die daran beteiligten Personen erkennen. Reiß und Vermeer orientieren sich sehr stark an der Funktion. Normen sind wichtig und sollen erfüllt werden, aber die Art der Erfüllung ist zweitrangig. Weder Nord noch Holz-Mänttari schreiben dies so explizit in ihren Theorien nieder. Nord sagt, dass vernünftig gehandelt wird, wenn die Vorgaben einer bestimmten Kultur für eine bestimmte Art von Translat eingehalten werden. Dies gilt auch für die Ansicht von Holz-Mänttari, auch wenn die Autorin Normen oder Konventionen kein eigenes Kapitel in ihrer Theorie widmet. Durch die Erwähnung der kulturellen Prägung und der Berücksichtigung der Rezeptionssituation sowie der Wahl der Mittel für die Realisierung kann darauf geschlossen werden, dass Normen mitgemeint sind. Würden die geltenden Normen, Konventionen oder Regeln einer Kultur beim Transfer völlig außer Acht gelassen werden, so könnte der Text in der Zielkultur nicht akzeptiert werden und die Handlung schlussendlich nicht glücken.

3.2 Qualität und Translation

Zu Beginn dieses Kapitels wurde erwähnt, dass Normen, Konventionen und Richtlinien Arbeitsabläufe sichern, Prozesse nachvollziehbar machen und eine objektive Bewertungsgrundlage bieten sollen. Mit diesen Anforderungen ist der Begriff der Qualität, welcher in der Translationswissenschaft laufend aufgegriffen und diskutiert wird, eng verbunden. Aus translationswissenschaftlicher Sicht hat sich die Auffassung von Qualität im Laufe der Entwicklung der Disziplin ebenso mit- und weiterentwickelt. Explizite Überlegungen zum Qualitätsbegriff in der Übersetzung wurden bereits Ende der 1950er Jahre im Zuge eines Kongresses der *Fédération Internationale des Traducteurs* (FIT) angestellt. Im Rahmen des Kongresses sprachen rund 40 Vortragende und beliefen sich dabei auf Qualität in der literarischen Übersetzung sowie Qualität in der Fachübersetzung. Eine dieser Vortragenden war Mathilde Kolarsky, eine österreichische Übersetzerin und Dolmetscherin, die sich für die Kommunikation zwischen den Beteiligten ausspricht und als eine der ersten Personen ein Kompetenzprofil für RevisorInnen beschreibt.³³ Auch der Wunsch nach Regeln ist thematisiert worden, Zilahy (1963:287) plädiert für Qualitätsregeln und definiert Maßnahmen für die

³³ Dies umfasst die sprachlichen, wirtschaftlichen und technischen Fachkompetenzen wie auch wünschenswerte Softskills (vgl. Schnierer 2019:23).

Steigerung von Qualität. Obwohl seine Forderungen allgemein gehalten sind, zeichnet sich eine Tendenz zu systematischen Qualitätskriterien ab.³⁴

Folgende Problematik ergibt sich aus dem Begriff der Qualität im translationswissenschaftlichen Kontext:

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

Aus den von Morin-Hernández angestellten Überlegungen geht hervor, dass abhängig vom Übersetzungsprojekt jeweils neue und eigene Kriterien zur Qualitätsbewertung erstellt werden müssen. Qualität ist somit vom Translat abhängig und wird mit Beginn eines neuen Projektes immer wieder neu definiert (vgl. Schnierer 2019:22ff.). Durch die Betrachtung von Qualität aus unterschiedlichen Blickwinkeln ergeben sich auch unterschiedliche Parameter für die Bewertung dieser. Hierzu schreibt Mossop (2014:22), dass verschiedene (Übersetzungs-)Aufträge nicht dieselben Kriterien in Bezug auf Qualität umfassen werden, da durch die Texte unterschiedliche Anforderungen erfüllt werden.

Die Sicherung wie auch Evaluierung von Qualität spielt eine entscheidende Rolle im Übersetzungsprozess. Normen und Richtlinien tragen zur Qualitätssicherung in der Übersetzung bei. Qualität kann sich dabei einerseits auf die Übersetzung selbst oder andererseits auf den Prozess der Übersetzung beziehen (vgl. Gouadec 2010:270). Jääskeläinen/Kujamäki/Mäkisalo (2011:151) ergänzen die Produkt- und Prozessqualität um eine weitere Ebene und beschäftigen sich mit der sozialen Qualität von Translation. Dieser Aspekt umfasst die ÜbersetzerInnen als Person und berücksichtigt die Bedingungen, unter welchen die Übersetzung angefertigt wird. Auch Prunč schließt sich dieser Sichtweise an und schreibt, dass die Art und Weise, wie eine Übersetzung entsteht, letztendlich erheblichen Einfluss auf die Qualität des Ergebnisses hat (vgl. Prunč 1997:119). Prunč differenziert zwischen den sogenannten expliziten und impliziten Qualitätsparametern. Explizite Parameter werden direkt von den TranslatorInnen und TranslationsinitiatorInnen festgelegt. Implizite Parameter entstehen aus den Produktionsbedingungen des Translats. Die Qualität des Endproduktes steht oft in direkter Relation zum Preis dessen (vgl. Prunč 1997:199f.). Darüber hinaus schreibt Prunč in einem späteren Werk, dass die Frage nach einer optimalen Translation „jeweils nur im gegebenen Kontext und vom Aspekt des jeweils zu realisierenden Skopos“ zu bestimmen ist. (Prunč 2008:34) Hierfür differenziert er zwischen drei Formen der

³⁴ Zu den Maßnahmen die folgenden Punkte: ein Regelwerk in Bezug auf Qualität aufstellen, die Qualität der Arbeit überprüfen, auf Fehler in Einklang mit den Regeln hinweisen und die Qualität analysieren sowie verbessern (vgl. Zilahy 1963:287).

Suboptimalität: der scheinbaren, der strukturellen und der kalkulierbaren Suboptimalität, um die Qualität eines Translats zu bewerten.

Von scheinbarer Suboptimalität ist die Rede, wenn „bei einer konkret realisierten Skoposrelation vom Aspekt einer als gültig erachteten, im konkreten Fall jedoch nicht anzuwendenden allgemeinen Translationsnorm, insbesondere vom Aspekt der Äquivalenznormen, Defekte aufzuweisen sind.“ (Prunč 2008:34) Die Qualität wird unter der Berücksichtigung der Funktion der Translation bewertet. Bei struktureller Suboptimalität sind bereits die Produktionsbedingungen selbst suboptimal, sodass nichts anderes als ein suboptimales Produkt entstehen kann. Gerade bei Humanübersetzungen kann dies dadurch entstehen, dass die Kooperativitätsmaxime nicht eingehalten wird oder Arbeitsbedingungen bestehen, welche die Produktion einer qualitativ einwandfreien Translation unmöglich machen. Kalkulierte Suboptimalität liegt vor „wenn nach dem Prinzip der Ökologizität ein theoretisch mögliches optimales Produkt nicht funktional wäre.“ (Prunč 2008:35) Zwar wurde dem Prinzip der Transparenz und der Loyalität durch eine Skoposdeklaration entsprochen, jedoch besteht kein Interesse seitens der AuftraggeberInnen. Zudem kommt die kalkulierte Suboptimalität auch zur Anwendung, wenn die Bedingungen für die Erstellung so komplex sind, dass nur eine suboptimale Lösung zugelassen werden kann. Qualität ist somit im Rahmen der kalkulierten Suboptimalität auch immer im Kontext zu betrachten (vgl. Prunč 2008:34f.).

Der Grundgedanke von Übersetzungsqualität ist jener, dass sowohl AnbieterInnen als auch EmpfängerInnen mit dem Translationsprozess und dem Endprodukt zufrieden sind. Allein aus diesem kurzen Überblick geht hervor, dass es sich bei dem Begriff Qualität um ein vielschichtiges Thema handelt, und sowohl die Definition als auch die Bewertung von Translation eine Herausforderung darstellt. Daher überrascht es wenig, dass es verschiedene Ansätze gibt, um die Qualität eines Translats zu bewerten. Hierzu zählen vor allem normative Ansätze, welche Qualität basierend auf Standards und Regeln bewerten, und funktionale Ansätze, die Qualität unter Berücksichtigung des Zwecks der Übersetzung evaluieren.

In Bezug auf die normativen Ansätze sind es Normen, die als qualitätssichernde Instrumente herangezogen werden und an denen die Qualität der Dienstleistungserbringung gemessen wird. Für den Bereich des Übersetzens ist die Qualitätsnorm EN 15038 maßgeblich, welche mittlerweile durch die internationale Norm ISO 17100:2015 ersetzt worden ist. Jene ISO-Norm legt fest, über welche Qualifikationen und Kompetenzen TranslatorInnen verfügen müssen und enthält Vorgaben zur Kommunikation mit KundInnen wie auch der Verfügbarkeit von technischen Ressourcen. Der Schwerpunkt der EN 15038 lag am Produkt der Übersetzung, während die ISO 17100 Anforderungen an alle Aspekte des Übersetzungsprozesses beinhaltet,

die die Qualität und Bereitstellung der Dienstleistung beeinflussen. Darüber hinaus werden die am Übersetzungsprojekt beteiligten AkteurInnen um KundInnen und ProjektmanagerInnen erweitert (EN 15038 nennt lediglich ÜbersetzerInnen und KorrektorInnen). Des Weiteren wird Bezug auf die Informationssicherheitskontrolle sowie den Datenschutz genommen, um vertrauliche Informationen von KundInnen besser zu schützen. Dazu schreibt Gouadec “if the translator follows strict relevant procedures, this will reduce the risk of non-quality.” (Gouadec 2010:270) Qualität ist jedoch von weiteren Faktoren abhängig, welche vom Blickpunkt der jeweiligen AkteurInnen stark abhängig sind.³⁵ Trotz der Etablierung von (internationalen) Normen kann die Sicherung von Qualität nie gegeben sein, sie reduzieren lediglich das Risiko von schlechter Qualität. Das Normen einwandfreie Qualität nicht automatisch gewährleisten können liegt zum einen daran, dass Qualitätsmanagement kein Garant für Fehlerfreiheit ist und Fehler zu jedem Zeitpunkt passieren können. Zum anderen liegt die Erklärung auch in ökonomischen Gründen, da die Erfüllung aller Qualitätsanforderungen mit hohen Kosten verbunden sind (vgl. Gouadec 2010:271f.).

Folgt man einem funktionalen Ansatz, um die Translationsqualität zu bewerten, rutschen formale Kriterien in den Hintergrund, und so sind die Funktion sowie der Zweck der Übersetzung die entscheidenden Aspekte. Unter Berücksichtigung der im ersten Kapitel vorliegenden Arbeit behandelten Theorien sollen diese nun in Verbindung mit Qualität näher beleuchtet werden. Die Skopostheorie besagt, dass der Zweck oder das Ziel der Übersetzung maßgeblich für die Übersetzung ist. Daraus erschließt sich, dass auch die Qualität des angefertigten Translats anhand des Zwecks gemessen wird. Reiß argumentiert, dass die Kriterien für die Bewertung einer gelungenen Übersetzung von der Translationswissenschaft zu erarbeiten sind. Darunter fällt die Fähigkeit zu entscheiden „wann eine Übersetzung als gelungen akzeptiert werden kann und wann nicht“ wie auch die Notwendigkeit, für intersubjektiv nachvollziehbare Argumente für getroffene Entscheidungen vorzubringen (Reiß 1983:198). Zudem formuliert sie drei zu berücksichtigende Rahmenbedingungen, die für die Qualitätsbeurteilung von Übersetzungen bedeutend sind: (1) Faktoren, die Einfluss auf den interlingualen Vorgang des Übersetzens nehmen, (2) Übersetzungstypen, die mit der Textauffassung und dem Zweck zusammenhängen, und (3) subjektive Auffassungen über die Anforderungen, Möglichkeiten und Ziele der Übersetzung. Dabei geht es Reiß vielmehr darum, Qualitätskategorien zu definieren, welche von Übersetzung zu Übersetzung variieren können (vgl. Reiß 1983:198f.). Aus dem Blickwinkel der Theorie des translatorischen Handelns werden

³⁵ Gouadec behandelt die Blickpunkte der ÜbersetzerInnen, ProjektmanagerInnen wie auch KundInnen und erstellt eine Liste von „quality assurance objectives“ (vgl. Gouadec 2010:270f.).

TranslatorInnen als ExpertInnen angesehen, die in Kooperation mit anderen Beteiligten funktionsgerechte Texte produzieren. Qualität wird laut Holz-Mänttari an der spezifischen Kommunikationssituation und den Vorstellungen des Bedarfsträgers beziehungsweise der Bedarfsträgerin gemessen. Dies passiert im Zuge der Produktspezifikation, welche Angaben darüber enthält, welche Art von Botschaft mit welchem Botschaftsträger „wann und wo zu welchem Zweck bei welchem Rezipienten in welcher Situation was bewirken soll“ (Holz-Mänttari 1984:114) Je genauer, sorgfältiger und sachdienlicher die Bedarfsbeschreibung ausfällt, desto funktionsgerechter und in einem weiteren Schritt qualitativ hochwertiger wird das Endprodukt ausfallen. Daraus kann geschlossen werden, dass die im Vorfeld gemachten Angaben und festgelegten Zuständigkeiten einen direkten Einfluss auf die Produktqualität haben. „Die Funktionalität des Produkts ist somit vom Gesamtziel des komplexen Handlungsgefüges her zu definieren [...]“ (Holz-Mänttari 1984:107)

3.3 Vergleich der geltenden Audiodeskriptionsrichtlinien in Österreich

3.3.1 Forschungsstand bezüglich der Richtlinien für Audiodeskription

Durch den immer größer werdenden Bedarf an akustischen Bildbeschreibungen wurden in den vergangenen Jahren in mehreren Ländern Richtlinien für die Erstellung einer Audiodeskription ausgearbeitet. Eines der ersten Regelwerke wurde Mitte der 2000er in Großbritannien verfasst und trägt den Titel *Guidance in Standards for Audio Description*, welches von der Independent Television Commission (ITC, heute Ofcom) erstellt wurde (vgl. Benecke 2014a:16). Als weiteres Beispiel können die in Spanien geltenden *Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* aus dem Jahr 2005 genannt werden, welche in der Norm UNE 153020 gesetzlich geregelt sind. Im Juli 2022 trat ein neues Gesetz über audiovisuelle Kommunikation in Kraft, in welchem die spanische Regierung vorschreibt, dass alle audiodeskribierten Filme der UNE-Norm entsprechen müssen. Dieses Gesetz gilt für alle spanischen Produktionen, die unter der Verwendung öffentlicher Fördermittel hergestellt worden sind (vgl. Font Bisier 2023:41).

Als Ausgangspunkt könnte die Frage gestellt werden, ob alle Produktionen und jede Art von Filmmaterial für die akustische Bildbeschreibung geeignet sind. Im Hinblick darauf wird in den britischen Guidelines vermerkt, dass manche Programme zu schnelle Bildwechsel beinhalten oder durch die Bereitstellung von Audiodeskription nicht bedeutend zugänglicher gemacht werden (beispielsweise Quizsendungen). Im Gegensatz dazu herrscht zwischen den deutschen und französischen Richtlinien Einigkeit über den Grundsatz, dass keine Produktion

und kein Filmmaterial als ungeeignet betrachtet werden können, da die Vorlieben von blinden und sehbehinderten Personen vielseitig sind (vgl. RNIB 2010:3).

Auch wenn die Meinungen in Bezug auf das zu beschreibende Material auseinandergehen, so ist das Ziel der Richtlinien aber in allen Ländern dasselbe: Alle Geschehnisse sollen auf jene Weise beschrieben werden, dass dem blinden und sehbehinderten Publikum ein dem sehenden Publikum möglichst gleichwertiges Erlebnis des Originals ermöglicht werden kann. Auf Grund der teilweise zu oberflächlichen oder vagen Angaben in den Richtlinien sind diese in der Praxis oft keine große Hilfestellung im Erstellungsprozess einer Audiodeskription. Dies liegt daran, dass in einigen Richtlinien keine Angaben zu Formulierungen oder geeignete Beispiele zu finden sind. Des Weiteren wird zwar Objektivität in allen Guidelines gefordert, jedoch gibt es keine klaren Vorgaben für die BeschreiberInnen welche Informationen als objektiv gelten und wo ihre Beschreibungen als subjektiv wahrgenommen werden (vgl. Limbach 2015:141f).³⁶

In einem von Gert Vercauteren (2007) angestellten Vergleich zwischen den gängigen Richtlinien in Flandern, Deutschland, Spanien und Großbritannien kommt dieser zu einem ähnlichen Ergebnis. Die einzelnen Richtlinien haben folgende Punkte gemein: was soll beschrieben werden, wie soll beschrieben werden, wann soll beschrieben werden und viele Informationen können vom Publikum verarbeitet werden.³⁷ Die britischen Richtlinien gehen hier einen Schritt weiter und besagen, dass „to the extent relevant to the storyline, audio description should describe characters, locations, time and circumstances, any sounds that are not readily identifiable, on-screen action, and on-screen information“. (Ofcom 2021:7) Mit Hinblick auf die Beschreibung von Charakteren und deren Beziehungen zueinander finden sich unterschiedliche Angaben zu dem Ausmaß der Beschreibungen in den Guidelines. Während Einigkeit über den Stellenwert der allgemeinen Identifizierung und Beschreibung von Charakteren herrscht, so ist vor allem die Ethnizität eine heikle Angelegenheit. In den britischen Richtlinien wird geschrieben, dass die Ethnizität nur dann erwähnt werden soll, wenn es wirklich notwendig ist. In einem von Rai et al. (2010:4ff.) angestellten Vergleich werden auch die griechischen und US-amerikanischen Guidelines herangezogen, welche ebenso festlegen, dass Ethnizität der Charaktere genannt werden muss, wenn es den BeschreiberInnen als relevant erscheint. Wann diese Notwendigkeit der Erwähnung besteht, wird jedoch nicht definiert.

³⁶ Im Allgemeinen ist die Frage nach der Objektivität ein vieldiskutiertes Thema in Bezug auf die Audiodeskription. Es handelt sich um eine schmale Gratwanderung zwischen als objektiv wahrgenommenen Beschreibungen und dem subjektiven Empfinden der BeschreiberInnen. Siehe hierfür beispielsweise Lee (2019), Soler Gallego (2019) oder Fryer (2016).

³⁷ Das „Was“ umfasst Informationen zur Handlung, den Figuren sowie dem Schauplatz; das „Wie“ meint den Beschreibungsstil und das verwendete Sprachregister für die Audiodeskription (vgl. Vercauteren 2007:142ff.).

Im Zuge seiner Untersuchung weist Vercauteren auch auf internationale Organisationen hin, die für einen einheitlichen europäischen Audiodeskriptionsstandard plädieren. Vercauteren's Ansicht nach würden gemeinsame Richtlinien verschiedenste Vorteile mit sich bringen und der Zielgruppe zugutekommen. Neben einem ortsunabhängigen, gleichbleibenden Qualitätsstandard für die Zielgruppe würden gemeinsame Richtlinien Ländern ohne Guidelines wertvolle Zeit sparen und verhindern, dass diese bei der Inklusion von beeinträchtigten Personen noch weiter zurückfallen. Darüber hinaus könnten auch ForscherInnen aus dem Feld von einheitlichen Standards profitieren, indem sie ein eindeutiges Ausgangsdokument für die Bewertung oder Beschreibung audiodeskribierter Texte hätten (vgl. Vercauteren 2007:140). Er kritisiert an dieser Stelle, dass in den Richtlinien unklare und unzufriedenstellende Vorgaben geliefert werden. Vercauteren (2007:146) hebt hervor, dass in den Guidelines zwar vorgegeben wird die notwendigen Informationen für eine adäquate Beschreibung zu sammeln, aber nicht festgelegt wird, wie fachlich diese sein dürfen. Auch in Bezug auf die Frage nach dem Zeitpunkt des Einsatzes der akustischen Bildbeschreibung werden seiner Meinung nach unzureichende Angaben gemacht. Der Autor unterstreicht an dieser Stelle erneut die Wichtigkeit eines international gültigen, einheitlichen Regelwerkes.³⁸

Mit der Frage, ob einheitliche Richtlinien für alle europäischen Länder realisierbar sind und in einem weiteren Schritt den Bedürfnissen des blinden und sehbehinderten Publikums gerecht werden, beschäftigt sich Mazur (2018). Sie bezweifelt diese Annahme und untersucht dies am Film „Inglourious Basterds“, welcher BeschreiberInnen vor eine Reihe an Herausforderungen stellt.³⁹ Im Zuge ihrer Analyse konnte Mazur insgesamt 14 Audio Description Crisis Points identifizieren, dazu zählen unter anderem Text im Bild, Untertitel, die umfassende Beschreibung der vorkommenden Charaktere oder Kulturspezifika. Daher spricht sich Mazur für Strategien und Lösungsvorschläge aus, welche in die Richtlinien mit aufgenommen werden sollen. Auf diese Weise sollen die als größte Herausforderungen beschriebenen Punkte leichter aufgelöst werden können und zur selben Zeit entsteht ein einheitliches Geflecht an Lösungsstrategien für die akustische Bildbeschreibung. Wie auch Vercauteren sieht sie durch die Etablierung der über die Landesgrenzen hinausgehenden

³⁸ Die Bemühungen um gemeinsame europäische Richtlinien wurden vom ADLAB-Projekt angestrebt. Das Akronym steht für „Audio Description: Lifelong Access for the Blind“ und wurde von der Europäischen Union finanziert. Realisiert wurde das Projekt zwischen 2011 und 2014, unter der Mitarbeit von im Feld der Audiodeskription tätigen Personen. Die Schaffung eines ersten Ansatzes für gemeinsame Richtlinien sollte der erste Schritt in die Richtung einheitlicher Beschreibungen und denselben Qualitätsstandards über Landesgrenzen hinweg sein (vgl. Remael et al. 2015).

³⁹ Dies liegt vor allem daran, dass im Laufe des Films unterschiedliche Sprachen gesprochen werden, an den Referenzen, Kulturspezifika wie auch zahlreichen Anspielungen. Eine vollständige Erklärung all dieser Elemente in den kurzen Dialogpausen stellt eine große Herausforderung für BeschreiberInnen dar (vgl. Mazur 2018:129).

einheitlichen Strategien die Möglichkeit zur Etablierung eines hohen Qualitätsstandards für alle in Europa lebenden blinden und sehbehinderten Personen (vgl. Mazur 2018:129f).

3.3.2 Vorstellung der in Österreich geltenden Guidelines

Da in vorliegender Arbeit eine in Österreich produzierte Serie im Hinblick auf die erstellte Audiodeskription untersucht wird, sollen die im deutschsprachigen Raum geltenden Richtlinien analysiert werden. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten aus Österreich, Deutschland und der Schweiz haben sich auf eine Reihe an Richtlinien für die Erstellung einer erfolgreichen akustischen Bildbeschreibung geeinigt.⁴⁰ Als allgemeine Basis für eine gute Audiodeskription wird die Analyse der sowohl inhaltlichen als auch der formalen Aspekte des Originals genannt. Aus der Untersuchung von Bild und Ton des Ausgangsmaterials lassen sich die weiteren notwendigen Schritte im Arbeitsprozess ableiten.⁴¹ Ein öffentlich zugängliches und ausführliches Dokument, welches die Guidelines des ORFs beinhaltet, gibt es allerdings nicht. Die erstellten Richtlinien werden auf den Websites der Fernsehanstalten aufgelistet, jedoch ohne einheitliche Reihenfolge bei der Aufreihung der Vorgaben. Laut eigener Aussage der Sender handelt es sich bei den Vorgaben um die Mindestanforderungen an eine Audiodeskription. Die folgenden Punkte sind auf der Website des Österreichischen Rundfunks zur Erstellung von Audiodeskription aufgelistet und zu berücksichtigen (vgl. ORF 2016):

- Antworten auf die Fragen „Wer, Wo, Was, Wann“
In jeder für den Handlungsverlauf wichtigen Situation müssen die obenstehenden Fragen beantwortet werden. Jedoch sollen die Beschreibungen den Film so wenig wie nur möglich beeinträchtigen und daher immer in den Dialogpausen erfolgen. Zur selben Zeit sollen die notwendigen Erklärungen „aber dennoch möglichst handlungssynchron erfolgen.“ (ORF 2016)
- Beschreibung von Personen
Die Richtlinien geben vor, dass Charaktere möglichst frühzeitig beschrieben werden sollen. Zu den Aspekten, die die Audiodeskription umfassen soll, zählen: das Aussehen der ProtagonistInnen, die Haar- sowie Hautfarbe, das Alter, die Kleidung, ihre Körpersprache und Gesichtsausdrücke. Es wird jedoch erwähnt, dass bei den

⁴⁰ Dazu zählen die Landesrundfunkanstalten der ARD, ORF, SRF sowie ZDF.

⁴¹ Folgende Schritte sind im Erstellungsprozess zu durchlaufen: 1. Auswahl der zu beschreibenden Bildelemente; 2. Art und Umfang der akustischen Bildbeschreibung; 3. Platzierung; 4. Einbindung in die Tonspur (vgl. NDR 2019). Eine genauere Beschreibung der Arbeitsabläufe bei der Erstellung der Audiodeskription wurden im Kapitel 2.1.4 vorliegender Arbeit vorgenommen.

Beschreibungen von Gestik und Gesichtsausdrücken sorgfältig abgewogen und diese nur vorsichtig beschrieben werden sollten, da sie schnell missverstanden werden können.

- Geräusche und Filmmusik

Es wird als Faustregel angesehen, dass handlungsrelevante Geräusche nicht übersprochen werden dürfen. Auch die im Film vorkommende Musik soll bei der akustischen Bildbeschreibung berücksichtigt und relevante Akzente freigelassen werden. In einzelnen Situationen können Töne sowie Geräusche des Originals für das blinde und sehbehinderte Publikum irritierend oder unverständlich sein. In diesen Fällen muss der Ton beziehungsweise das Geräusch im Zuge der Audiodeskription erklärt werden.

- Farben

„Farben spielen für blinde und sehbehinderte Menschen eine wichtige Rolle. Deshalb sollte man in der Beschreibung auch darauf eingehen.“ (ORF 2016)

- Bewertung und Interpretation

Die akustische Bildbeschreibung sollte nicht erklären, die Geschehnisse nicht bewerten und frei von subjektiver Interpretation sein. Dabei sollen die Handlungen nicht zu stark zusammengefasst werden und dem Genre sowie der Gesamtstimmung des Filmes angepasst werden.

- Zeitform und Satzbau

„Auf die allgemeine Formulierung „Wir sehen“ wird verzichtet“. (ORF 2016) Die akustische Bildbeschreibung erfolgt im Präsens, in Ausnahmefällen ist auch das Perfekt als Zeitform möglich. Auf komplizierte Satzkonstruktionen sowie „verschachtelte Sätze“ ist zu verzichten, um unklare Angaben zu vermeiden. Des Weiteren sollen bei der Satzstellung und Wortwahl Wiederholungen vermieden werden, um keine Monotonie zu erzeugen. Wenn Schauplätze, Räume, Gegenstände und so weiter benannt werden, dann sind diese bei erstmaliger Erwähnung mit einem unbestimmten Artikel zu beschreiben. Diese Regel gilt aber nicht, wenn sie ganz offensichtlich zugeordnet werden können, beispielsweise ihre Wohnung, sein Auto.

- **Fachbegriffe**
Bei den Handlungsbeschreibungen sollen nur der Zielgruppe bekannte Fachbegriffe verwendet werden. Falls die Erwähnung von unbekannten Fachbegriffen notwendig ist, so müssen diese kurz erläutert werden. Ebenso sollten keine filmtechnischen Begriffe verwendet werden, sondern die Wirkung derer dem Publikum sprachlich verdeutlicht werden.
- **Ortsnamen und Richtungsangaben**
Bekannte Orte, Plätze oder ähnliches können im Zuge der Audiodeskription mit ihrem Namen genannt werden. Handelt es sich bei den Schauplätzen um regional bekannte Ortsnamen, dann sollten diese nur dann verwendet werden, wenn diese auch für den Inhalt des Originals relevant sind – in diesem Fall sollten diese beschrieben und eingeführt werden. Wird eine bestimmte Richtung angegeben, so hat die Perspektive des Betrachters beziehungsweise der Betrachterin Vorrang. Beläuft sich die Beschreibung aber wiederum auf einen der Charaktere, so gilt das Körperprinzip.⁴²
- **Texteinblendungen und Markennamen**
Wird im Zuge des Originals Text eingeblendet oder kommen Untertitel vor, so können diese einfach vorgelesen werden. „Markennamen können genannt werden, wenn sie handlungsrelevant und oder wichtig für die Charakterisierung einer Figur sind.“ (ORF 2016)
- **Audiodeskriptions-SprecherInnen**
In jedem Fall muss die akustische Bildbeschreibung vor Beginn des Abspannes des Originals beendet sein. SprecherInnen, die Stimmlage, das Sprechtempo und ähnliche Aspekte sollten immer in Abstimmung auf das Original ausgewählt werden.
- **Tonmischung**
Bei der finalen Tonmischung von Audiodeskription gekoppelt mit dem Originalton müssen bestimmte technische Normen⁴³ eingehalten werden. Dabei sollte darauf geachtet werden, dass die akustische Bildbeschreibung über den gesamten Zeitraum des Originals

⁴² Das Körperprinzip umfasst die Perspektive der jeweiligen beschriebenen Person. „Sein“ linker Arm, rechtes Bein und so weiter.

⁴³ Für den ORF gilt die Tonaussteuerung nach EBU R 128, welche die Lautstärke regelt und unter [Loudness | EBU Technology & Innovation](#) nachzulesen ist.

gut zu verstehen ist, die Originalversion und dessen Atmosphäre unterstützt und beide Audioquellen in einem gleichrangigen akustischen Verhältnis zueinander stehen.

Die eben angeführten Vorgaben für eine akustische Bildbeschreibung sind für ein erwachsenes blindes und sehbehindertes Publikum gedacht. Für sehbeeinträchtigte Kinder gibt es wichtige Unterschiede bezüglich der Anforderungen an die Audiodeskription. „ARD, ORF, SRF, ZDF sowie der Deutsche Blinden- und Sehbehindertenverband haben sich auf Vorgaben für kindgerechte Audiodeskriptionen verständigt.“ (NDR 2019) Diese Vorgaben sind als Ergänzung für die Richtlinien für die Erstellung einer Audiodeskription zu verstehen.⁴⁴

3.3.3 Vergleich zwischen den wissenschaftlichen Richtlinien und den institutionellen Richtlinien des ORFs

In Ermangelung eines allgemein gültigen Regelwerkes, welches die „goldenen Regeln für die Audiodeskription“ enthält, sollen die eben vom ORF angewandten Richtlinien mit den von Benecke und Dosch (2004) niedergeschriebenen Vorgaben verglichen werden. Die Einbeziehung der Vielzahl an literarischen Werken, die sich mit den Richtlinien für eine gelungene Audiodeskription auseinandersetzen, würden den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreiten. Dies liegt insbesondere daran, dass bereits geltende Regelwerke aufgegriffen werden und anhand bestehender Vorgaben Kritik beziehungsweise Lob ausgesprochen wird.

3.3.3.1 Allgemeines, Dialogpausen und der Umgang mit Geräuschen und Filmmusik

Gleich zu Beginn stellen Benecke und Dosch fest, dass es sich bei dem zu beschreibenden Medium Film immer um etwas Neues und Einzigartiges handelt. Selbst wenn erfahrende Personen am Erstellungsprozess beteiligt sind, so sind ihre vorherigen Erfahrungen aus diesem Grund nur bedingt anwendbar und hilfreich (vgl. Benecke/Dosch 2004:13).

Als Hauptregel formulieren die beiden Autoren, dass die Audiodeskription in den Dialogpausen des zu beschreibenden Mediums (sei dies nun ein Film, eine Serie, ein Theaterstück etc.) erfolgen sollte. Dies deckt sich auch mit den Vorgaben des ORFs, in denen geschrieben wird, dass die „Beschreibungen den Film wenig beeinträchtigen und deshalb in den Dialogpausen, aber dennoch möglichst handlungssynchron erfolgen“ sollen. (ORF 2016) Benecke und Dosch beschreiben diese Vorgabe aber viel ausführlicher, indem sie festlegen, dass der gesprochene Filmdialog immer hörbar sein muss und somit der Audiodeskription mehr

⁴⁴ Eine genaue Beschreibung der einzelnen Vorgaben für die Audiodeskription von Kinderprogrammen kann auf der Website des NDR unter [Vorgaben für Audiodeskriptionen | NDR.de - Fernsehen - Barrierefreie Angebote - Audiodeskription](https://www.ndr.de/medienservice/medienservice/Vorgaben-fuer-Audiodeskriptionen-100.html) nachgelesen werden (vgl. NDR 2019).

Wichtigkeit beimessen. Darüber hinaus erwähnen sie an dieser Stelle auch, dass am Ende abgeglichen werden muss, ob das erstellte Skript in die Sprechpausen passt und keine Dialogteile überdeckt werden. Hierbei erwähnen sie darüber hinaus, dass keine Kompromisse eingegangen werden sollen. Dies liegt vor allem daran, dass die ZuseherInnen den Dialog nicht mehr hören können. Im Falle von Unsicherheit empfehlen die Autoren, lieber eine neue und kürzere Beschreibung zu wählen.

Die eben gemachten Angaben in Bezug auf die Dialogpausen gelten strenggenommen auch für Musik und andere Geräusche im Film. Dies deckt sich auch mit den Vorgaben des ORFs, in denen verlangt wird, dass handlungsrelevante Geräusche nicht übersprochen werden. Auch die Forderung nach der Berücksichtigung der Filmmusik und die Freilassung von relevanten Akzenten sind in den Richtlinien des Fernsehsenders enthalten (vgl. ORF 2016). Faktisch gesehen ist dies aber so gut wie nie der Fall. Daher muss abgewogen werden, ob die Filmmusik oder Geräusche übersprochen werden und falls ja, ob es sich bei der betreffenden Stelle um eine Schlüsselstelle handelt. Zumindest in manchen Fällen sollten diese Stellen „ungestört“ bleiben, gerade auch weil Musik und Geräusche Teil der Filmsprache sind. Laut Benecke und Dosch (2004:14) sind diese Vorgaben bei Spielfilmen und Dramen gut einhaltbar, da sie öfters dialogärmere Szenen enthalten. Im Vergleich dazu sind gerade Fernsehserien, darunter auch Soko Donau, dialoglastig und führen dadurch zu Einschränkungen in der Audiodeskription. An dieser Stelle merken sie auch an, dass es manchmal unmöglich sei, die akustische Bildbeschreibung nur in den Dialogpausen einzusprechen. Aus diesem Grund haben Benecke und Dosch beschlossen, dass Teile des Dialogs, die sie als nicht wesentlich für den Film einstufen, im Ausnahmefall übersprochen werden dürfen. Darüber hinaus sollten die SprecherInnen im Hinterkopf behalten, dass diese Entscheidung auch Folgen für die Tonmischung haben wird, da der Dialog auf die akustische Bildbeschreibung abgestimmt werden muss. Ausnahmefälle, in denen das Übersprechen von Dialogteilen in Ordnung wäre, finden in den Vorgaben des ORFs keine Erwähnung. Im Gegensatz dazu finden für das blinde und sehbehinderte Publikum nicht identifizierbare bei Benecke und Dosch keine Erwähnung. In der Richtlinie des Senders wird verlangt, dass Töne und Geräusche, die im Einzelfall irritierend und unverständlich für das Publikum sein können, durch Audiodeskription erklärt werden müssen.

3.3.3.2 Was und wer beschrieben werden muss

Auf diese Frage wählen sie eine nach eigener Aussage zu Beginn einfache Antwort, nämlich alles, was zu sehen ist. Jedoch räumen sie im anschließenden Satz ein, dass diese Aussage nicht

nur eine große Herausforderung an sich, sondern auch eine Einschränkung darstellt. Es ist Aufgabe der Audiodeskription, alles in Worte zu übersetzen, das sich auf dem Bildschirm abspielt (vgl. Benecke/Dosch 2004:14f.). Jene Forderung findet sich nicht so explizit in der Richtlinie des Fernsehsenders. Zwar wird gefordert, dass die Fragen „Wer, Wo, Was und Wann“ geklärt werden müssen, jedoch mit der Einschränkung, dass dies für den Handlungsablauf wichtiger Situationen gilt, nicht aber für alle Szenen.

Die Autoren führen des Weiteren aus, dass die Vorgabe der Beschreibung aller Geschehnisse auf dem Bildschirm für die SprecherInnen konkret Folgendes bedeutet: keine verkürzten Beschreibungen der Handlungen und keine Vorwegnahme des Handlungsverlaufes. Die Forderung nach „nicht zu stark zusammengefassten Handlungen“ wird auch in den Richtlinien des ORFs genannt, gemeinsam mit der Vorgabe der Anpassung an Genre und Stimmung. In Bezug auf die Vorwegnahme von Informationen werden von Seiten des ORFs keine Angaben gemacht. Benecke und Dosch behandeln diesen Punkt relativ ausführlich und untermauern dies mit einem Beispiel. Sie räumen auch ein, dass es zwar für den/die SprecherIn verlockend sein mag, Informationen früher zu nennen, weil es ihnen mehr Zeit für die Audiodeskription verschaffen würde.

Würde man Informationen früher nennen, so wäre das Ziel der Audiodeskription verfehlt: Den blinden und sehbehinderten ZuseherInnen ein dem sehenden Publikum gleiches Erlebnis bieten zu wollen (vgl. Benecke/Dosch 2004:14). Dieser Grundgedanke ist auch in den Vorgaben des ORFs verankert, in denen geschrieben steht, dass „Ziel der Audiodeskription darin besteht, den blinden und sehbehinderten Menschen ein barrierefreies Filmerlebnis zu ermöglichen, das dem Erlebnis der Sehenden entspricht.“ (ORF 2016) An dieser Stelle wird von den beiden Autoren aber festgehalten, dass es nicht immer möglich ist, Informationen in derselben Sekunde wie für das sehende Publikum zu nennen und es aus diesem Grund in Ordnung sei, Informationen ein paar Sekunden, bevor die zu beschreibende Szene beginnt, zu nennen (vgl. Benecke/Dosch 2004:14f.). In der ORF Richtlinie finden sich hierzu keine expliziten Angaben.

In Anlehnung an diese Vorgabe wird auch festgelegt, was beschrieben werden muss. Dies sind folgende Elemente: Informationen über den Handlungsschauplatz, die handelnden Personen und die Handlung selbst. Umgelegt auf die Vorgaben des ORFs, decken sich die Informationen über den Handlungsschauplatz und die Handlung selbst mit der Beantwortung der bereits genannten W-Fragen. Auf die Anforderungen in Bezug auf die handelnden Personen soll nun genauer eingegangen werden.

In den Vorgaben des ORFs wird festgehalten, dass Personen möglichst frühzeitig beschrieben werden müssen, gefolgt von einer Aufzählung der zu beschreibenden Aspekte. Dies umfasst Aussehen, Haar- und Hautfarbe, Alter, Kleidung Körpersprache und Gesichtsausdrücke (vgl. ORF 2016). Im Vergleich dazu werden auch bei Benecke und Dosch (2004:16) auch Vorgaben über die Beschreibung von Personen aufgezählt, mit der zusätzlichen Anmerkung, dass die ProtagonistInnen, sofern dies möglich ist, detailreicher als andere Personen beschrieben werden sollen. Dazu zählen laut den Autoren: das Alter, die Hautfarbe, Größe, Kleidung, Gesichtsausdrücke und Gesten der Personen. Sowohl beim ORF als auch bei Benecke und Dosch wird darauf hingewiesen, dass mit der Beschreibung von Gesichtsausdrücken und Gesten vorsichtig umgegangen werden soll. Der Grund für diese Warnung wird jedoch unterschiedlich ausgelegt: Beim ORF liegt der Grund im schnellen Missverständnis, bei Benecke und Dosch wird auf den Aufschluss auf die emotionale Verfassung durch die Beschreibung der Gesichtsausdrücke hingewiesen. Die Autoren befürchten, dass dadurch die Gefahr bestünde, dem Film durch zu grobe Beschreibungen nicht gerecht zu werden. Es sollte sich besser die notwendige Zeit genommen werden, um wichtige Gesichtsausdrücke zu beschreiben. Zur gleichen Zeit räumen sie jedoch ein, dass auf Grund von Zeitmangel nicht immer alle wichtigen Gesichtsausdrücke oder Gesten beschrieben werden können (vgl. Benecke/Dosch 2004:17). Im Hinblick auf die Personenbeschreibung werden im Vergleich zu den Vorgaben des ORFs ausführlichere Angaben gemacht, die sich in der Richtlinie des Fernsehsenders nicht wiederfinden. Benecke und Dosch heben hervor, dass die Beschreibung von Personen auch ein Dilemma mit sich zieht, da das blinde und sehbehinderte Publikum nicht besser informiert sein soll als das sehende Publikum. Darüber hinaus könnte es auch der Fall sein, dass der/die ProtagonistIn noch nicht feststeht und der Film oder die Serie mit einer Nebenhandlung eröffnet wird oder erst am Ende aufgelöst wird, wer die Hauptperson war. In diesem Fall würde für die Audiodeskription nicht ausreichend Zeit bleiben, daher ist es in Ordnung, wenn Informationen früher genannt werden, sofern man das Hauptziel vor Augen hat, dass das blinde und sehbehinderte Publikum so viele Informationen wie notwendig über die ProtagonistInnen haben soll (vgl. Benecke/Dosch 2004:16). Auch in Bezug auf die Benennung von Charakteren werden beim ORF keine näheren Angaben gemacht. Benecke und Dosch sehen darin aber eine erwähnenswerte Schwierigkeit, da Charaktere nur dann benannt werden dürfen, wenn ihr Name im Film gefallen ist. Bis zu diesem Zeitpunkt muss eine andere Beschreibung gewählt werden, beispielsweise als der Mann mit dem Hut oder die Frau mit dem Hund. In Filmen oder Serien, in denen der Name eines wichtigen Charakters aber erst am Ende

genannt wird, können SprecherInnen eingreifen, um nicht zuletzt auch ihre Arbeit zu erleichtern.

3.3.3.3 Stilistische Elemente

Im Groben decken sich die Vorgaben der stilistischen Elemente bei Benecke und Dosch mit jenen des ORFs, jedoch sollen die gefundenen Gemeinsamkeiten und Unterschiede dennoch hervorgehoben werden. Als sogenannte goldene Regel formulieren Benecke und Dosch, dass nicht mehr als eine Information pro Satz genannt werden soll. Eine solche explizite Angabe kann beim ORF nicht gefunden werden. Die Vorgaben decken sich in den Punkten der Verständlichkeit, der Vermeidung von komplizierten Satzkonstruktionen, dem Gebot der Objektivität, der Forderung nach abwechslungsreichen Beschreibungen und der Anpassung der gegebenen Beschreibungen an das Genre (vgl. Benecke/Dosch 2004:17f., ORF 2016). Die Vorgaben beim ORF sind noch genauer spezifiziert, indem auch die Zeitform (Präsens, in Ausnahmefällen Perfekt) und der Verzicht auf die Formulierung „Wir sehen“ erwähnt werden.

Auf den Umgang mit filmtechnischen Begriffen soll in einem eigenen Absatz eingegangen werden, da sich die Vorgaben stark voneinander unterscheiden. Während bei Benecke und Dosch der sparsame Einsatz von filmtechnischen Begriffen erlaubt ist, so ist dieser in den Richtlinien des ORFs zur Gänze untersagt. Hier wird auf die sprachliche Beschreibung der filmtechnischen Wirkungsweise gesetzt (vgl. ORF 2016). Benecke und Dosch erwähnen hingegen, dass nicht vorausgesetzt werden darf, dass das Publikum mit dem Ausdruck vertraut ist und Filmeffekte von ihrer visuellen Wirkung leben, die wiederum auch beschrieben werden müsste. Als einzige Ausnahme nennen sie hierbei die Zeitlupe, denn der Erfahrung der Autoren nach haben blinde und sehbehinderte Personen ein gutes Verständnis von diesem Konzept und es wäre schwierig, dieses mit anderen Worten zu beschreiben (vgl. Benecke/Dosch 2004:18). Darüber hinaus gehen Benecke und Dosch auch auf den Umgang mit Szenenwechsel ein und legen fest, dass der Handlungsort erwähnt werden soll oder beschrieben werden soll, falls das Bild dunkel/hell wird. Eine solche Angabe ist in der Richtlinie des ORFs nicht enthalten.

Bezüglich der SprecherInnen bevorzugen Benecke und Dosch die Wahl einer Person aus dem Audiodeskriptionsteam, nicht zuletzt auch auf Grund persönlicher Erfahrungen mit externen SprecherInnen. Der ORF äußert sich zwar nicht über die Auswahl von internen oder externen SprecherInnen, es werden aber Vorgaben über Stimmlage, Sprechtempo und die ans Genre angepasste Wahl der SprecherInnen gemacht (vgl. ORF 2016).

3.3.3.4 Exklusive Vorgaben von Benecke und Dosch beziehungsweise vom ORF

Abschließend sollen jene Punkte erwähnt werden, die zwar in den einzelnen Vorgaben festgelegt sind, aber bei den jeweils anderen Aufzählungen nicht vorkommen. Benecke und Dosch (2004:19) beschäftigen sich mit der Frage, wie detailliert die Audiodeskription ausfallen sollte. Sie merken an, dass unterschiedliche Standards vorherrschen, und der Film durch die Beschreibung nicht eingeschränkt werden soll. Zusätzlich dazu erwähnen die Autoren auch, dass es durchaus Filme gibt, die ungeeigneter als andere für eine Audiodeskription sind. Im Unterschied dazu umfassen die Angaben des ORFs die Regel der Benennung von Gegenständen und Personen bei erstmaligen Vorkommen mit unbestimmten Artikeln, Angaben über die Ortsnamen und ihre Bekanntheit, den Umgang mit Markennamen oder Texteinblendungen und spezifische Angaben über die finale Tonmischung.

Abschließend kann gesagt werden, dass die Vorgaben von Benecke und Dosch jenen des ORFs in weiten Teilen ähnlich sind. Es handelt sich in beiden Fällen um im deutschsprachigen Raum erstellte Regeln, die von großen Fernsehsendern angewandt werden und ihre mit Audiodeskription versehenen Werke auch im jeweils anderen Sender ausstrahlen. Aus diesem Grund ist es keine große Überraschung, dass keine grundsätzlichen Unterschiede im Zuge des Vergleichs ausgemacht werden konnten. Hervorzuheben bleibt aber dennoch der Umgang mit Filmeffekten, der in den Vorgaben unterschiedlich gehandhabt wird.

4. Untersuchung der Umsetzung der Audiodeskriptions-Guidelines am Beispiel der Serie Soko Donau

4.1 Untersuchungsgegenstand und Untersuchungsmethode

Die Umsetzung der vom ORF herausgegebenen Richtlinien zur Audiodeskription sollen nun an einem praktischen Beispiel untersucht werden. Hierfür wurde die in Österreich und vom ORF mitproduzierte Kriminalserie Soko Donau gewählt. Im österreichischen Fernsehen wurde die Serie am 20. September 2005 erstausgestrahlt und seitdem sind 16 weitere Staffeln in Zusammenarbeit von ORF und ZDF produziert und gedreht worden. Momentan werden die Folgen der 17. Staffel auf beiden Sendern ausgestrahlt (vgl. ORF 2022a). Das Ermittlungsteam der Sonderkommission befasst sich mit Verbrechen, die in Wien und näherer Umgebung begangen worden sind. Jede Folge behandelt einen eigenen Fall, der sich in der Regel um ein Gewaltverbrechen dreht. Gegenwärtig umfasst die Serie sechs HauptdarstellerInnen: Brigitte Kren spielt Oberst Dr. Henriette Wolf, welche das ErmittlerInnenteam der Sonderkommission leitet. Das Team besteht aus der Gruppeninspektorin Penelope Lanz, sie wird von Lilian

Klebow verkörpert und ist die einzige Figur, die seit der ersten Staffel durchgehend Teil des Teams war. Sie arbeitet meist eng mit der Gerichtsmedizinerin Dr. Franziska Beck (gespielt von Maria Happel) und dem Kriminaltechniker Franz Wohlfahrt (Helmut Bohatsch) zusammen. Durch Bezirksinspektor Klaus Lechner (Andreas Kiendl) und Kriminalhauptkommissar Max Herzog (Martin Gruber) wird das Team komplett.⁴⁵ In der ausgewählten Folge ist auch Major Carl Ribarski (Stefan Jürgens) zu sehen, der nach dieser Folge aus der Serie ausstieg (vgl. ORF 2022a).

Um den Umgang mit den aufgestellten Richtlinien zur Audiodeskription (siehe Kapitel 2) untersuchen zu können, sollen die Vorgaben der Richtlinien und deren eigentliche Umsetzung in der Serie miteinander verglichen werden. Dies kann als eine Übersetzungskritik verstanden werden. Untersuchungskorpus ist die erste Folge der 17. Staffel, die am 21. Juni 2022 im ORF ausgestrahlt wurde. Jene Szenen der Folge „Grenzen“, die mithilfe akustischer Bildbeschreibung dem Zielpublikum zugänglich gemacht worden sind, werden für den Vergleich herangezogen. Dabei werden die betreffenden Sequenzen im Hinblick auf die Einhaltung der in den Guidelines thematisierten Punkte analysiert. Im Zuge dieser Analyse muss aber auch der Kontext der einzelnen Szenen berücksichtigt werden, beispielsweise ob eine Person zum ersten Mal auftritt oder ob die Beziehung von AkteurInnen zueinander beschrieben werden muss. Ausgehend von der Erfüllung der Anforderungen an eine adäquate Audiodeskription werden die umgesetzten Lösungen in einem weiteren Schritt auch beurteilt werden. Im Folgenden sollen nun die einzelnen Aspekte der Richtlinie genauer untersucht und mit Beispielen gestützt werden.

Die bereits vorgestellten Vorgaben des ORFs für die akustische Bildbeschreibung werden für eine übersichtliche Analyse in Unterkapitel aufgeteilt. Auf diese Weise können die Szenen hervorgehoben werden, die repräsentativ für jene Anweisung sind, beziehungsweise jene Szenen, bei denen die Vorgaben nicht eingehalten werden, besser ausgewiesen werden.

4.2 Analyse der Folge „Grenzen“

Bevor mit der Analyse der akustischen Bildbeschreibung begonnen wird, soll der Inhalt der Folge, die 43 Minuten dauert, kurz umrissen werden: Einer der Ermittler versucht den Bandenchef Moser zu überzeugen, dass er dessen Sohn Micky, der einen Mord begangen hat, ausliefern soll. Parallel dazu lässt der Bandenchef das Kind eines Justizbeamten der Soko Donau entführen, um jenen Beamten im Austausch für seinen Sohn dazu zu bringen, den

⁴⁵ Genauere Informationen zu den einzelnen Folgen und weitere Angaben zu den SchauspielerInnen und ihren Personen können auf der Website der Satel Film nachgelesen werden (vgl. Satel 2023).

Belastungszeugen zu ermorden. Es kommt zu einer Geiselnahme auf der Wache, währenddessen versucht das Ermittlungsteam, den Sohn des Justizbeamten rechtzeitig zu finden, bevor der Beamte den Belastungszeugen erschießt.

Es ist auch wichtig hervorzuheben, dass nicht alle mit Audiodeskription versehenen Szenen in der Analyse behandelt werden. Dies würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Abhängig von den Vorgaben sind für die Gesamtproduktion der Serie repräsentative Beispiele ausgewählt worden, um die Umsetzung der Richtlinie aufzuzeigen. Sind Vorgaben nur in Einzelfällen nicht eingehalten worden, so werden diese auch entsprechend als Ausnahmen ausgewiesen. Ein Transkript der analysierten Szenen ist im Anhang zu lesen.

Um dem blinden und sehbehinderten Publikum vor Beginn der Folge eine ungefähre Idee über das Aussehen der ProtagonistInnen zu geben, werden die SchauspielerInnen im Intro der Serie namentlich erwähnt, gemeinsam mit dem Namen ihrer Figur und einer knappen Personenbeschreibung.

4.2.1 Wer, Wo, Was, Wann

Die erste Vorgabe gliedert sich in eine große Gruppe von Fragen, um einen Überblick über die Situation zu bekommen: Wer tritt auf, wo findet die Handlung statt, was passiert und wann spielt sich alles ab? Durch diese vier Fragen soll dem blinden und sehbehinderten Publikum Orientierung geboten werden, und in der analysierten Folge werden diese Fragen zu weiten Teilen beantwortet.

4.2.1.1 Wer

Begonnen wird die Analyse mit der Frage „wer“. Oft ist es der Fall, dass in einer Szene mehrere Personen auftreten und es dadurch schwierig ist, ein Zeitfenster zu finden, in dem wichtige Geräusche oder der eigentliche Dialog nicht übersprochen werden, um die Namen aller AkteurInnen zu nennen. In einigen Szenen müssten die SchauspielerInnen an der Stimme erkannt werden, was für langjährige ZuschauerInnen womöglich kein Problem darstellt, für neues Publikum aber durchaus als Herausforderung angesehen werden kann. Es konnten mehrere Szenen ausgemacht werden, in denen der Name der AkteurInnen nie fällt. In dieser Folge kommt auch der Kriminalhauptkommissar Herzog hinzu, der in manchen Szenen auch nicht explizit genannt wird. Aus diesem Grund könnte es schwierig sein, seine Stimme nach wenigen Sätzen bereits richtig zuzuordnen.

Folgende Szene spielt sich jedoch im Büro der Sonderkommission ab, wo auch andere Personen arbeiten, und einen kurzen Gastauftritt haben könnten, wie beispielsweise viele der

Polizisten in dieser Folge. Der Bezirksinspektor Lechner ist von dem Justizbeamten, dessen Sohn entführt wurde, durch einen Schlag auf den Hinterkopf mit seiner Waffe überwältigt worden. Danach hat der Justizbeamte auf den Kriminalhauptkommissar Herzog geschossen und diesen am Arm getroffen. Keine/r der AkteurInnen wird vom Sprecher beim Namen genannt, sondern alle müssten an ihrer Stimme erkannt werden. Somit ist es gerade wegen der neuen Figur des Max Herzog wie auch für neues Publikum im Allgemeinen etwas komplizierter, den Überblick aller Personen in der Szene zu behalten.



Abbildung 3: Lechner und Lanz im Soko-Büro

Ribarski kommt hinzu und fragt: „Was ist hier los?“

Herzog antwortet: „Ich wurde angeschossen!“

Wolf blickt zu Ribarski und erklärt: „Das ist der Kollege aus Düsseldorf.“

Ribarski: „Aha, super Timing. Alles okay?“

Die Audiodeskription des Sprechers setzt ein: „Lechner hält sich den Kopf.“ (Soko Donau 2022: 17:02-17:12)

Im nächsten Beispiel herrscht Unklarheit darüber, wer mit der Anrede des Vornamens gemeint ist. Die Entführer sind erfolgreich geortet worden, jedoch hat Ribarski auf Grund einer vorangegangenen Auseinandersetzung im Verhörraum keine Waffe mehr. Der Name Guido ist bis zu diesem Zeitpunkt noch kein einziges Mal gefallen. Nun könnte man durch die Frage nach der Waffe argumentieren, dass es sich wohl um einen Beamten handeln muss. Hundertprozentig klar ist die Situation für nicht sehendes Publikum dennoch nicht.

Wohlfahrt ruft: „Ich hab ihn!“

Wolf ordert: „Los jetzt, geht schon! Du bleibst da!“

Dies war an Ribarski gerichtet, der sagt: „Ich bin am schnellsten dort. Guido, gib mir deine Waffe.“

Wolf hebt die Arme und sagt: „Ach.“

Sprecher: „Ribarski mit Helm bekommt die Waffe.“

Wohlfahrt ruft ihm hinterher: „Ich schick die...die GPS-Daten!“ (Soko Donau 2022: 34:53-35:04)



Abbildung 4: Ribarski bittet einen der Polizisten um dessen Waffe

Als drittes Beispiel für eine potenziell unklare Situation für das blinde und sehbehinderte Publikum ist die Abschlussszene zu nennen, in der sich das restliche Team, abseits von Wolf und Ribarski, um den Schreibtisch von Lechner sammelt. Während die anderen beiden das Gespräch in Wolfs Büro beenden, spricht das restliche Team über das Verhalten von Ribarski auf der Dienststelle.



Abbildung 5: Wohlfahrt, Beck, Herzog, Lanz und Lechner gemeinsam am Schreibtisch

Der Sprecher leitet mit folgenden Worten ein: „An Lechners Schreibtisch Beck.“

Beck: „Was? Der ist richtig ausgezuckt?“

Wohlfahrt antwortet ihr: „Ja aber hallo“

Lechner dazu: „Das kann man so sagen. Der hat im Verhörzimmer die Waffe abgefeuert.“

Lanz sagt: „Ja, er war richtig fertig.“

Lechner erwidert: „Das ist nicht gut.“

Sprecher: „Herzog steht abseits, Ribarski kommt Wolf die Stufen herunter.“

Ribarski: „Leute, ich hab euch was zu sagen.“ (Soko Donau 2022: 40:03-40:21)

Hier kommt zum ersten Mal in dieser Folge die lediglich im Intro erwähnte Gerichtsmedizinerin Franziska Beck vor, die vom Sprecher auch nur mit ihrem Nachnamen vorgestellt wird, bevor sie zu sprechen beginnt. Um dem Publikum mehr Orientierung zu bieten, wäre es hilfreich gewesen, sie als „Gerichtsmedizinerin Beck“ zu benennen, vor allem, weil es sich hier um die letzten Minuten der Folge handelt und die kurze Beschreibung im Intro, in der ihre Stimme nicht zu hören ist, bereits 40 Minuten zurückliegt.

Als abschließendes Beispiel wird folgende Szene gewählt, in welcher sich das Team vor dem Laptop von Gruppeninspektorin Lanz sammelt. Kurz darauf werden die Entführer erfolgreich geortet, dies wird auf dem Großbildschirm im Büro gezeigt, wo auf einer schwarzen Stadtkarte ein rot blinkender Punkt mit Koordinaten zu sehen ist.



Abbildung 6: Das Team versammelt vorm Laptop

Durch den Sprecher wird die Szene eingeleitet: „Lanz vor ihrem Notebook.“

Lanz sagt: „Wohlfahrt, du bist ein Genie. Kommt’s mal her, Videoanruf vom Wohlfahrt.“

Sprecher: „Die Kollegen Wolf und Herzog schauen ihr über die Schulter.“

Wohlfahrt auf Video: „So, jetzt können wir alle mithören, ohne dass der Anrufer was merkt.“

Sprecher: „Verstohlen dreht Wohlfahrt das Notebook zu Pichler und Egger.“

Lanz sagt: „Super, Wohlfahrt.“ (Soko Donau 2022: 22:49-23:06)

In der Audiodeskription wird nur die Anwesenheit von Wolf und Herzog erwähnt, jedoch nicht, dass die Kollegen Ribarski und Lechner ebenfalls um den Laptop stehen, exakt die beiden Kollegen, die sich sofort auf den Weg machen, um zur georteten Stelle zu fahren.

Dasselbe kommt auch wenige Minuten später erneut vor, als die Szene beschrieben wird, wo der Justizbeamte gemeinsam mit dem Belastungszeugen, den er immer noch mit vorgehaltener Waffe festhält, aus dem Labor kommt. Dabei wird die Szene folgendermaßen beschrieben: „Lechner, Wolf und der große Polizist zielen durch die jetzt offene Tür ins Labor“ (Soko Donau 2022: 29:33-29:39). Jedoch steht auch Herzog mit gezückter Waffe vor der Tür und wird vom Sprecher nicht als ein Akteur in dieser Szene genannt.

4.2.1.2 Wo

Als nächster Punkt soll die Frage nach dem „wo“ genauer behandelt werden. Wo genau die Handlungen stattfinden, ist ein wichtiger Aspekt für das Gesamtverständnis der Szene, welcher in den audiodeskribierten Szenen bis auf ein einziges Mal immer eingehalten worden ist. Parallel zu einem Szenenwechsel ist oft der Ort der Handlung genannt worden, beispielsweise durch die Beschreibung im Verhörraum 1, im Soko-Büro oder an Lechners Schreibtisch, um nur wenige zu nennen. So weiß auch das blinde und sehbehinderte Publikum zum selben Zeitpunkt, wo sich die SchauspielerInnen befinden, und keine Informationen sind vorweggenommen worden.

Bei der fraglichen Szene ist mit den Worten „bei Wolf“ eingeleitet worden, wo sie mit dem Belastungszeugen spricht und ihm ein Überwachungsfoto vorlegt, um ihn dazu zu bringen, gegen seinen Komplizen auszusagen. Im Zuge der gesamten Szene wird nicht geklärt, wo sich die beiden befinden, es könnte auch in einem Verhörraum sein oder überall anders. Für das sehende Publikum ist zwar klar, dass es sich um ihr Büro handelt, aber ohne einen Hinweis vonseiten des Sprechers wissen die blinden und sehbehinderten ZuschauerInnen nicht, wo genau dieses Gespräch stattfindet.

Sprecher: „Bei Wolf. Sie legt das Foto auf den runden Tisch.“

Wolf: „Herr Egger, können Sie bestätigen, dass dieser Mann den Toni Acker erschossen hat?“

Egger antwortet: „Sie wissen, dass ich dazu nichts sagen kann.“

Wolf erwidert: „Weil es nicht passiert ist oder weil Sie Angst haben?“

Sprecher: „Egger, der schwächliche, blinzelt.“ (Soko Donau 2022: 7:41-7:53)



Abbildung 7: Belastungszeuge Egger und Wolf in ihrem Büro

4.2.1.3 Was

Die Beschreibung der Handlungsabläufe wird durch die Frage „was“ abgedeckt. Dies ist durch die raschen Szenenwechsel und viele AkteurInnen nicht immer einfach. Des Weiteren ist durch die Richtlinie der Audiodeskription vorgeschrieben, dass keine handlungsrelevanten Geräusche wie auch Dialoge übersprochen werden dürfen, was in einem knappen Zeitfenster für die Beschreibung der Gesamtsituation resultiert.

Im Untersuchungskorpus finden sich zwar nur wenige textlose Szenen wieder, diese Szenen werden aber vom Sprecher umfassend beschrieben. Selbst mit geschlossenen Augen wird die Umgebung so dargestellt, dass man den Handlungen am Bildschirm problemlos folgen kann und zur selben Zeit eine klare Vorstellung davon hat, wie sich die Ereignisse zutragen. An dieser Stelle sind jene Szenen hervorzuheben, in welchen sich die Lage für das Ermittlerteam zuspitzt und die Verfolgung des Anrufers nach seiner erfolgreichen Ortung aufgenommen wird.



Abbildung 8: Ribarski in einem Fabrikgebäude

In folgender Szene wird gezeigt, wie sich Ribarski auf seinem Motorrad einem verfallenden Gewerbegebäude nähert und in diesem dann per Handyortung nach den Entführern des Jungen sucht. Dabei wird beschrieben, wie er verschiedene Räume passiert und sich versteckt. Dadurch, dass in jener Szene nicht gesprochen wird und diese nur mit Musik hinterlegt ist, bleibt Zeit für eine detailreichere Beschreibung. Auf diese Weise wird dem Publikum der Audiodeskription ein dem sehenden Publikum sehr ähnliches Erlebnis geboten.

Sprecher: „Ribarski hält vor einem verfallenden Gewerbegebäude. Auf einer Fassade dahinter ein sonnenähnliches Gebilde mit blauen Strahlen. Ribarski hastet ins Gebäude. In einer Halle blickt er auf sein Handy, die Pistole gezückt steigt er Stufen hinunter. Unten lugt er um eine Ecke. Er pirscht weiter. Ribarski geht durch einen langen Raum mit Rohren an der Decke. Er stoppt. Ein Vermummter in Lederjacke entfernt sich vom zweiten Vermummten vor dem Maschendrahtgitter. Er steckt seine Waffe weg, geht um eine Ecke und öffnet seine Hose. Ribarski nimmt ihn in den Würgegriff, der Mann verliert das Bewusstsein. Langsam lässt Ribarski ihn zu Boden sinken. In den Augenschlitz der Sturmhaube sind Tattoos erkennbar. Ribarski holt die Waffe aus dem Hosenbund des Mannes und zieht das Magazin heraus. Prüfend betrachtet er es und steckt es wieder hinein. Dann späht er wieder um die Ecke.“ (Soko Donau 2022: 35:40-36:41)

Ein weiteres Beispiel für eine gelungene Beschreibung der Geschehnisse ist die Szene am Ende dieser Folge. Der Sprecher beschreibt, wie sich das Team von Ribarski verabschiedet, dieser sich auf sein Motorrad setzt und von der Dienststelle davonfährt. Der Sprecher beendet die Folge mit folgenden Worten: „Eine Fahrt über die Donaupromenade. Ribarski kommt heran. Er rauscht vorbei und entfernt sich. Die Sonne gleißt am Himmel, das Bild wird schwarz.“ (Soko Donau 2022: 43:06-43:19)

Jedoch ergeben sich, wie bereits mehrmals im Laufe dieser Arbeit erwähnt, durch die vielen Bildwechsel und wenigen Sprechpausen auch oft Situationen, in denen dem Sprecher wenig bis keine Zeit bleibt, um die Vorkommnisse zu beschreiben oder so zu beschreiben, dass es dem Erlebnis des sehenden Publikums ähnlich ist. Nicht all diese Szenen können als

Nichtumsetzung der Richtlinien ausgelegt werden, da in vielen Situationen zwischen den Informationen abgewogen werden muss und gewisse Aspekte für das Gesamtverständnis wichtiger sind als andere. Nichtsdestotrotz soll nun jenes Beispiel angeführt werden, in dem Informationen für das klarere Verständnis der Szene für das blinde und sehbehinderte Publikum fehlten.

Die Szene zeigt, wie sich die Lage im Büro zuspitzt und der Justizbeamte, dessen Sohn entführt wurde, einen Schuss abgibt, der den neu hinzugekommenen Kommissar Herzog am Arm trifft. Kurz darauf sieht man den Kriminaltechniker Wohlfahrt in seinem Büro.



Abbildung 9: Wohlfahrt im Labor, als der Schuss fällt

Der Sprecher beschreibt die Szene wie folgt: „Er zerrt Egger ins Labor, abgewandt Wohlfahrt.“ (Soko Donau 2022: 16:59-17:02) Durch diese Beschreibung wird zwar klar, dass der Kriminaltechniker die Ereignisse nicht gesehen haben kann, es bleibt aber unklar wieso. Das er Kopfhörer trägt und sich aus diesem Grund fragt, ob das gerade ein Schuss war, wird nie aufgeklärt. Kann man die Szene nicht sehen, so ist es fraglich, wieso man einen Schuss, der nur einen durch eine Glastür abgetrennten Raum weiter fiel, überhören kann. Es wäre auch genug Zeit gewesen, um zu erwähnen, dass er Kopfhörer trägt und so Klarheit für alle ZuseherInnen zu schaffen. Darüber hinaus wird auch in den nachfolgenden Szenen, die sich im Labor abspielen, vom Sprecher nie erwähnt, dass der Justizbeamte ständig seine Waffe gezückt hält und abwechselnd auf den Belastungszeugen oder Wohlfahrt zielt, abhängig davon, wer mit ihm spricht. Ohne diese Information könnte das Publikum annehmen, dass er die Waffe bereits weggesteckt hat und sich die Personen in der Szene nicht ständig in Gefahr befinden.

4.2.1.4 Wann

Als letzte Untergruppe dieser ersten Vorgabe soll abschließend die Frage „wann“ genauer untersucht werden. Oft ist die Tageszeit nicht maßgeblich für die Handlung, jedoch kann durch die Zeitangabe ein klareres Bild der Szene geschaffen werden und so auch in einem weiteren Schritt das Fernseherlebnis näher an das des sehenden Publikums gebracht werden.

In der analysierten Folge wird die Frage „wann“ in den meisten Fällen nicht beantwortet, dies könnte aber zu einem großen Teil daran liegen, dass sich die Situation während der Arbeitszeit der BeamtInnen abspielt und man davon ausgehen könnte, dass diese nicht mitten in der Nacht oder zu einer besonders ungewöhnlichen Uhrzeit sein wird. Darüber hinaus werden in manchen Szenen Hinweise auf die Tageszeit gegeben. Gerade zu Beginn der Folge wäre es wichtig zu klären, wann sich die Eröffnungsszene abspielt, die Ribarski am Fenster des Soko-Büros zeigt.

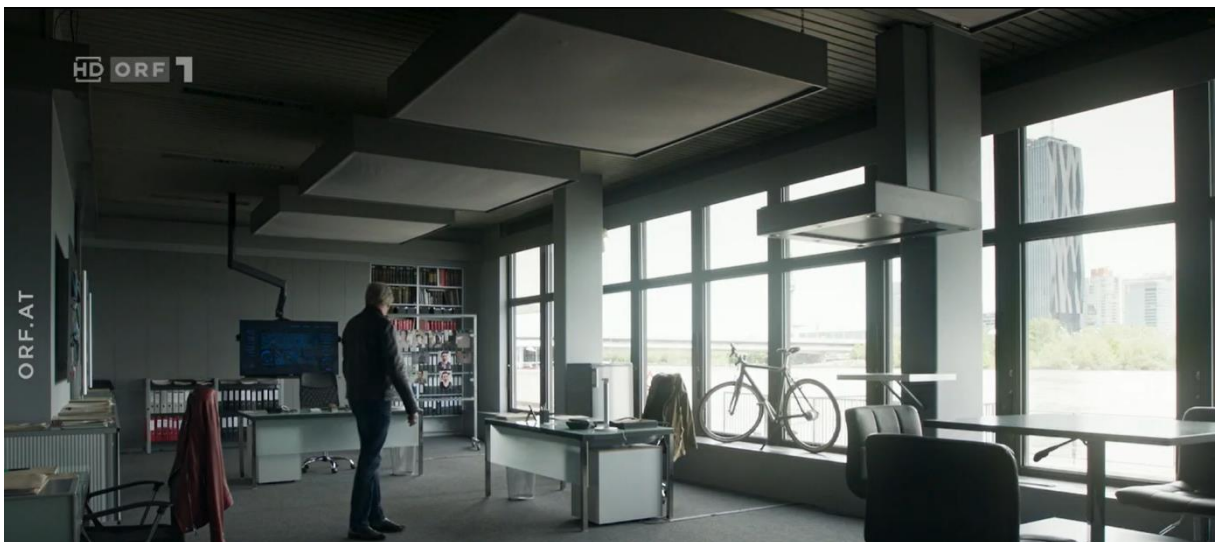


Abbildung 10: Ribarski im Büro

Die Szene wird durch eine Nahaufnahme am Fenster des Büros eröffnet. Mit Beginn der Szene setzt auch die Audiodeskription des Sprechers ein: „Neben einer Tafel mit Ermittlungsfotos schaut Ribarski aus einem Fenster. Er wendet sich ab und schaut sich im verlassenen Soko-Büro um.“ (Soko Donau 2022: 00:36-00:52)

Gerade durch den Hinweis auf das verlassene Soko-Büro könnten beim blinden und sehbehinderten Publikum Zweifel bezüglich der Tageszeit aufkommen, da es theoretisch auch schon spät abends sein könnte und er der Letzte im Büro ist.

In der direkt darauffolgenden Szene wird durch die Angabe „Ein paar Tage vorher“ (Soko Donau 2022: 01:00-01:01) eine klare Unterscheidung zwischen der Eröffnungsszene und den

nachfolgenden Handlungen vorgenommen. Wenn danach Angaben über die Tageszeit gemacht werden, dann nie durch eine konkrete Uhrzeit, sondern durch das Wetter mit dem Wort sonnig. Beispielsweise steht das Team laut Beschreibung des Sprechers in einem sonnigen Hof, der Bub geht eine sonnige Straße entlang oder die Sonne gleißt am Himmel.

4.2.2 Beschreibung von Personen

Die Richtlinie gibt vor, dass Charaktere möglichst frühzeitig beschrieben werden sollen. Zu den Aspekten, die die Audiodeskription umfassen soll, zählen: das Aussehen der ProtagonistInnen, die Haar- sowie Hautfarbe, das Alter, die Kleidung, ihre Körpersprache und Gesichtsausdrücke. Wie bereits erwähnt worden ist, umfasst die Serie sechs HauptdarstellerInnen, die im Intro knapp beschrieben werden. Aus diesem Grund werden die Haarfarbe, das Alter oder die Hautfarbe dieser Personen nicht erwähnt. Die Personenbeschreibung der Charaktere abseits des Stammteams fällt unterschiedlich aus und ist je nach Wichtigkeit ihrer Rolle ausgeprägter. Auf dem Kommissariat arbeiten mehrere Angestellte, viele von ihnen werden gar nicht beschrieben oder nur durch ihre Position und Statur oder ihr Alter kenntlich gemacht. So zum Beispiel die Justizwachebeamten, die den Gefangenentransport des Tatverdächtigen Micky Moser vornehmen. Sie werden vom Sprecher als ein dicker Justizwachebeamter und als ein schlanker Justizwachebeamter beschrieben: „Ein dicker Justizwachbeamter öffnet die Türen des Transporters. Ein schlanker Justizwachebeamter steigt mit dem jungen Bärtigen aus.“ (Soko Donau 2022: 4:39-4:49). Später kommt auch die Beschreibung von zwei weiteren Polizisten hinzu, die mit den Attributen alt und groß unterschieden werden und im Verlauf der Folge noch ein weiteres Mal vorkommen (vgl. Soko Donau 2022: 6:52; 7:11).

Die Beschreibung des Bandenchefs Moser, der in der Folge mehrmals zu sehen ist, kann innerhalb einer Szene vorgenommen werden. Er wird zu Beginn als bärtiger Ergrauter mit Ohrring beschrieben, der einen weinroten Anzug mit Stecktuch trägt (vgl. Soko Donau 2022: 01:05-01:08; Soko Donau 2022: 02:39-02:41). Durch diese Beschreibung wären die Punkte Aussehen, Haarfarbe und Kleidung abgedeckt. Hingegen findet die Beschreibung von Micky Moser, dem Sohn des Bandenchefs, etappenweise statt. Zu Beginn ist er auf einem Überwachungsbild gesehen und wird vom Sprecher folgendermaßen beschrieben: „Ein Überwachungsfoto, es zeigt zwei junge Männer. Einer ist schwächling, der andere bärtig.“ (Soko Donau 2022: 02:11-02:15). Später ergänzt sich die Personenbeschreibung durch die Erwähnung, dass er eine Lederjacke trägt und dunkles, nackenlanges Haar hat (vgl. Soko Donau 2022: 19:13-19:17). Zwischen diesen Beschreibungen liegen circa 17 Minuten, jedoch war zuvor nur wenig Spielraum, um ihn genauer zu beschreiben. Der zweite Mann auf dem

gezeigten Überwachungsbild ist der spätere Kronzeuge in der Serie. Als dieser dann zum ersten Mal als Person und nicht nur auf einem Foto zu sehen ist, wird er wieder als der Schmächtige bezeichnet, der sein Haar zurückfrisiert trägt (vgl. Soko Donau 2022: 6:55-6:57). Es werden keine weiteren Angaben zu seinem Aussehen gemacht, der Punkt Kleidung wird völlig außer Acht gelassen. Auch bei der Personenbeschreibung des entführten Kindes werden einige der geforderten Beschreibungen ausgelassen. Der Sprecher beschreibt ihn als „ein rund Siebenjähriger“, es werden aber keine weiteren Angaben zu seinem Aussehen oder seiner Kleidung gemacht. (Soko Donau 2022: 05:44-05:46) Ähnlich sieht auch die Personenbeschreibung des deutschen Kollegen Herzog aus, dieser wird mit den Worten „ein Muskulöser marschiert ins Kommissariat“ beschrieben, ohne weitere Angaben zu seinem Alter, der Haarfarbe oder Kleidung zu machen. (Soko Donau 2022: 14:50-14:53) Eine umfassendere, wenn auch über mehrere Szenen verteilte Beschreibung wird von dem Justizbeamten gemacht, dessen Sohn entführt worden ist. Begonnen wird seine Personenbeschreibung mit durch folgende Angabe: „Ein schlanker Justizwachebeamter steigt mit dem jungen Bärtigen aus.“ (Soko Donau 2022: 04:44-04:46) Nach und nach werden mehr Details in der Audiodeskription bekanntgegeben. „Vorsichtig steigt der Beamte, er ist Mitte 30 und trägt Bart, die Stufen hinauf und greift zur Pistole in seinem Gürtelholster.“ (Soko Donau 2022: 13:46-13:52), diese Information wird kurz darauf dadurch ergänzt, dass er einen Ehering trägt (vgl. Soko Donau 2022: 15:49-15:50). Informationen über seine Haarfarbe fehlen jedoch.

Als nächstes sollen die Beschreibungen der Körpersprache und Gesichtsausdrücke thematisiert werden. Es wird in den Vorgaben jedoch auch erwähnt, dass bei den Beschreibungen von Gestik und Gesichtsausdrücken sorgfältig abgewogen und diese nur vorsichtig beschrieben werden sollten, da sie schnell missverstanden werden können. In der Folge „Grenzen“ werden die Gesichtsausdrücke der AkteurInnen so beschrieben, dass auch das blinde und sehbehinderte Publikum eine gute Vorstellung vom Gesichtsausdruck der SchauspielerInnen haben könnte, ohne dass dieser vom Sprecher gewertet wird. Durch die Wortwahl zeichnet sich ein Bild des Ausdrucks der Charaktere ab: Grinsen, misstrauisch mustern, verwirrt umsehen, verwundert in die Jackentasche greifen, erschrocken schauen, verängstigt, grübelnd in ihrem Büro sitzen, mit enttäuschten Mienen oder stirnrunzelnd sind nur wenige Beispiele. Auch kleinere Bewegungen, beispielsweise das Zucken einer Wange, werden vom Sprecher erwähnt.

In der Schlusszene mit dem gesamten Team werden die Gesichtsausdrücke der einzelnen Personen genauer beschrieben. Dabei wird Lechner zugeschrieben, dass dieser um Fassung ringt.



Abbildung 11: Lanz und Lechner im Hof des Kommissariats

Dadurch, dass es sich um die Verabschiedung eines langjährigen Kollegen handelt, sind viele der Teammitglieder emotional, vor allem Lanz, die schon zu Beginn der Szene weinend am Opel lehnt. Als Ribarski sich von allen verabschiedet hat, beschreibt der Sprecher die nachfolgende Szene: „Lechner tröstet Lanz, Herzog kommt aus dem Kommissariat. Beim Motorrad setzt Ribarski seine Sonnenbrille auf. Er schließt seine Lederjacke und nimmt den Helm. Lechner ringt um Fassung. Ribarski greift in die Jackentasche und hält inne.“ (Soko Donau 2022: 41:50-42:02)

Folgt man der Definition im Duden, dann bedeutet nach Fassung ringen „sich angestrengt, unter Einsatz aller Kräfte bemühen, etwas zu erreichen“. (Duden 2023) Dies ist in der vorliegenden Situation nicht der Fall, Lechner tröstet Lanz und ist sichtlich traurig, aber die Beschreibung, dass dieser um Fassung ringt, ist zu stark für den Gesichtsausdruck, der am Bildschirm zu sehen ist. Abgesehen von dieser einen Szene sind die Körpersprache und die Emotionen im Laufe der Folge passend beschrieben und nicht subjektiv ausgelegt worden.

4.2.3 Geräusche und Filmmusik

Handlungsrelevante Geräusche dürfen nicht übersprochen werden. Die im Film vorkommende Musik muss bei der akustischen Bildbeschreibung berücksichtigt werden und relevante Akzente müssen freigelassen werden. Im Zuge der Analyse der Folge „Grenzen“ konnte keine mit Audiodeskription unterstützte Szene ausgemacht werden, in der Dialoge übersprochen worden sind oder die Musik durch die Beschreibung gar nicht mehr zu hören war. Um das Übersprechen von Dialogen zu verhindern, musste die akustische Bildbeschreibung in manchen Szenen etwas vorgezogen werden. Somit hat die Beschreibung für das blinde und sehbehinderte

Publikum bereits begonnen, als die vorherige Szene noch am Bildschirm sichtbar, der Dialog aber bereits zu Ende war.

Als weitere Vorgabe der Richtlinie wird festgehalten, dass Töne und Geräusche des Originals in einzelnen Situationen für das blinde und sehbehinderte Publikum irritierend oder unverständlich sein können und in solchen Fällen im Zuge der Audiodeskription erklärt werden. Im Rahmen der Folge kamen zwar viele Geräusche vor, aber keine, die als unverständlich oder irritierend zu beschreiben wären. Man könnte argumentieren, dass in der Szene, in der der Justizbeamte auf Herzog geschossen hat, der Schuss nicht explizit vom Sprecher erwähnt worden ist (vgl. Soko Donau 2022: 16:20-16:59). Jedoch wird kurz vor Abgabe des Schusses beschrieben, wie der Beamte seine Waffe zückt. Darüber hinaus fragt sich Wohlfahrt in der drauffolgenden Szene laut, ob das gerade ein Schuss war (vgl. Soko Donau 2022: 17:00-17:02). Sprecher: „Der Justizwachebeamte folgt dem Polizisten und Egger ins Soko-Büro.“

Lechner: „Danke Kollege. Wir bringen Sie jetzt erst einmal in Sicherheit, ja?“

Sprecher: „Zückt seine Waffe, schlägt Lechner nieder.“

Wolf: „Nein!“

Herzog: „Hey, hey, hey, hey!“

Sprecher: „Und packt Egger.“

Pichler: „So, keiner bewegt sich.“

Sprecher: „Herzog hält sich den Arm.“ (Soko Donau 2022: 16:23-16:37)

Abgesehen davon wurden alle nicht genau zuordenbaren Geräusche beschrieben. Dazu zählen, wie der Vermummte mit einer Pistole außen am Maschendraht entlangstreicht, oder, dass es sich um den alten Opel handelt, der um eine Kurve rauscht, als ein Quietschen zu hören ist (vgl. Soko Donau 2022: 31:20-31:25; 35:29-35:31).

4.2.4 Farben

In Bezug auf Farben wird in der Richtlinie festgehalten, dass „Farben für blinde und sehbehinderte Menschen eine wichtige Rolle spielen. Deshalb sollte man in der Beschreibung auch darauf eingehen.“ (ORF 2016)

Die Erwähnung von Farben findet in manchen Situationen statt, der Großteil der Szenen kommt jedoch ohne die zusätzliche Nennung von Farben aus. Wenn Farben erwähnt werden, dann meist im Zusammenhang mit Kleidung oder beispielsweise auch für die erstmalige Beschreibung des alten Opels. Auch bei dieser Vorgabe muss abgewogen werden, ob andere Informationen wichtiger sind und im kurzen Zeitfenster für die Audiodeskription jene

Informationen der Erwähnung von Farben vorgezogen werden. Handelt es sich um Szenen ohne gesprochenen Text, so zum Beispiel bei der Suche nach den Entführern, werden Farben regelmäßig erwähnt.



Abbildung 12: Lechner in einem verlassenen Gebäude

Während sich Ribarski und Lechner im Gebäude fortbewegen, um den Sohn des Justizbeamten zu finden, passieren sie verschiedene Räume. Der Sprecher beschreibt die Handlungen folgendermaßen:

„Der Opel rast ein Gewerbegebäude entlang und fährt in einen Hof. Lechner und Ribarski springen aus dem Wagen. Sie zücken die Waffen und pirschen vorwärts. Bei einem Gebäude gehen sie in Deckung und lugen um eine Ecke. Lechner blickt auf sein Handy mit einem roten Punkt auf einer Karte, er deutet gerade aus. [...] Durch eine Tür lugt er in eine Toilette. Ribarski steigt die Stiegen hinauf, Lechner öffnet eine Riffelglastür, an der Wand ein Schwarzweiß Bild mit einem hohen Kran. [...] In einem Raum mit rissigen Wänden schaut Lechner auf sein Handy. Ribarski betritt ein Zimmer, in dem das Fenster mit einem bunten Tuch verhängt ist.“ (Soko Donau 2022: 24:33-26:04)

4.2.5 Bewertung und Interpretation

Durch die Richtlinie wird vorgeschrieben, dass die akustische Bildbeschreibung nicht erklären sollte, die Geschehnisse nicht bewerten und frei von subjektiver Interpretation sein sollte. In keiner Szene wird durch den Sprecher eine Handlung oder ein Vorkommnis erklärt. Darüber hinaus würde die Zeit bei den vielen AkteurInnen, den wenigen Dialogpausen und den raschen Bildwechseln so gut wie gar keinen Spielraum für Erklärungen lassen. Die Vorgaben in Hinsicht auf die Bewertung und Interpretation sind ebenso eingehalten worden. Zu keinem Zeitpunkt ist die persönliche Meinung des Sprechers eingeflossen oder Szenen aus seiner Sicht interpretiert worden.

Als weitere Anweisung dürfen Handlungen nicht zu stark zusammengefasst werden. Diese Anforderung an die Audiodeskription ist bei einer Serie wie Soko Donau zeitweise sehr schwer einzuhalten. Die kurzen Audiodeskriptions-Zeitfenster machen es SprecherInnen in vielen Fällen direkt unmöglich, eine Handlung nicht zusammengefasst zu beschreiben, da sonst alle weiteren Geschehnisse nicht mehr handlungssynchron beschrieben werden könnten. Als konkretes Beispiel aus der analysierten Folge wäre hier die Szene zu nennen, in welcher der Justizbeamte mit dem Entführer seines Sohnes telefoniert.



Abbildung 13: *Der Justizbeamte erhält einen Anruf des Entführers*

Zu Beginn der Szene wird nicht gesprochen, was dem Sprecher ausreichend Zeit verschafft, um die Handlungen des Justizbeamten ausführlich zu beschreiben: „Vor dem Kommissariat. Sein Smartphone in der Hand schaut sich der Justizwachebeamte um. Verwundert greift er seine Jacke ab und zieht das Tastenhandy heraus. Eine unbekannte Nummer. Er nimmt das Tastenhandy ans Ohr.“ (Soko Donau 2022: 10:10-10:30) Ab diesem Zeitpunkt setzt der gesprochene Text der Schauspieler ein und es bleibt wenig Zeit, die vielen Handlungen und Blicke des Justizbeamten so zu beschreiben, dass diese nicht in einer zusammengefassten oder zumindest verkürzten Version wiedergegeben werden. Für den Sprecher blieb lediglich Zeit, folgende Handlung zu beschreiben: „Erschrocken schaut der Justizwachebeamte umher und geht ein paar Schritte.“ (Soko Donau 2022: 10:44-10:47) Beispielsweise wird nicht beschrieben, wie er sich während des Telefonats bei einem Polizeiauto vor einer vorbeigehenden Kollegin versteckt oder ständig umsieht, um sicherzugehen, dass niemand in der Nähe ist. Nachdem das Telefonat von dem verummten Entführer beendet wurde,

beschreibt der Sprecher: „Der Beamte starrt auf das Tastenhandy. Fassungslos betritt er das Soko-Büro.“ (Soko Donau 2022: 11:25-11:30)

Der letzte Punkt der Vorgaben umfasst die Anpassung der Audiodeskription an das Genre und die Gesamtstimmung des Filmes oder der Serie. Die vom Sprecher vorgenommene akustische Bildbeschreibung hat zum Genre des Films gepasst. Es sind passende Ausdrücke für die Situationsbeschreibung gewählt worden und die vermittelte Stimmung ist nicht verändert oder gestört worden, vielmehr hat sie die Audiodeskription unterstützt.

4.2.6 Zeitform und Satzbau

In der Richtlinie wird gefordert, dass auf die allgemeine Formulierung „Wir sehen“ verzichtet werden muss (vgl. ORF 2016). In der gesamten akustischen Bildbeschreibung ist diese Formulierung kein einziges Mal vom Sprecher verwendet und somit eingehalten worden. Darüber hinaus ist die gesamte Audiodeskription im Präsens abgegeben worden. Die nicht näher definierten Ausnahmefälle, in denen das Perfekt als Zeitform möglich wäre, sind also für die analysierte Folge irrelevant. Als weitere Forderung wird der Verzicht auf komplizierte Satzkonstruktionen genannt, auch das wird eingehalten. In den Szenen, in denen grundsätzlich schon wenig Zeit für die akustische Bildbeschreibung blieb, sind kurze und klare Angaben gemacht worden. Oft war es auch nur der Name der sprechenden Person und keine weitere Beschreibung. Selbst in den Szenen ohne gesprochenen Text von den SchauspielerInnen hat der Sprecher keine verschachtelten Sätze gebildet. Als repräsentatives Beispiel für die restlichen Szenen ohne Text ist die Situation ausgewählt worden, in welcher der Justizbeamte seine Waffe zückt, und in Erwägung zieht, den Belastungszeugen im Austausch gegen seinen Sohn zu erschießen.



Abbildung 14: Der Justizbeamte im Gang zu Wolfs Büro

Im Verlauf der Szene bewegt sich der Justizbeamte vom Soko-Büro über die Stufen in den Gang zu Wolfs Büro. Dort beobachtet er das Gespräch zwischen ihr und dem Belastungszeugen, löst seine Pistole aus dem Gürtel, steckt sie aber jedoch wieder zurück, als er zwei andere Kollegen im Gang wahrnimmt. Vom Sprecher wird der Handlungsablauf ohne Unterbrechungen durch einen Dialog wie folgt beschrieben:

„Vom Soko-Büro starrt der Justizbeamte zum Zeugen in Wolfs Büro. Vorsichtig steigt der Beamte, er ist Mitte 30 und trägt Bart, die Stufen hinauf und greift zur Pistole in seinem Gürtelholster. Er erreicht die Glastür zum Büro. Im Gang weiter unten blieben der große und der ältere Polizist stehen. Der Justizbeamte lässt von der Waffe ab. Die Polizisten sehen zu ihm, er lächelt.“ (Soko Donau 2022: 13:44-14:13)

Durch diese Beschreibung kann auch ohne die visuelle Verfolgung der Szene ein Bild in den Köpfen der ZuseherInnen entstehen, nicht zuletzt durch die Wortwahl in der akustischen Bildbeschreibung. Dies entspricht auch den Vorgaben des ORFs, nämlich dass bei der Satzstellung und Wortwahl Wiederholungen vermieden werden sollen, um keine Monotonie aufkommen zu lassen. Lediglich ein einziges Beispiel konnte ausgemacht werden, wo dasselbe Verb unmittelbar nacheinander verwendet worden ist. Dabei handelt es sich um die bereits vorgestellte Eröffnungsszene (siehe Abb. 9), in der Ribarski im verlassenen Soko-Büro steht: „Neben einer Tafel mit Ermittlungsfotos schaut Ribarski aus einem Fenster. Er wendet sich ab und schaut sich im verlassenen Soko-Büro um.“ (Soko Donau 2022: 00:36-00:50) Der für die Beschreibung herangezogene Ausdruck „er schaut“ hätte durch ein Synonym ersetzt werden können, um die so knapp aufeinanderfolgende Wortwiederholung zu vermeiden.

Die Beschreibung der Audiodeskription umfasst lebhafte und klangvolle Worte. Hier wäre vor allem die Schlusszene der Folge zu nennen, in welcher das Wetter durch die Worte

„die Sonne gleißt am Himmel“ (Soko Donau 2022: 43:15-43:16) beschrieben wird. Der Sprecher hätte vereinfacht auch sagen können, dass die Sonne zu sehen ist oder diese scheint, es wurde sich jedoch für ein besonders poetisches Wort entschieden. Die Bandbreite an unterschiedlichen Beschreibungen für Fortbewegungsverben wird besonders in den Szenen, in denen kein gesprochener Text vorkommt, sichtbar. Dazu zählen allem voran die mit Audiodeskription versehenen Szenen, in denen zuerst Ribarski und Lechner (vgl. Soko Donau 2022: 24:33-25:48) und später Ribarski allein (vgl. Soko Donau 2022: 35:40-37:46) in den verlassenen Gebäuden nach dem entführten Kind suchen. Die erstgenannte Szene wird dem blinden und sehbehinderten Publikum durch folgende Beschreibung zugänglich gemacht: „Der Opel rast an einem Gewerbegebäude entlang und fährt in einen Hof. Lechner und Ribarski springen aus dem Wagen. Sie zücken die Waffen und pirschen vorwärts. Bei einem Gebäude gehen sie in Deckung und lugen um eine Ecke [...]“. (Soko Donau 2022: 24:33-24:44) Ähnliche Worte werden auch später für Ribarskis Alleingang verwendet, es wird beschrieben, wie er ins Gebäude hastet und sich anpirscht (vgl. Soko Donau 2022: 35:44-35:55).

In Bezug auf die Benennung von Schauplätzen, Räumen, Gegenständen oder ähnlichem, müssen diese laut Richtlinie bei der erstmaligen Erwähnung mit einem unbestimmten Artikel beschrieben werden. Die Regel gilt jedoch nicht, wenn die genannten Aspekte eindeutig einer Person zugeordnet werden können. Ein Beispiel, in dem sowohl bestimmte als auch unbestimmte Artikel vorkommen, ist jene Szene, in der sich die ErmittlerInnen im Soko-Büro befinden.



Abbildung 15: Lechner, Wolf und Herzog im Soko-Büro

Die Beschreibung der Szene beginnt noch bevor das Bild aus dem Verhörraum in das des Büros übergeht. Der Sprecher beschreibt: Sprecher: „An seinem Schreibtisch hält sich Lechner einen Kühlbeutel an den Hinterkopf.“ (Soko Donau 2022: 19:18-19:20) Der Schreibtisch kann Lechner eindeutig zugeordnet werden, er sitzt an seinem Schreibtisch, das Coolpack hingegen wird an dieser Stelle zum ersten Mal erwähnt und im Sinne der Vorgaben richtig mit dem unbestimmten Artikel beschrieben.

Die Vorgabe für die Verwendung von unbestimmten Artikeln bei der Ersterwähnung wird im Rahmen der Audiodeskription in der analysierten Folge eingehalten. Dies trifft nicht nur auf das ausgewählte Beispiel, sondern auch auf alle anderen audiodeskribierten Szenen zu.

4.2.7 Fachbegriffe

Bei den Handlungsbeschreibungen sollen nur der Zielgruppe bekannte Fachbegriffe verwendet werden. Falls die Erwähnung von unbekannten Fachbegriffen notwendig ist, so müssen diese kurz erläutert werden. Im Zuge der Analyse konnte lediglich eine Situation ausgemacht werden, in der ein womöglich unbekannter Fachbegriff verwendet worden ist.



Abbildung 16: Ribarski hält dem Mordverdächtigen seine Waffe an den Kopf

Die Szene spielt sich in einem der Verhörräume ab, in denen sich der Mordverdächtige und sein Vater nun gemeinsam befinden. Ribarski ist zu diesem Zeitpunkt der einzig anwesende Ermittler und bedroht den Verdächtigen, um den Druck auf seinen Vater zu erhöhen und so zu erfahren, an welchem Ort das entführte Kind festgehalten wird.

Ribarski zu Moser Senior: „Du sagst mir jetzt sofort, wo der Junge ist, sonst erschieß ich deinen.“

Moser Senior: „Noch mehr Schmierentheater? Du schreibst ab morgen nur mehr Strafzettel.“

Sprecher: Ribarski schießt auf eine Scheibe. [...]

Ribarski erneut zu Moser Senior: „Sag mir, wo der Junge ist.“

Micky Moser: „Papa, bitte!“

Moser Senior zu seinem Sohn: „Du bist still.“ [...]

Sprecher: „Er spannt den Hahn. Lechner und Lanz stürzen herein.“ (vgl. Soko Donau 2020: 23:25-32:56)

Der Fachbegriff „Hahn“ aus dem Bereich der Schusswaffen dürfte nicht allen ZuseherInnen bekannt sein. Ist man mit Waffen und den Entsicherungsarten verschiedener Modelle vertraut, versteht man, wie ernst die Handlung am Bildschirm gerade ist. Ist man mit dem Begriff nicht vertraut, müsste man am hörbaren Klicken der Waffe erkennen, was gerade passiert. Um Klarheit für das gesamte Publikum zu schaffen, hätte auch die Beschreibung „er entsichert die Waffe“ funktioniert.

Darüber hinaus sollten keine filmtechnischen Begriffe verwendet werden, sondern die Wirkung derer dem Publikum sprachlich verdeutlicht werden. Diese Vorgabe wird in der Folge „Grenzen“ nur teilweise eingehalten. So beispielsweise bei den Bildübergängen, der Sprecher erklärt, dass das Bild in ein anderes über geht und verwendet dafür keine Fachbegriffe. Im Gegensatz dazu stehen die folgenden Szenen, in denen sich Handlungen in Zeitlupe abgespielt haben und dies auch vom Sprecher gesagt worden ist, anstatt die Wirkung zu beschreiben. Wieder ist es die Eröffnungsszene der Folge, hier verlässt Ribarski am Ende das Büro, seine Bewegungen in Zeitlupe dargestellt. Der Sprecher: „In Zeitlupe: Ribarski verlässt das Büro.“ (Soko Donau 2022: 00:55-00:58) Dasselbe ist auch in der vorletzten Szene der Fall, als sich das Team von Ribarski verabschiedet und dieser davonfährt. Auch hier wird das Wort Zeitlupe in der Beschreibung verwendet: „In Zeitlupe: Ribarski hebt eine Hand zum Gruß und fährt los.“ (Soko Donau 2022: 42:39-42:44)

Was jedoch komplett außer Acht gelassen wurde, war das verwackelte Bild, wenn man die Szenen aus der Sicht des Justizbeamten mitverfolgen konnte, nachdem er den Anruf der Entführer erhalten hatte (vgl. Soko Donau 2022: 11:30-11:47; 12:06-12:29). Zwar wurde die Szene durch Musik verstärkt und vom Sprecher beschrieben, dass Lechner stirnrunzelnd an ihm vorbeigeht, jedoch hätte erwähnt werden können, dass der Justizbeamte taumelt oder das Bild unscharf war.

4.2.8 Ortsnamen und Richtungsangaben

Durch die Richtlinie wird festgelegt, dass bekannte Orte, Plätze oder ähnliches im Zuge der Audiodeskription benannt werden können. Handelt es sich bei den Schauplätzen um regional bekannte Ortsnamen, dann sollten diese nur dann verwendet werden, wenn diese auch für den Inhalt des Originals relevant sind. Im Zuge der analysierten Folge werden Ortsangaben gemacht, die sich auf Wien und spezifische Straßen in Wien beziehen.

Gleich zu Beginn der Folge wird in einer Szene der Mexikoplatz in Wien gezeigt, die Audiodeskription setzt wieder ein: „Unweit vom Kommissariat ragt die Kirche vom Mexikoplatz auf“ (Soko Donau 2022: 01:01-01:06). Zeitgleich schwenkt die Kamera über die Donau und das Bild geht über in einen der Verhörräume.



Abbildung 17: Kirche am Mexikoplatz

Beim Mexikoplatz handelt es sich nicht zwingend um eine der beliebtesten Sehenswürdigkeiten Wiens, weshalb gerade auch im Hinblick auf die ZuseherInnen in Deutschland, die Frage nach der Bekanntheit des Ortes gestellt werden muss. Wenn man nicht schon am Mexikoplatz war und die Kirche kennt, dann kann man sich als unwissendes Publikum zwar eine Kirche vorstellen, hat aber keine konkrete Idee über das eigentliche Aussehen des Gebäudes. Für alle ZuseherInnen, die die Mexikokirche und den Platz rundherum kennen, zeichnet sich ein deutliches Bild ab.

Ähnlich ist es mit der Szene, in der Ribarski auf seinem Motorrad in Richtung des Gewerbegebäudes unterwegs ist, in welchem der Bub gefangen gehalten wird. Der Sprecher ergänzt die textlose Szene durch folgende Beschreibung: „Ribarski rast auf seinem Motorrad über die Ringstraße“ (Soko Donau 2022: 35:21-35:27).



Abbildung 18: Ribarski auf seinem Motorrad auf der Ringstraße

Anders als beim Mexikoplatz handelt es sich bei der Ringstraße um eine der berühmtesten Straßen der Stadt. War man jedoch noch nie in Wien oder hat nicht von der Ringstraße gehört, so könnte dies in den Köpfen der ZuseherInnen jede Art von Straße sein. Für den Teil des Publikums, das die Ringstraße kennt, ist es aber ein guter Anhaltspunkt, um sich die Szene besser vorstellen zu können.

Gleich in der darauffolgenden Szene wird vom Sprecher angemerkt: „Streifenwagen passieren auf der Ringstraße das Radetzky-Reiterstandbild.“ (Soko Donau 2022: 35:32-35:35).

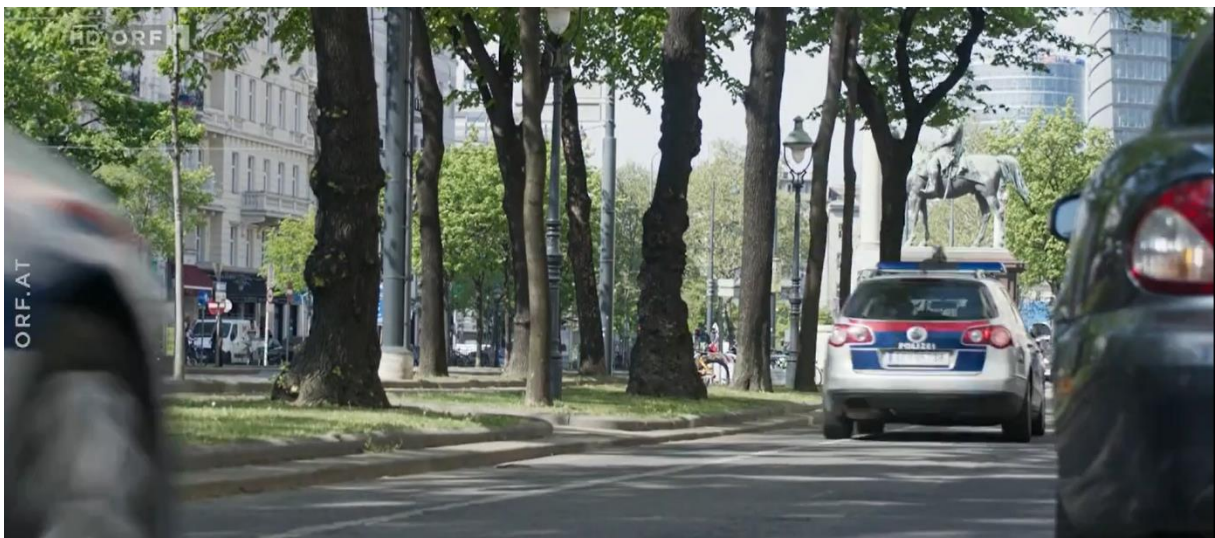


Abbildung 19: Radetzky-Denkmal am Stubenring

Auch hier stellt sich die Frage nach der Bekanntheit für einen gewissen Teil des Publikums. Nicht alle ZuseherInnen werden das Denkmal kennen. Selbst wenn man das genaue Aussehen der Statue nicht kennen sollte, so kann man sich durch die Beschreibung des Sprechers ein ungefähres Bild machen, gerade auch weil das Wort „Reiterstandbild“ verwendet worden ist.

Wie überall ist es schwer, festlegen zu können, welches Wissen beim Publikum vorausgesetzt werden kann und ab wann eine Ortsangabe zu spezifisch wäre. Nachdem die Serie zum größten Teil in Wien spielt, kann davon ausgegangen werden, dass sich die benannten Plätze auch in der Stadt befinden werden. Für ortskundige ZuseherInnen ist die genaue Benennung der Straßen eine Hilfestellung, um ihnen die Möglichkeit zu geben, ein noch klareres Bild von der Szene am Bildschirm bekommen zu können. Darüber hinaus handelt es sich bei dem vorliegenden Beispiel nicht um kleine Seitengassen in den Wiener Bezirken, sondern um bekannte Straßen und ein Stück österreichische Geschichte.

4.2.9 Texteinblendungen und Markennamen

In der Folge „Grenzen“ wird zu Beginn Text eingeblendet, der die Mitwirkenden der Serie zeigt (vgl. Soko Donau 2022: 00:42-00:59). Diese AkteurInnen werden vom Sprecher nicht extra vorgelesen, sondern er beginnt sofort mit der akustischen Bildbeschreibung der Szene. Nach dem Übergang der Eröffnungsszene im Büro wird das Bild kurz schwarz und die Landschaft der Donau mit der Mexikokirche im Hintergrund gezeigt. Darüber ist in weiß der Schriftzug „Ein paar Tage vorher“ (Soko Donau 2022: 01:00-01:01) zu lesen. Dieser wird vom Sprecher, wie in der Richtlinie gefordert, einfach vorgelesen. Danach geht das Bild in den Verhörraum über.

Im gesamten Verlauf der Folge kommen keine Untertitel zum Einsatz. Die Nennung von Marken wird von der Handlungsrelevanz und der Charakterisierung einer Figur abhängig gemacht. In diesem konkreten Fall waren keine bestimmten Marken in Form einer Produktplatzierung zu sehen. Darüber hinaus hat auch niemand der AkteurInnen ständig eine bestimmte Marke getragen oder ein bestimmtes Erzeugnis einer Marke verwendet, die/das zur Charakterisierung beigetragen hätte.

4.2.10 Audiodeskriptions-SprecherInnen

Die Vorgaben für die SprecherInnen setzten sich aus Stimmlage, Sprechtempo und ähnlichen Aspekten zusammen. Diese sollen in Abstimmung auf das Original ausgewählt werden. Für die Folge „Grenzen“ ist ein männlicher Sprecher ausgewählt worden, der zu jedem Zeitpunkt klar und verständlich gesprochen hat. Auch wenn eine Szene durch Musik verstärkt worden ist, hat

sich das Sprechtempo oder die Stimmlage des Sprechers nicht geändert. In der Richtlinie wird darüber hinaus festgelegt, dass die akustische Bildbeschreibung vor Beginn des Abspannes des Originals beendet sein muss. Auch diese Vorgabe wird eingehalten. Der Sprecher beendet seine Beschreibung noch bevor das Bild schwarz wird und erwähnt dies auch: „[...] die Sonne gleißt am Himmel, das Bild wird schwarz.“ (Soko Donau 2022: 43:13-43:16).

4.2.11 Tonmischung

Aus den Vorgaben der Richtlinie geht hervor, dass bei der finalen Tonmischung von Audiodeskription gekoppelt mit dem Originalton bestimmte technische Normen eingehalten werden müssen. Durch diese Normen wird festgelegt, dass die Audiodeskription über den gesamten Zeitraum des Originals gut zu verstehen ist, die Originalversion und dessen Atmosphäre unterstützt und beide Audioquellen in einem gleichrangigen akustischen Verhältnis zueinander stehen. In der analysierten Folge werden diese Vorgaben in allen Szenen hindurch eingehalten. Alle Szenen, in denen Audiodeskription eingesetzt wurde, waren akustisch gut verständlich und haben zum besseren Verständnis der Geschehnisse beigetragen. Darüber hinaus war die akustische Bildbeschreibung für mich als Zuseherin nie merkbar lauter als das Original.

4.3 Fazit der Analyse

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Vorgaben vom ORF in der Folge „Grenzen“ zu weiten Teilen eingehalten werden. Aufgewogen auf die gesamte Folge und die mit Audiodeskription unterstützten Szenen konnten nur wenige Abweichungen von den Vorgaben in der Richtlinie ausgemacht werden. Zusammengefasst soll noch einmal dargestellt werden, welche der Vorgaben missachtet worden sind, teilweise eingehalten worden sind und welche zur Gänze umgesetzt worden sind.

Die Vorgaben in Bezug auf die Vermeidung von filmtechnischen Begriffen sind mit der gewählten Beschreibung (in Zeitlupe) missachtet worden. Anstatt die Wirkung zu beschreiben, wurde die Handlung mit den Worten „in Zeitlupe“ eingeleitet. In den Vorgaben des ORFs ist eindeutig geschrieben, dass dies vermieden werden soll. Jedoch gibt es auch eine Reihe an Studien zur filmischen Audiodeskription, im Zuge welcher die entsprechende Terminologie, um bestimmte Techniken zu beschreiben, verwendet wird (siehe Kapitel 2.2.2 vorliegender Arbeit).

Des Weiteren sind auch die Namen derjenigen, die an der Folge mitgewirkt haben, nicht vorgelesen worden. Dazu zählen die Schauspieler, welche die Rollen von Herzog, Bandenchef Moser, dem Justizbeamten, Micky Moser, dem Belastungszeugen und dem Sohn des Justizbeamten spielen. Darüber hinaus werden auch die Namen der Verantwortlichen für Buch, Kameraführung und Regie eingeblendet. Jedoch wäre keine Zeit gewesen, um sie vorzulesen, da zu diesem Zeitpunkt bereits die Audiodeskription einsetzen musste, damit das blinde und sehbehinderte Publikum der Szene problemlos folgen kann.

Teilweise eingehalten ist die Beantwortung der Fragen „wer, wo, was wann“, der Grund dafür liegt meistens in der nur knapp verfügbaren Zeit für die akustische Bildbeschreibung. Anhand der ausführlichen Analyse dieser Punkte lässt sich erkennen, dass, abhängig von der verfügbaren Zeit für die Audiodeskription, alle genannten Vorgaben eingehalten werden. Begonnen bei der Frage nach den Personen in der Szene (wer), werden die SchauspielerInnen die meiste Zeit knapp mit dem Nachnamen vorgestellt. Es konnte aber eine Vielzahl an Situationen ausgemacht werden, wo die ZuseherInnen die SchauspielerInnen lediglich an ihrer Stimme erkennen hätten müssen oder die Anwesenheit von Personen in einer Szene gar nicht erwähnt worden ist. Für die Nennung der Namen ist in vielen der Szenen wenig und manchmal so gut wie gar keine Zeit geblieben, um den ZuseherInnen mehr Aufschluss über die AkteurInnen zu geben. Nichtsdestotrotz konnten Szenen ausgemacht werden, in denen Zeit für die Erwähnung der Namen der Handelnden gewesen wäre und es dem Publikum so unnötig erschwert wurde, sich zu orientieren. So zum Beispiel als um die Waffe eines Beamten gebeten und dieser nur mit dem Vornamen angesprochen wurde. Ohne die visuellen Eindrücke der Szene, ist nicht klar, wer hier angesprochen wird. Jedoch könnte es durch die verminderten oder nicht vorhandenen Seheindrücke sein, dass das blinde und sehbehinderte Publikum ihr Gehör anders nutzen und die Stimme auch ohne die Nennung der Namen problemlos zuordnen kann.⁴⁶ Die Frage wo wird bis auf Ausnahme von einer Szene immer eindeutig geklärt und selbst in jener fraglichen Szene wird mit den Worten „bei Wolf“ eingeleitet. Im Gesamtzusammenhang könnte es sich hierbei um viele Orte handeln, da parallel dazu auch andere Zeugen verhört werden. Abgesehen von dieser Szene ist der Handlungsort immer klar. Alle Handlungen in einer Szene beschreiben zu können funktioniert nur, wenn kein Text vorkommt. In diesen Fällen wurden der Schauplatz und die Geschehnisse umfassend beschrieben und man hatte ein klares Bild der Szene vor Augen. Dialoge und Szenenwechsel beschränken die Zeit für die akustische Bildbeschreibung immens, so musste auch hier zwischen Informationen abgewogen

⁴⁶ Durch zahlreiche Studien ist gezeigt worden, dass sich die Sinne von blinden und sehbehinderten Personen nicht verbessern, aber auditive Signale als Ersatz verwendet werden, um räumliche Vorstellungen interpretieren zu können (vgl. CORDIS 2018).

werden. Oftmals sind gewisse Bewegungen, wie das Wischen von Schweiß aus der Stirn oder verzweifelte Griffe an den Kopf nicht erwähnt worden. Diese Handlungen beeinflussen die Situation zwar nicht maßgeblich, geben aber Aufschluss über die Gefühlslage der Handelnden. Ähnliches gilt für die Beantwortung der Frage wann, vor dem Hintergrund der analysierten Folge war die Tageszeit nie wirklich maßgeblich. Lediglich beim angeführten Beispiel wäre es für das Gesamtbild hilfreich gewesen zu erfahren, wann der Schauspieler im verlassenen Büro steht, da dies nicht zwingend tagsüber sein muss. Durch die Zeitangabe, dass sich die nachfolgenden Vorkommnisse bereits ein paar Tage zuvor abgespielt haben, wird dem sehenden als auch dem blinden und sehbehinderten Publikum der Handlungsablauf zum selben Zeitpunkt bekanntgegeben.

Auch bei der Personenbeschreibung wurden die Vorgaben nur teilweise eingehalten. Gerade bei den für die Folge wichtigen Akteuren fehlten zum Teil Grundinformationen wie die Haarfarbe oder die Kleidung, um eine bessere Vorstellung von der Person zu haben. Festzuhalten ist an dieser Stelle auch, dass die Hautfarbe bei allen SchauspielerInnen nicht erwähnt worden ist – weder im Intro in Bezug auf die HauptdarstellerInnen, noch während der Personenbeschreibungen der AkteurInnen in dieser spezifischen Folge. Moser Senior wird am umfassendsten beschrieben. Das blinde und sehbehinderte Publikum weiß, dass es sich um einen bärtigen, ergrauten Mann handelt, der einen Ohrring hat und einen weinroten Anzug mit Stecktuch trägt. In der Beschreibung des Justizwachebeamten finden sich ebenso Details wieder, beispielsweise dass er einen Ehering oder ein Barett trägt. Obwohl er in dieser Szene eine wichtige Rolle spielt, wird über seine Haarfarbe oder die Art, wie er seine Haare trägt, kein Aufschluss gegeben. Der Belastungszeuge wird als jung, schwächling und mit zurückfrisiertem Haar beschrieben, Micky Moser werden die Adjektive jung und bärtig zugeordnet, gemeinsam mit der Information, dass sein Haar dunkel und nackenlang ist und er eine Lederjacke trägt. Zum Aussehen der restlichen AkteurInnen erfährt man wenig, es wird jedoch erwähnt, dass Ribarski eine Lederjacke mit Sonnenbrille trägt und Lanz eine weinrote Lederjacke anhat. Abschließend zur Personenbeschreibung kann festgehalten werden, dass niemand unerwähnt blieb, auch wenn es sich nur um vorbeigehende Personen handelte. Die Vorgabe der Beschreibung von Personen umfasst auch die Beschreibung ihrer Mimik und Gestik. Im Laufe der Folge haben viele der AkteurInnen eine große Bandbreite von Gefühlen zu durchlaufen, vor allem am Ende der Folge, als Ribarski sich von seinen Kollegen verabschiedet. Letztendlich konnte eine Szene ausgemacht werden, in der die Beschreibung etwas zu stark geraten ist. Es wurde beschrieben, dass einer der Akteure nach Fassung ringt: zwar war er sichtlich traurig,

aber noch weit davon entfernt, nach Fassung zu ringen. Bis zu diesem Zeitpunkt am Ende der Folge sind die Gesichtsausdrücke vom Sprecher passend beschrieben worden.

Ein weiterer Punkt, der nur teilweise erfüllt wurde, ist Erwähnung von Farben. Diese fand nicht konsequent statt, manchmal sind Farben gewisser Objekte erwähnt worden, oft wurde aber auf die Beschreibung der Farben in den Szenen verzichtet. Durch die Vorgaben wird gefordert, dass Farben im Zuge der Audiodeskription erwähnt werden sollen, da sie für das blinde und sehbehinderte Publikum wichtig sind. Für die Szenen, in denen die Farben nicht erwähnt worden sind, könnte nun argumentiert werden, dass anderen Beschreibungen Vorrang gegeben werden musste, die für das Gesamtverständnis wesentlich waren. In jenen Szenen, die nicht viel oder gar keinen Text enthielten, sind Farben auch in die Audiodeskription miteingeflossen.

Schlussendlich sollen die Vorgaben herangezogen werden, die ausnahmslos die gesamte Folge hindurch eingehalten worden sind. In Bezug auf Geräusche und Filmmusik ist die Audiodeskription an beide Aspekte angepasst worden. Vor allem in spannenden Szenen ist Musik als verstärkender Faktor gewählt worden. Dies ist auch im Zuge der Audiodeskription berücksichtigt worden. Trotz umfassender Beschreibungen der textlosen Szenen war die Musik für das Publikum immer noch zu hören und ihre Wirkung somit nicht beeinträchtigt.

Die Audiodeskription war darüber hinaus frei von Bewertungen und Interpretationen von Seiten des Sprechers. Dieser hat die Handlungen zu jedem Zeitpunkt neutral wiedergegeben. Diese Einhaltung deckt sich auch mit dem gewählten Satzbau und der dazugehörigen Zeitform, es wurden keine langen, verschachtelten Sätze für die Beschreibung der Szenen ausfindig gemacht. Hat ein Ortswechsel stattgefunden, so ist dies durch den Sprecher mitgeteilt worden und zusätzlich dazu sind größere Schauplätze in Wien (Mexikoplatz, Ringstraße, Radetzky-Reiterstandbild) in die Beschreibungen eingebunden worden.

Jene Vorgaben, die nicht direkt mit den Geschehnissen der Szenen verbunden sind, also die Vorgaben für Audiodeskriptions-SprecherInnen sowie die Tonmischung, sind ebenso eingehalten worden.

5. Conclusio

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit stellte sich heraus, dass es sich bei der Audiodeskription im weitesten Sinne um kein neues Phänomen unserer Zeit handelt. Die Beschreibung von visuellen Informationen für blinde und sehbehinderte Menschen ist ungefähr so alt wie die eigentliche Verwendung von Sprache selbst. Auch wenn kein eindeutiger Beginn der Forschungsarbeit ausgemacht werden kann und die Wichtigkeit der audiovisuellen Translation erst spät erkannt wurde, so hat sich das Feld zu einem sichtbaren und bedeutungsvollen Forschungsgebiet in der Translationswissenschaft entwickelt. Die Untersuchung der verschiedenen Forschungsansätze zur Audiodeskription hat unter anderem ergeben, dass das Publikum, welches die akustische Bildbeschreibung in Anspruch nimmt, auch immer mehr sehende Personen umfasst. So kann Audiodeskription als Hilfestellung zum Spracherwerb oder als Unterstützung zum Ausbau von Sprachkenntnissen verstanden werden. Der stetig wachsende Inklusionsgedanke und die Bemühungen auf nationaler wie internationaler Ebene, die Rechte dieser Personengruppe zu fördern, zu schützen und zu gewährleisten, haben zu Gesetzen zur Förderung von Barrierefreiheit geführt. Auch im Programm des ORFs schlägt sich der Inklusionsgedanke sichtbar nieder. Aktuell wird der Aktionsplan zum Ausbau der Barrierefreiheit umgesetzt.

Im theoretischen Teil der Arbeit wurden funktionale Ansätze der Translationswissenschaft vorgestellt, da diese die ZieltextempfängerInnen in den Vordergrund rücken. Aus diesem Grund sind die gewählten Theorien auch für die Audiodeskription relevant, da auch hier das blinde und sehbehinderte Publikum maßgeblich ist. Um der Zielgruppe der Audiodeskription ein dem sehenden Publikum ähnliches Erlebnis bieten zu können, wurden von einigen deutschsprachigen Sendern eine Reihe an Anforderungen aufgestellt, die im Zuge der Arbeit aufgegriffen und mit der Literatur verglichen worden sind. Der Vergleich ergab, dass sich die Vorgaben des ORFs mit dem von Benecke und Dosch verfassten Werk *„Wenn aus Bildern Worte werden“* in den Grundzügen decken. Es herrscht Einigkeit darüber, wann die Audiodeskription eingefügt werden soll, wie mit Geräuschen und Filmmusik umzugehen ist, dass komplizierte Satzkonstruktionen vermieden werden sollten, dass das Gebot der Objektivität einzuhalten ist und die Beschreibungen an das Genre des zu beschreibenden Mediums anzupassen sind. Hingegen konnten Unterschiede im Umgang mit filmtechnischen Begriffen und bei der Auswahl der SprecherInnen ausgemacht werden. Ebenso werden in beiden Vorgaben Punkte erwähnt, die sich bei den jeweils anderen Aufzählungen nicht finden. Dazu zählen die Frage nach der Detailliertheit der Beschreibungen sowie die Frage nach ungeeigneten Filmen für die Audiodeskription bei Benecke und Dosch. Der ORF beschäftigt

sich dafür mit der Benennung bei erstmaliger Erwähnung eines Gegenstandes oder einer Person, Fragen zur Angabe der Ortsnamen, dem Umgang mit Texteinblendungen sowie Markennamen und spezifiziert die finale Tonmischung.

Hauptziel der Arbeit war es jedoch, die folgende Forschungsfrage zu beantworten: „Welche Vorgaben für Audiodeskriptionen gibt es und werden diese in der Folge „Grenzen“ der österreichischen Kriminalserie Soko Donau umgesetzt?“

Der erste Teil der Forschungsfrage lässt sich mit einem Blick auf die vom ORF aufgestellten Guidelines beantworten. Diese erstrecken sich über die Beschreibungen einer Szene bis zu Vorgaben für die SprecherInnen oder die Tonmischung. Für die Untersuchung der Umsetzung, und somit der Beantwortung für den zweiten Teil der Forschungsfrage, sind alle audiodeskribierten Szenen des Untersuchungskorpus analysiert und anschließend mit den Vorgaben verglichen worden. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Analyse der Folge „Grenzen“ gezeigt hat, dass die Vorgaben größtenteils eingehalten worden sind. Die Nichteinhaltung der Vorgaben konnte in den meisten Fällen auf die zeitliche Beschränkung der Dialogpausen und handlungsrelevanten Geräusche zurückgeführt werden. Jene Szenen, in denen kein gesprochener Text vorkam, sind umfassend und verständlich beschrieben worden. Jedoch konnten auch Szenen ausgemacht werden, in denen vom Sprecher ohne ersichtlichen Grund Informationen nicht genannt wurden. Zwar konnte man der Handlung durch den Gesamtkontext immer noch folgen, aber ohne die visuellen Eindrücke waren die Geschehnisse nicht ganz eindeutig.

Im Hinblick auf zukünftige Arbeiten bietet das Feld der Audiodeskription eine Vielzahl an Forschungsmöglichkeiten. Gerade durch das verstärkte Aufkommen von neuen Technologien im Bereich der audiovisuellen Übersetzung wäre es spannend, einen Vergleich zwischen einer von Menschen und einer von der Maschine erstellten Audiodeskription zu ziehen. Hier könnte auf Aspekte der Genauigkeit, des Kontextverständnisses oder Geschwindigkeit wie auch Effizienz eingegangen werden. Weitere Forschungsarbeiten in diesem Bereich könnten nicht nur zur verstärkten Sichtbarkeit des Feldes beitragen, sondern auch die Qualität der akustischen Bildbeschreibung erhöhen.

Bibliographie

Primärliteratur

AENOR. 2005. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías. Madrid: AENOR, Stand:19.09.2023.

Allet-Coche, Sophie. 2022. Soko Donau. TV-Serie. Folge 1: *Grenzen*. (Audiodeskription). [43'15" Episode].

Europäische Union. 2010. Richtlinie 2010/13/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 10. März 2010 zur Koordinierung bestimmter Rechts- und Verwaltungsvorschriften der Mitgliedstaaten über die Bereitstellung audiovisueller Mediendienste (Richtlinie über audiovisuelle Mediendienste). In: <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2010:095:0001:0024:de:PDF>, Stand: 14.09.2023.

Europäische Union. 2016. Richtlinie (EU) 2016/2102 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Oktober 2016 über den barrierefreien Zugang zu den Websites und mobilen Anwendungen öffentlicher Stellen. In: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX%3A32016L2102>, Stand 14.09.2023

Sekundärliteratur

American Council for the Blind (ACB). o.J. The Audio Description Project. In: [The Audio Description Project | American Council of the Blind \(acb.org\)](https://www.acb.org/audio-description-project), Stand: 10.09.2023.

Assis Rosa, Alexandra. 2010. Descriptive Translation Studies (DTS). In: Gambier, Yves/van Doorslaer, Luc (Hrsg.), Handbook of translation studies: Volume 1. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 94-104.

Baker, Mona. 1996. Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies? In: Lauriel, Angelika/Wilss, Wolfram (Hg.) *Übersetzungswissenschaft im Umbruch : Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 9-21.

Bardini, Floriane. 2021. Film language, film experience and film interpretation in a reception study comparing conventional and interpretative audio description style. In: Braun, Sabine/Starr, Kim (Hrsg.), *Innovation in audio description research*. London: Routledge. S. 76–96.

Bassnett, Susan. 1998. *Constructing Cultures*. Clevedon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg: Multilingual Matters.

Benecke, Bernd. 2004. Audio-Description. *Meta* 49:1, 78-80.

Benecke, Bernd. 2014a. *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*. Berlin: LIT Verlag.

Benecke, Bernd. 2014b. Der Ton macht die Audiodeskription. Über Erleichterungen und Herausforderungen durch den Ton des Ausgangsmediums einer Audiodeskription und die Ton-Wahrnehmung von Blinden und Sehbehinderten. In: Jekat, Susanne/Jüngst, Heike Elisabeth/Schubert, Klaus/Villinger, Claudia (Hrsg.), *Sprache barrierefrei gestalten: Perspektiven aus der Angewandten Linguistik*. Berlin: Frank & Timme, 109-127.

Benecke, Bernd/ Dosch, Elmar. 2004. *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk.

Blinden- und Sehbehindertenverband Österreich (BSVÖ). 2022. Blindenverband BSVÖ Selbsthilfeorganisation für blinde und sehbehinderte Menschen in Österreich. In: [Blindenverband BSVÖ | spendeninfo.at - NGOs](https://www.blindenverband.at/spendeninfo.at), Stand: 16.10.2022.

Blinden- und Sehbehindertenverband Wien, Niederösterreich und Burgenland (BSVWNB). 2016. Audiodeskripteur. In: [Audiodeskripteur | Blinden- und Sehbehindertenverband Wien, Niederösterreich und Burgenland \(blindenverband-wnb.at\)](https://www.blindenverband-wnb.at), Stand: 11.09.2023.

Boesch, Ernst E. 1980. *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Verlag Hans Huber.

Bogucki, Lukasz. 2013. *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Bourne, Julian/Jiménez Hurtado, Catalina. 2007. From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish. In: Díaz Cintas, Jorge/Orero, Pilar/Remael, Aline (Hrsg.), *Media for All*. Amsterdam/New York: Rodopi, 175-187.

Braun, Sabine. 2008. Audiodescription Research: State of the Art and Beyond. In: https://www.researchgate.net/publication/30930831_Audiodescription_Research_State_of_the_Art_and_Beyond, Stand: 09.12.2023.

Braun, Sabine./ Starr, Kim. 2021. *Innovation in audio description research*. London/New York: Routledge.

Chaume Varela, Frederic. 2013. The Turn in Audiovisual Translation. New audiences and new technologies. *Translation Spaces* 2013:2, 105-123.

Chesterman, Andrew. 1993. From 'Is' to 'Ought': Laws, Norms and Strategies in Translation Studies, *Target* 5 (1), 1-20.

Chesterman, Andrew. 2006. A note on norms and evidence. In: Tammola, Jorma/Gambier, Yves (Hrsg.), *Translation and Interpreting - Training and Research*. Turku: University of Turku, 13-19.

Chesterman, Andrew. 2016. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Chmiel, Agnieszka/Mazur, Iwona. 2012. AD reception research: Some methodological considerations. In: Perego, Elisa (Hg.), *Emerging topics in translation: Audiodescription*. Trieste: EUT.

CORDIS Forschungsergebnisse der EU. 2018. *Studie: Blinde verlassen sich für räumliche Einschätzungen auf temporale Signale*. In: [Studie: Blinde verlassen sich für räumliche Einschätzungen auf temporale Signale \(europa.eu\)](https://cordis.europa.eu/studies/study-detail?study=101010101), Stand: 27.12.2023.

Díaz Cintas, Jorge. 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Briston/Tonawanda: Multilingual Matters.

Díaz Cintas, Jorge/Orero, Pilar. 2010. Voiceover and dubbing. In: *Handbook of translation studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub. Co.

Dicerto, Sara. 2018. *Multimodal pragmatics and translation: A new model for source text analysis*. Cham: Palgrave Macmillan.

Duden. 2023. *ringen*. In: https://www.duden.de/rechtschreibung/ringen_koempfen, Stand: 29.12.2023.

EBU Operating Eurovision and Euroradio. 2023. Loudness. In: [Loudness | EBU Technology & Innovation](#), Stand: 29.10.2023.

Font Bisier, Miguel Ángel. 2023. Análisis de la norma UNE 153020 sobre audiodescripción. *Ética & Cine*, 13(1), 41–52.

Fryer, Louise /Freeman, Jonathan. 2013. Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame. *Perspectives*, 21(3), 412-426.

Fryer, Louise. 2016. *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide*. London/ New York: Routledge.

Georgakopoulou, Panayota. 2009. Subtitling for the DVD Industry. In: Díaz Cintas, Jorge/ Anderman, Gunilla. (Hrsg.) *Audiovisual Translation*. London: Palgrave Macmillan, 21-35.

Gerzymisch-Abrogast, Heidrun. 2005. Multidimensionale Translation. Ein Blick in die Zukunft. In: Mayer, Felix (Hg.), *20 Jahre Transforum. Koordinierung von Praxis und Lehre des Dolmetschens und Übersetzens*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 23-31.

Göhring, Heinz. 1978. Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht. In: Kühlwein, Wolfgang/Raasch, Albert (Hrsg.), *Kongreßberichte der 8. Jahrestagung der GAL*. Stuttgart: Hochschulverlag, 9-14.

Gouadec, Daniel. 2010. Quality in translation. In: Gambier, Ives/van Doorslaer, Luc (Hrsg.), *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 270–275.

Halliday, Michael/ Webster, Jonathan. 2009. *Continuum Companion to Systemic Functional Linguistics*. London: Continuum.

Heerdegen-Wessel, Ursula. 2016. Barrierefreie Angebote der ARD und des NDR. In: Mälzer, Nathalie (Hg.), *Barrierefreie Kommunikation – Perspektiven aus Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 277-294.

Hennecke, Angelika. 2015. Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis. In: *Trans-Kom* 8(1), 202–232.

Hermans, Theo. 1995. Translation as institution. In: Snell-Hornby, Mary/Jettmarová, Zuzana/Kaindl, Klaus (Hrsg.), *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers From The EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 3-20.

Hermans, Theo. 2019. *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge.

Hilfsgemeinschaft der Blinden und Sehschwachen Österreichs. o.J. Kunst und Kultur. In: [Kunst und Kultur - Hilfsgemeinschaft der Blinden und Sehschwachen Österreichs](#), Stand: 12.09.2023.

Hirvonen, Maija. 2018. Audiodeskription und Sichtdolmetschen: Translation über Sinnesgrenzen. Eine Begriffsanalyse. In: Kvam, Sigmund/Meloni, Ilaria/Parianou, Anastasia/Schopp, Jürgen/Solfjeld, Kåre (Hrsg.), *Spielräume der Translation : Dolmetschen und Übersetzen in Theorie und Praxis*. Münster: Waxmann, 100-124.

Holland, Andrew. 2009. Audio Description in the Theatre and Visual Arts: Images into Words. In: Díaz Cintas, Jorge/Anderman, Gunilla (Hrsg.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 170-185.

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

Holz-Mänttari, Justa. 1993. Textdesign - verantwortlich und gehirngerecht. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane (Hg.) *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 301-320.

Hyks, Veronica. 2005. *Audio Description and Translation. Two related but different skills*. *Translating Today* 2005:4, 6-8.

Jääskeläinen, Riitta/Kujamäki, Pekka/Mäkisalo, Jukka. 2011. „Towards Professionalism – or against it? Dealing with the Changing World in Translation Research and Translator Education“, In: *Across Languages and Cultures* 12:2, 143–156.

Jakobson, Roman. 1959. On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, Reuben Arthur (Hg.) *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 232-239.

Jakobson, Roman. 2007. On Linguistic Aspects of Translation. In: Manning, Susan/Taylor, Andrew (Hrsg.), *Transatlantic Literary Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 182-183.

Jankowska, Anna. 2015. *Translating Audio Description Scripts. Translation as a New Strategy of Creating, Audio Description*. Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang.

Jewitt, Carey/Bezemer, Jeff/O'Halloran, Kay. 2016. *Introducing Multimodality*. London/New York: Routledge.

Jung, Linus/Chica Nuñez, Antonio Javier. 2018. Intersemiotisches Übersetzen: Anmerkungen zur Audiodeskription aus einer übersetzungswissenschaftlichen Perspektive. In: *Glottodidactica*, 45(2), 169-183.

Kaindl, Klaus. 2020. A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In: Boria, Monica/Carreres, Ángeles/Noriega-Sánchez, María/Tomalin, Marcus (Hg.) *Translation and multimodality: Beyond words*. London/New York: Routledge, 49–70.

Kohlmayer, Rainer. 1988. Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien, In: *Lebende Sprachen* 33, 145–156.

Kress, Gunther/Van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse*. London: Bloomsbury Academic.

Kupsch-Losereit, Sigrid. 1986. Scheint eine schöne Sonne? oder: Was ist ein Übersetzungsfehler? In: *Lebende Sprachen*, 31(1), 12–16.

Lewis, David. 1969. *Convention. A Philosophical Study*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Lewis, David. 1975. *Konventionen. Eine sprachphilosophische Abhandlung*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Limbach, Christiane. 2012. *La audiodescripción fílmica y el aspecto de la neutralidad: Un análisis comparativo entre la audiodescripción en inglés y alemán de la película Slumdog Millionaire*. Hamburg: Diplomica Verlag.

- Limbach, Christiane. 2015. The Question of How to Audio Describe Films: “Objectivity” vs. “Neutrality”. In: Álvarez de Morales, Cristina; Carlucci, Laura (Hrsg.) *Insights into Multimodal Translation and Accessibility*, Granada: Ediciones Tragacanto, 139-158.
- Luyken, Georg-Michael. 1991. *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Márquez Linares, Irene. 2007. Chuchotage para ciegos: un susurro ensayado. In: Wotjak, Gerd. *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 209-228.
- Matamala, Anna/Orero, Pilar. 2007. Designing a Course on Audio Description and Defining the Main Competences of the Future Professional. In: *Linguistica Antverpiensa*. Antwerpen: Artesis College, 329-344.
- Mazur, Iwona. 2014. Gestures and facial expressions in audio description. In: Maszerowska, Anna/Matamala, Anna/Orero, Pilar (Hrsg.), *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: Benjamins, 179-198.
- Mazur, Iwona. 2018. Audio Description Crisis Points: The Idea of Common European Audio Description Guidelines Revisited. In: Díaz Cintas, Jorge; Nikolic, Kristijan (Hrsg.) *Fast-Forwarding with Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 127-140.
- Mazur, Iwona. 2023. Same film, different audio descriptions: describing foreign films from a functional perspective. *Universal Access in the Information Society*.
- Mazur, Iwona/Chmiel, Agnieszka. 2012. Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD based on the Pear Tree Project Data. In: Remael, Aline/Orero, Pilar/Carroll, Mary (Hrsg.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads: Media for All 3*. Amsterdam/New York: Rodopi, 173-188.
- Morin-Hernández, Katell. 2009. *La révision clé de la gestion de la qualité des traductions en contexte professionnel*. Dissertation, Universität Rennes.
- Mossop, Brian. 2014. *Revising and editing for translators*. London: Routledge.
- Navarrete Moreno, Francisco Javier. 1997. Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes. *Integración. Revista sobre ceguera y deficiencia visual* 23, 70-75.

Nikoltchev Susanne. 2014. Medienzugang für alle. *IRIS plus 2014-3*, Straßburg: Europäische Audiovisuelle Informationsstelle.

Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34: 3, 100–105.

Nord, Christiane. 1997. *Translation as a purposeful activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.

Nord, Christiane. 2009. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos.

Nord, Christiane. 2011. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme.

Nord, Christiane. 2023. Functionalist approaches. In: Meylaerts, Reine/Marais, Kobus. *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts* Routledge. London New York: Routledge, 169 – 184.

Norddeutscher Rundfunk (NDR). 2019. Vorgaben für Audiodeskription. [Vorgaben für Audiodeskriptionen | NDR.de - Fernsehen - Barrierefreie Angebote - Audiodeskription](#), Stand: 08.09.2023.

Ofcom. 2021. Ofcom's Guidelines on the Provision of Television Access Services. In: https://www.ofcom.org.uk/_data/assets/pdf_file/0025/212776/provision-of-tv-access-services-guidelines.pdf, Stand: 10.10.2023

Orero, Pilar. 2007. Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España, *Trans* 11, 31–43.

Orero, Pilar. 2009. Voice-over in Audiovisual Translation. In: Díaz Cintas, Jorge/ Anderman, Gunilla. *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 130-139.

Orero, Pilar/Pereira, Ana María/Utray, Francisco. 2017. Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España. In: *TRANS: Revista De Traductología*, (11), 31–43.

Österreichischer Rundfunk (ORF). 2016. Vorgaben für die Erstellung von Audiodeskription. [Vorgaben für die Erstellung von Audiodeskriptionen - der.ORF.at](#) , Stand: 08.09.2023.

Österreichischer Rundfunk (ORF). 2022a. *Neue Folge. Soko Donau. Grenzen*. In: <https://tv.orf.at/program/orf1/sokodonau742.html> , Stand: 9.12.2023.

Österreichischer Rundfunk (ORF). 2022b. ORF barrierefrei – Aktionsplan 2021-2024. In: [ORF barrierefrei – Aktionsplan 2022-2025 - der.ORF.at](#), Stand: 16.10.2022.

Österreichischer Rundfunk (ORF). o.J. Hören statt sehen: Fernsehen für Blinde und Sehbehinderte. In: [Hören statt sehen: Fernsehen für Blinde und Sehbehinderte - der.ORF.at](#), Stand: 12.09.2023.

Panier, Anne/Brons, Kathleen/Wisniewski Annika/Weißbach, Marleen (Hrgs.). 2012. *Filmübersetzung: Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt am Main/Wien: Peter Lang.

Pérez-González, Luis. 2020a. Multimodality. In: Baker, Mona/Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 346–351.

Pérez-González, Luis. 2020b. Audiovisual translation. In: Baker, Mona/Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 30–34.

Piety, Philip. 2004. The Language System of Audio Description: An Investigation as a Discursive Process. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 98(8), 453–469.

Poethe, Hannelore. 2005. Audiodeskription – Entstehung einer Textsorte. In: In: Fix, Ulla (Hg.), *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 33-48.

Prunč, Erich. 1997. Translationskultur (Versuch einer konstruktiven Kritik des translatorischen Handelns). *TextConText* 11=NF1, 99-127.

Prunč, Erich. 2002. *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: Institut für Translationswissenschaft.

Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien in der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprache zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.

Prunč, Erich. 2008. Zur Konstruktion von Translationskulturen. In: Schippel, Larisa (Hg.) *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin: Frank & Timme, 19–41.

Prunč, Erich. 2013. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.

Quereda Herrera, María. 2007. Interpretación simultánea/bilateral con apoyo táctil. In: Wotjak, Gerd. *Studien zur romanischen Sprachwissenschaft und interkulturellen Kommunikation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 229-240.

Rai, Sonali. 2014. Bollywood for all. The demand for audiodescribed Bollywood films. London: Royal National Institute of Blind People.

Ramos Caro, Marina. 2016. Testing audio narration: the emotional impact of language in audio description, *Perspectives*, 24:4, 606-634.

Reinart, Sylvia. 2014. *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Berlin/New York: Max Niemeyer Verlag.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans. 2013. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. London: Routledge.

Remael, Aline/Reviere, Nina/Vercauteren, Gert (Hrsg.). 2015. *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT.

Reviere, Nina. 2016. Audio description services in Europe: an update. In: *The Journal of Specialised Translation*, (26), 232-247.

Risku, Hanna, 1998. *Translatorische Kompetenz : kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenburg.

Rottensteiner, Eva. 2022. Ab wann spricht man von einer Sehbehinderung? In: <https://www.hilfsgemeinschaft.at/aktuelles/blog/detail/ab-wann-spricht-man-von-sehbehinderung>, Stand: 13.09.2023

Salway, Andrew. 2007. A corpus-based analysis of audio description. In: Díaz Cintas, Jorge/Orero Pilar/Remael, Aline (Hrsg.), *Media for All*. Amsterdam/New York: Rodopi, 151-174.

Sandrini, Peter. 2011. Lexikoneintrag "Translationswissenschaft". In: Reinalter, Helmut/Brenner, Peter (Hrsg.), *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe - Disziplinen - Personen*. Wien: Böhlau. 1195-1100.

Sang-Bin, Lee. 2019. Objectivity vs subjectivity in audio description. *The Journal of Translation Studies* 20(3), 119-150.

Sanmartín Ricart, Nuria/Arce Rivero, Miguel. 2017. Audiodescripción en España para artes escénicas y museos. *Ideas* 3 (3), 55-77.

Satel Film GmbH. 2023. *Soko Donau/ Wien. Eine Krimiserie der Satel Film für ORF und ZDF*. In: <https://sokodonau.satel.at/>, Stand: 9.12.2023.

Schäffner, Christina. 1998. Skopos theory. In: Baker, Mona (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 235-238.

Schäffner, Christina. 1999. *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.

Schäffner, Christina. 2010. Norms of translation. In: In: Gambier, Yves/van Doorslaer, Luc (Hrsg.), *Handbook of translation studies: Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 235-244.

Schnierer, Madeleine. 2019. *Qualitätssicherung. Die Praxis der Übersetzungsrevision im Zusammenhang mit EN 15038 und ISO 17100*. Berlin: Frank & Timme.

Siever, Holger. 2010. *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als Übereigenständige Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt: Lang.

Simeoni, Daniel. 1998. The Pivotal Status of the Translator's Habitus. *Target* 10(1), 1-39.

Simoneau-Joërg, Maryvonne. 1996. Interpreting to describe: the describer's role as an image translator. In: Burger, Dominique (Hg.), *New technologies in the education of the visually handicapped*. London: John Libbey Eurotext, 97-101.

Snell-Hornby, Mary. 1986. *Übersetzungswissenschaft - eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke Verlag.

Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Snyder, Joel. 2008. Audio description. The visual made verbal. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.), *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 191-199.

Snyder, Joel. 2014. *The Visual Made Verbal. A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Application of Audio Description*. Arlington: American Council of the Blind.

Soler Gallego, Silvia. (2019). Defining subjectivity in visual art audio description. *Meta* 64(3), 708–733.

Szarkowska, Agnieszka. 2013. Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 107(5), 383–387.

Szarkowska, Agnieszka/ Orero, Pilar. 2014. The importance of sound for audio description. In: Maszerowska, Anna/Matamala, Anna/Orero, Pilar (Hrsg.), *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: Benjamins, 121-140

Tor Carroggio, Irene/Vercauteren, Gert. 2020. When East Meets West: a comparison of audio description guidelines in China and Europe. *Hikma* 19 (1), 167 – 186.

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Tranis Polat, Nilgin. 2013. *Raum im (Hör-)Film. Zur Wahrnehmung und Repräsentation von räumlichen Informationen in deutschen und türkischen Audiodeskriptionstexten*. Berlin: Frank & Timme.

United Nations. 2023. Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD). In: <https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html>, Stand: 12.09.2023

Vercauteren, Gert. 2007. Towards a European guideline for audio description. In: Díaz Cintas, Jorge; Orero, Pilar; Remael, Aline (Hrsg.) *Media for All*. Amsterdam, New York: Rodopi, 139-149.

Vercauteren, Gert/Orero, Pilar. 2013. Describing Facial Expressions: Much more than meets the eye. *Quaderns Revista de Traducció* 20, 187-199.

Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke Verlag, 30-53.

Vermeer, Hans J. 1990. *Skopos und Translationsauftrag: Aufsätze*. Heidelberg : Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg.

Wildfeuer, Janina/Bateman, John A./Hiippala, Tuomo. 2020. *Multimodalität. Grundlagen, Forschung und Analyse – Eine problemorientierte Einführung*. Berlin/Boston: DE GRUYTER.

Williams, Jenny/Chesterman, Andrew. 2014. *The map: a beginner's guide to doing research in translation studies*. London/New York: Routledge.

Zilahy, Pietro. 1963. Quality in translation. In: Cary, Edmond/Jumpelt, Rudolf W. (Hrsg.), *La qualité en matière de traduction – Quality in translation. Actes du IIIème Congrès de la Fédération Internationale des Traducteurs*. Oxford: Pergamon Press, 285-289.

Anhang

00:36-01:08

Sprecher: Heute: Grenzen. Neben einer Tafel mit Ermittlungsfotos schaut Ribarski aus einem Fenster. Er wendet sich ab und schaut sich im verlassenen Soko-Büro um. In Zeitlupe: Ribarski verlässt das Büro. Ein paar Tage vorher. Unweit des Kommissariats ragt die Kirche vom Mexikoplatz auf. Im Verhörraum ein bärtiger Ergrauter mit Ohrring.

01:08-03:30

Moser Senior: Sagen Sie, gibt's eigentlich jemanden, den das hier beeindruckt?

Sprecher: Ribarski setzt seine Hornbrille auf.

Ribarski: Viele, aber manche brauchen einfach ein bisschen länger, um zu kapieren, dass das Spiel vorbei ist.

Moser Senior: Also, wenn das ein Spiel wäre, wie viel steht's dann für mich? Zehn zu null, zwölf zu null?

Ribarski: Aber ich brauch nur einen einzigen Treffer, um das Spiel zu gewinnen. Aber heute sind wir ausnahmsweise mal nicht wegen Ihnen hier, sondern Ihrem Sohn.

Sprecher: Das Foto eines Toten mit Kopfschuss.

Ribarski: Ihnen wird das Grinsen schon vergehen. Toni Acker. Einer der Fahrer eines konkurrierenden Import-Export-Geschäftes.

Moser Senior: Kenne ich nicht.

Ribarski: Ich bin noch nicht fertig. Seit Wochen eskaliert der Streit zwischen ihren beiden Unternehmen. Mal brennt eine Lagerhalle, mal wird von Ihnen einer vermöbelt und dann hat Toni Acker plötzlich eine Kugel im Kopf. Wir wissen, dass Sie den Auftrag gegeben haben.

Moser Senior: Sie haben eine blühende Fantasie.

Ribarski: Wir können auch Tatsachen liefern.

Sprecher: Ein Überwachungsfoto, es zeigt zwei junge Männer. Einer ist schwächling, der andere bärtig.

Ribarski: Das ist Ihr Sohn, Moser. Exakt um drei Uhr zur Tatzeit in unmittelbarer Nähe des Tatorts. Nun?

Moser Senior: Das ist kein gutes Foto von ihm, in Wahrheit ist er viel hübscher. Kommt ganz nach dem Papa.

Sprecher: Er grinst.

Moser Senior: Haben Sie Kinder?

Sprecher: Entnervt schließt Ribarski kurz die Augen. Moser im weinroten Anzug mit Stecktuch mustert ihn.

Ribarski: Ihr Sohn wird aussagen, gegen Sie. Oder er wandert in den Knast für Mord.

Moser Senior: Sie haben meine Frage nicht beantwortet.

Ribarski: Sie wissen, wie es läuft. Sie sind oft genug hier gewesen, ich stelle hier die Fragen.

Sprecher: Moser fixiert ihn.

Moser Senior: Haben Sie Kinder? Haben Sie nicht. Dachte ich mir. Mein Bub hat mit dem Mord nichts zu tun. Und wenn dem so wäre, dann würde ich alles dafür tun, damit er nicht in den Häfen muss. Also dann, war's das jetzt?

Sprecher: Er schaut von seiner Uhr auf und grinst.

Ribarski: Sie bleiben uns noch ein bisschen erhalten.

Sprecher: Mit einer Mappe steht Ribarski auf. Vorbei an der Aufschrift 01 an der Wand verlässt er den Verhörraum. Mosers Wange zuckt.

04:30-04:55

Sprecher: Ein Gefangenentransporter fährt in den Hof des Kommissariats. Er hält neben dem alten ockerfarbenen Opel. Lanz und Ribarski nähern sich, ein dicker Justizwachbeamter öffnet die Türen des Transporters. Ein schlanker Justizwachebeamter steigt mit dem jungen Bärtigen aus.

Lanz: Morgen.

Justizwachebeamten: Morgen.

Lanz: Morgen Herr Moser. Ichnehm' ihn gleich mit.

05:44-05:53

Sprecher: Ein rund Siebenjähriger überquert mit Rucksack eine sonnige Wohnstraße. Jemand beobachtet ihn aus einem Fahrzeug. Der Bub nimmt einen Schluck aus einer Trinkflasche.

07:25-07:39

Sprecher: Der Siebenjährige schlendert durch die Wohnstraße, ein Transporter stoppt neben ihm. Ein Vermummter springt heraus, packt den Buben und schleppt ihn in das Fahrzeug. Die Trinkflasche bleibt auf dem Gehsteig liegen.

07:41-09:45

Sprecher: Bei Wolf. Sie legt das Foto auf den runden Tisch.

Wolf: Herr Egger, können Sie bestätigen, dass dieser Mann den Toni Acker erschossen hat?

Egger: Sie wissen, dass ich dazu nichts sagen kann.

Wolf: Weil es nicht passiert ist oder weil Sie Angst haben?

Sprecher: Egger, der Schmächtinge, blinzelt.

Wolf: Einer von ihnen beiden wird für diesen Mord angeklagt. Und von Ihnen haben unsere Forensiker einen Abdruck neben der Leiche gefunden, der genau zu den Schuhen passt, die Sie bei der Festnahme angehabt haben. Blöd ist das. Vielleicht sollten Sie nur schauen, ob er wirklich tot ist? Oder sind Sie der Mörder? Wissen's, der Richter wird sich nämlich zwischen diesen beiden Optionen entscheiden müssen.

Egger: Wenn ich aussage, dann bin ich erledigt.

Wolf: Wir können Sie beschützen.

Egger: Die finden immer einen Weg.

Wolf: Naja, aber wissen Sie, was so sicher ist wie das Amen im Gebet? Wenn Sie nicht gegen den Micky Moser und seinen Vater aussagen, dann landen nicht die im Häfen, sondern Sie.

Sprecher: Egger blickt auf das Überwachungsfoto.

Wolf: Nichts? Gut, dann lasse ich Sie jetzt wieder in die U-Haft bringen.

Sprecher: Sie steht auf

Egger: Halt! Ich..

Sprecher: und setzt sich wieder.

Egger: Vielleicht..

Wolf: Was vielleicht?

Egger: Vielleicht hat Micky ihn erschossen.

Wolf: Den Toni Acker? Ja gut, mit einem vielleicht fängt der Staatsanwalt nichts an.

Egger: Mir bringt die Freiheit nichts, wenn der Moser den Kopf abhackt.

Wolf: Es gibt einen Zeugenschutz.

Egger: Das brauche ich schriftlich.

Wolf: Ja? Wissen's was ich brauche? Dass Sie mir jetzt genau erzählen was passiert ist.

Egger: Ich habe Micky immer gesagt, dass ich sowas nicht machen möchte. Sachen von A nach B fahren, klar. Da weißt du meistens nicht, was drinnen ist. Das wollte ich auch nie wissen.

Wolf: Was war denn das Motiv?

Egger: Na Rache! Um ihnen zu zeigen, dass sie uns nicht ins Revier pfuschen sollen. Ich habe nicht gewusst, was er vor hat. Das schwöre ich Ihnen!

Wolf: Es wird jetzt nicht leicht für Sie, aber Sie machen das Richtige, okay?

Sprecher: Er nickt.

10:10-11:30

Sprecher: Vor dem Kommissariat. Sein Smartphone in der Hand schaut sich der Justizwachebeamte um. Verwundert greift er seine Jacke ab und zieht das Tastenhandy heraus. Eine unbekannte Nummer. Er nimmt das Tastenhandy ans Ohr.

Pichler: Hallo?

Vermummte: Wir haben deinen Sohn.

Pichler: Was? Was soll das, wer ist da?

Vermummte: Verhalte dich unauffällig, sonst ist dein Sohn tot.

Sprecher: Der Vermummte. Erschrocken schaut der Justizwachebeamte umher und geht ein paar Schritte

Vermummte: Hör mir genau zu, sonst knall ich den Kleinen ab, klar?

Pichler: Was?

Sprecher: Der Bub hört zu.

Pichler: Ja natürlich, bitte tun Sie meinem Sohn nichts, ja? Was wollen Sie denn? Ich hab kein Geld.

Vermummte: Egger muss sterben.

Pichler: Wer?

Vermummte: Derjenige, der dir das Handy in die Tasche gesteckt hat. Wenn nicht, dann ist dein Sohn tot. Wenn du mit den Bullen sprichst, dann ist dein Sohn tot. Verstanden?

Luca: Papa bitte!

Pichler: Luca, Luca!

Luca: Hol mich hier raus!

Sprecher: Der Bub ins Handy.

Vermummte: Deine Zeit läuft. Seine auch.

Pichler: Moment, was..?

Sprecher: Der Beamte starrt auf das Tastenhandy.

11:30-11:48

Sprecher: Fassungslos betritt er das Soko-Büro.

Ribarski: So, weiter geht's mit Moser Senior. Ugh, ich kann es kaum erwarten. Mach du dem Junior klar, was ihm blüht, wenn er hier nicht redet.

Sprecher: Im Vorbeigehen schauen sie zum Justizbeamten, der ringt sich ein Lächeln ab.

12:06-12:29

Sprecher: Im Soko-Büro.

Lechner: Bei uns ist der Kaffee einfach besser, stimmt's?

Pichler: Ja.

Lechner: Hoppala, Sie sind auch noch nicht ganz da, oder?

Pichler: Nein, nicht vor dem ersten Kaffee.

Sprecher: Der Justizbeamte. Fahrig nimmt er sein Barett ab, Lechner stellt einen Kaffee am hohen Tisch.

Lechner: Bitte.

Pichler: Danke.

Sprecher: Stirnrunzelnd geht Lechner, der Justizbeamte sieht zu Wolfs Büro.

13:44-14:50

Sprecher: Vor dem Soko-Büro starrt der Justizwachebeamte zum Zeugen in Wolfs Büro. Vorsichtig steigt der Beamte, er ist Mitte 30 und trägt Bart, die Stufen hinauf und greift zur Pistole in seinem Gürtelholster. Er erreicht die Glastür zum Büro. Im Gang weiter unten bleiben der große und der ältere Polizist stehen. Der Justizbeamte lässt von der Waffe ab. Die Polizisten sehen zu ihm, er lächelt. Der Justizwachebeamte überquert einen Gang zur Toilette und wirft einen prüfenden Blick hinein. Er tritt ein, drinnen stützt er sich auf das Waschbecken. Mit Blick in den Spiegel reißt er sich das Barett vom Kopf und wischt sich Schweiß aus dem Gesicht. Er würgt und stürzt in die Kabine. Dann kommt er wieder heraus. Er greift zu einem Papiertuchspender und wischt sich den Mund ab. Mit verzerrter Miene lehnt er sich an eine Wand.

14:50-15:00

Sprecher: Ein Muskulöser marschiert ins Kommissariat. Der große Polizist.

Große Polizist: Herr Herzog?

Herzog: Ja.

Große Polizist: Frau Oberst Wolf ist sofort bei Ihnen.

Herzog: Ah, danke.

15:48-15:53

Sprecher: In der Toilette setzt der Justizbeamte, er trägt einen Ehering, sein Barett wieder auf.

16:20-16:59

Sprecher: Der ältere Polizist.

Ältere Polizist: Herr Egger, kommen Sie, wir fahren.

Sprecher: Der Justizwachebeamte folgt dem Polizisten und Egger ins Soko-Büro.

Lechner: Danke, Kollege. Wir bringen Sie jetzt erst einmal in Sicherheit, ja?

Sprecher: Zückt seine Waffe, schlägt Lechner nieder.

Wolf: Nein.

Herzog: Hey, hey, hey, hey!

Sprecher: Und packt Egger.

Pichler: So, keiner bewegt sich.

Sprecher: Herzog hält sich den Arm.

Egger: Was ist hier los?

Pichler: Tut mir leid.

Ein Polizist: Waffe runter!

Pichler: Die haben meinen Sohn, ein Mann am Handy!

Wolf: So, jetzt beruhigen wir uns alle wieder. Herr Pichler, ganz ruhig! Sie legen die Waffe jetzt ab, ganz langsam! Ganz ruhig!

Pichler: Ich kann nicht anders, die haben meinen Sohn!

Wolf: Ja, niemand möchte, dass ihrem Sohn etwas passiert. Legen Sie die Waffe weg! Wir können Ihnen helfen!

Pichler: Bleiben's zurück! Waffen runter, bleiben's zurück!

Sprecher: Er zerrt Egger ins Labor.

16:59-17:02

Sprecher: Abgewandt Wohlfahrt.

Wohlfahrt: War das gerade ein Schuss?

17:02-17:12

Ribarski: Was ist hier los?

Herzog: Ich wurde angeschossen!

Wolf: Das ist der Kollege aus Düsseldorf.

Ribarski: Aha, super Timing. Alles okay?

Sprecher: Lechner hält sich den Kopf.

18:37-19:18

Sprecher: Im Verhörraum 2.

Lanz: Willst du dir wirklich zu einer Mordanklage auch noch die Einführung von einem kleinen Jungen aufladen? Ist das dein Ernst?

Sprecher: Sie nähert sich in Mickys Rücken und beugt sich zu ihm.

Lanz: Und bitte erzähl mir jetzt nicht, dass du von nichts weißt.

Sprecher: Er blickt vor sich hin

Micky Moser: Schau mal, es tut mir leid um den Kleinen, aber wenn sein Vater sich so um ihn kümmert wie meiner um mich, dann hat er nichts zu befürchten.

Sprecher: Lanz packt ihn.

Lanz: Du kleines verwöhntes Arschloch. Es geht hier nicht um einen Liebesbeweis von deinem Vater, es geht um die Entführung von einem siebenjährigen Jungen. Geht das überhaupt rein in deinen Schädel?

Sprecher: Sie lässt ihn los und geht an seinem Rücken vorbei. Er richtet seine Lederjacke und streicht sich das dunkle, nackenlange Haar hinter die Ohren.

19:18-19:39

Sprecher: An seinem Schreibtisch hält sich Lechner einen Kühlbeutel an den Hinterkopf.

Lechner: Sagen's Chefin, wie schätzen Sie Theo Egger ein? Kriegt der Panik oder macht er einen Blödsinn?

Wolf: Nervös war er vorher schon. Und die Geschichte jetzt macht's auch nicht besser. Wir müssen unbedingt mit dem Pichler reden. Lassen's mich.

Sprecher: Herzog mit dem verbundenen Oberarm lässt zu Lechners Telefon.

21:44-22:20

Sprecher: Auf dem Großbildschirm ein Social-Media-Profil mit Fotos.

Lechner: Das ist der Pichler, gemeinsam mit seinem Sohn.

Herzog: Habt ihr das Handy von dem Jungen schon geortet?

Wolf: Ja, liegt inzwischen mitten in der Donau.

Ribarski: Der Moser ist so ziemlich alles, nur blöd ist er leider nicht.

Lechner: Da haben wir den Schulweg vom Luca. Die Verkehrsüberwachung wird gerade ausgewertet, aber bis jetzt haben sie nichts gefunden.

Ribarski: Wir haben nichts gegen ihn in der Hand, keinerlei Beweise, die ihn in irgendeiner Art in Verbindung mit der Entführung bringen.

Herzog: Nur die schwindlige Aussage eines Geiselnegers.

Lanz: Ja, und der hat auch noch den Wohlfahrt.

Wolf: Ah, das ist nicht von Nachteil, weil der Wohlfahrt wird wohl das Handy orten und der Pichler sieht, dass was getan wird.

22:20-22:49

Wohlfahrt: Ich ruf nur Computerprogramm auf.

Sprecher: Wohlfahrt vor seinem Laptop.

Wohlfahrt: Und jetzt verbinde ich das Handy via Bluetooth mit dem Computer und schon wird's kopiert. So einfach ist das, prinzipiell.

Sprecher: Pichler wendet sich Egger zu. Er startet eine Anwendung für Videotelefonie und schaltet den Ton aus.

22:49-23:06

Sprecher: Lanz vor ihrem Notebook.

Lanz: Wohlfahrt, du bist ein Genie. Kommt's mal her, Videoanruf vom Wohlfahrt.

Sprecher: Die Kollegen Wolf und Herzog schauen ihr über die Schulter.

Wohlfahrt: So, jetzt können wir alle mithören, ohne dass der Anrufer was merkt.

Sprecher: Verstohlen dreht Wohlfahrt das Notebook zu Pichler und Egger.

Lanz: Super, Wohlfahrt.

24:33-25:48

Sprecher: Der Opel rast ein Gewerbegebäude entlang und fährt in einen Hof. Lechner und Ribarski springen aus dem Wagen. Sie zücken die Waffen und pirschen vorwärts. Bei einem Gebäude gehen sie in Deckung und lugen um eine Ecke. Lechner blickt auf sein Handy mit einem roten Punkt auf einer Karte, er deutet gerade aus. Durch ein Fenster: draußen schaut Lechner erneut auf sein Handy, dann positionieren sich die Polizisten neben einer Tür. Ribarski reißt die Tür auf und folgt Lechner in einen Gang. Von den Wänden blättert Farbe ab, am Boden liegt Unrat. Ribarski nähert sich einer Tür, Lechner betritt durch eine zweite ein desolates Büro. Durch eine Tür lugt er in eine Toilette. Ribarski steigt die Stiegen hinauf, Lechner öffnet eine Riffelglastür, an der Wand ein SchwarzweißBild mit einem hohen Kran. Ribarski zielt in ein vollgestelltes Zimmer. In einem Aufenthaltsraum befühlt Lechner eine Tasse auf einem Tisch und neigt unsicher den Kopf. Ribarski erreicht einen weiteren Raum. Inmitten von Gerümpel steht ein altes Pflegebett.

25:58-26:34

Sprecher: In einem Raum mit rissigen Wänden schaut Lechner auf sein Handy. Ribarski betritt ein Zimmer, in dem das Fenster mit einem bunten Tuch verhängt ist. Er sieht sich um. Er fasst nach einem Handy, das auf ein zweites Gerät geklebt ist.

Ribarski: Klaus!

Sprecher: Der stürmt zu Ribarski. Neben einem kaputten Wuzeltisch stoppt er.

Lechner: Scheiße.

Sprecher: Ribarski wirft ihm den Fund zu. Lechner steckt ihn in eine Asservatentüte.

29:33-29:39

Sprecher: Lechner, Wolf und der große Polizist zielen auf die jetzt offene Tür ins Labor.

Pichler: Geht's von der Tür weg!

Sprecher: Pichler.

Pichler: Wir kommen jetzt!

31:20-31:27

Sprecher: Der Vermummte streicht mit einer Pistole außen am Maschendrahtgitter entlang, gebangt drückt Luca den Rucksack an sich.

32:02-33:40

Sprecher: Im Verhörraum 01. Moser dreht sich zur Tür. Ribarski zu Micky.

Ribarski: Hinsetzen.

Sprecher: Er drückt ihn nieder.

Ribarski: So, und jetzt werden wir herausfinden, was du wirklich für ihn wert bist.

Sprecher: Er zielt mit dem Revolver auf Micky. Vor dem Großbildschirm zu Wolf und Herzog.

Lechner: Was macht er da? Spinnt er?

Ribarski: Du sagst mir jetzt sofort, wo der Junge ist, sonst erschieß ich deinen.

Moser Senior: Noch mehr Schmierentheater? Du schreibst ab morgen nur mehr Strafzettel.

Sprecher: Ribarski schießt auf eine Scheibe.

Wolf: Um Gottes willen, der Carl zuckt aus! Sie bleiben da!

Sprecher: Zu Herzog.

Sprecher: Im Verhörraum hält sich Moser das Ohr.

Ribarski: Sag mir, wo der Junge ist.

Micky Moser: Papa bitte!

Moser Senior: Du bist still.

Ribarski: Siehst du, was du ihm wert bist? Gar nichts bedeutest du ihm, er denkt nur an sich.

Moser Senior: Die Eier hast du nicht.

Ribarski: Ich habe nichts zu verlieren.

Sprecher: Er spannt den Hahn. Lechner und Lanz stürzen herein.

Lanz: Carl, was machst du da?

Ribarski: Sag mir, wo der Junge ist.

Micky Moser: Papa!

Moser Senior: Gusch.

Lechner: Carl.

Sprecher: Der starrt Moser an.

Lanz: Carl, bitte. Ich fleh dich an.

Sprecher: Finster erwidert Moser seinen Blick. Micky zittert. Ribarskis Augen werden feucht, dann lässt er den Revolver sinken. Moser hebt das Kinn. Ribarski übergibt Lanz den Revolver. Er verlässt den Verhörraum.

34:33-35:21

Sprecher: Lanz steht bei Lechner am Tisch. Ribarski nimmt seine Lederjacke, im Kaffeeck schaut Herzog auf seine Tasse.

Lanz: Hey!

Sprecher: Lanz nimmt das Tastenhandy ab.

Der Vermummte: Pichler, sag was, sonst knall ich ihn ab!

Sprecher: Wolf kommt.

Der Vermummte: Pichler? Scheiße.

Wohlfahrt: Ausgezeichnet!

Sprecher: Wohlfahrt.

Wohlfahrt: Ich hab ihn!

Wolf: Los jetzt, geht schon! Du bleibst da!

Ribarski: Ich bin am schnellsten dort. Guido, gib mir deine Waffe.

Wolf: Ach.

Sprecher: Ribarski mit Helm bekommt die Waffe.

Wohlfahrt: Ich schick die...die GPS-Daten!

Sprecher: Er verharrt kurz und läuft los. Herzog zu Wolf.

Herzog: Ich kann ihn verstehen.

Wolf: Ja?

Herzog: Mhm. Ich hätte auch gern ab und zu mal kräftiger hingelangt.

Wolf: Und, haben's?

Sprecher: Er verneint.

Wolf: Sehen's.

Sprecher: Sie geht. Herzog sieht ihr nach.

35:21-35:27

Sprecher: Ribarski rast auf seinem Motorrad über die Ringstraße, er trägt die Sonnenbrille.

35:27-35:37

Sprecher: Der alte Opel rauscht um eine Kurve. Streifenwagen passieren auf der Ringstraße das Radetzky-Reiterstandbild.

35:38-37:46

Sprecher: Ribarski hält vor einem verfallenden Gewerbegebäude. Auf einer Fassade dahinter ein sonnenähnliches Gebilde mit blauen Strahlen. Ribarski hastet ins Gebäude. In einer Halle blickt er auf sein Handy, die Pistole gezückt steigt er Stufen hinunter. Unten lugt er um eine Ecke. Er pirscht weiter. Ribarski geht durch einen langen Raum mit Rohren an der Decke. Er stoppt. Ein Vermummter in Lederjacke entfernt sich vom zweiten Vermummten vor dem Maschendrahtgitter. Er steckt seine Waffe weg, geht um eine Ecke und öffnet seine Hose. Ribarski nimmt ihn in den Würgegriff, der Mann verliert das Bewusstsein. Langsam lässt Ribarski ihn zu Boden sinken. In den Augenschlitzend er Sturmmaske sind Tattoos erkennbar. Ribarski holt die Waffe aus dem Hosenbund des Mannes und zieht das Magazin heraus. Prüfend betrachtet er es und steckt es wieder hinein. Dann späht er wieder um die Ecke.

Einer der Entführer: Verdammt, was ist da los? Chef, ruf mich zurück, sonst erledige ich die Sache.

Sprecher: Luca.

Luca: Hallo!

Sprecher: Zu Ribarski.

Ribarski: Shhh.

Sprecher: Der Vermummte fährt herum. Ribarski ist in Deckung gegangen, Luca hält sich den Rucksack vor. Ribarski zielt, getroffen geht der Vermummte zu Boden. Luca schielt hinter dem Rucksack hervor. Ribarski bückt sich nach der Waffe des Vermummten und wirft einen Blick auf ihn. Dann steckt er die Pistole in den Hosenbund und eilt zu einer Tür im Maschendrahtgitter.

Ribarski. Luca! Komm her, alles ist gut, komm her!

Sprecher: Er hebt Luca hoch. Der klammert sich an ihn. Die Kollegen tauchen mit weiteren Beamten an der Ecke auf, sie lassen die Pistolen sinken.

Ribarski: Alles gut, es ist alles gut. Jetzt gehen wir nach Hause, na komm.

Sprecher: Zwei der Polizisten hasten weiter, Ribarski trägt das Kind hinaus, Lanz fasst nach dem Kollegen.

40:03-40:21

Sprecher: An Lechners Schreibtisch Beck.

Beck: Was? Der ist richtig ausgezuckt?

Wohlfahrt: Ja aber hallo.

Lechner: Das kann man so sagen. Der hat im Verhörzimmer die Waffe abgefeuert.

Lanz: Ja, er war richtig fertig.

Lechner: Das ist nicht gut.

Sprecher: Herzog steht abseits, Ribarski kommt Wolf die Stufen herunter.

Ribarski: Leute, ich hab euch was zu sagen.

40:43-43:06

Sprecher: Das Team steht im sonnigen Hof.

Ribarski: So!

Sprecher: Lanz verharzt abgewandt.

Wohlfahrt: Carl.

Sprecher: Wohlfahrt reicht ihm die Hand.

Wohlfahrt: Mach's gut.

Ribarski: Pass auf dich auf, Franz.

Sprecher: Wohlfahrt presst die Lippen zusammen. Ribarski legt seine Stirn an die der viel kleineren Beck. Sie reiben ihre Nasen aneinander.

Beck: Mach's gut.

Sprecher: Dann lösen sie ihre Umarmung und halten sich an den Händen. Lanz weint, Lechner umarmt Ribarski.

Lechner: Was für die Raupe das Ende der Welt ist, ist für die Welt ein Schmetterling.

Ribarski: Laotse. Pass auf dich auf, Professor.

Sprecher: Langsam tritt Ribarski vor Lanz, mit weinerlicher Miene schlingt sie die Arme um ihn. Er schließt die Augen und streicht ihr über den Rücken. Lanz löst sich von ihm, Ribarski küsst sie auf den Mund. Er lässt Lanz los und geht zu Wolf. Sie schütteln Hände.

Wolf: Ich dank dir, Ribarski. Danke für alles.

Ribarski: Ich danke dir.

Sprecher: Lechner tröstet Lanz, Herzog kommt aus dem Kommissariat. Beim Motorrad setzt Ribarski seine Sonnenbrille auf. Er schließt seine Lederjacke und nimmt den Helm. Lechner ringt um Fassung. Ribarski greift in die Jackentasche und hält inne. Mit einem Schlüssel in der Hand dreht er sich um und hält ihn hoch. Schnell wenden sich alle ab, nur Herzog bleibt stehen. Ribarski dreht sich wieder weg und wirft den Schlüssel hinter sich, Herzog fängt ihn.

Herzog: Was ist das? Oh!

Sprecher: Wolf zeigt zum Opel. Ribarski schaut über die Schulter. Mit bewegten Mienen winken die Kollegen. In Zeitlupe: Ribarski hebt eine Hand zum Gruß und fährt los. Beck,

Wohlfahrt und Lechner gehen ins Kommissariat. Lanz stemmt die Hände in die Hüften und sieht Ribarski nach. Herzog zu Wolf.

Herzog: Wirklich nettes Team haben Sie hier.

Wolf: Ja, das stimmt.

Sprecher: Sie schaut auf.

Wolf: Es wird gerade ein Posten frei.

Sprecher: Herzog erwidert ihren Blick.

43:06-43:19

Sprecher: Eine Fahrt über die Donaupromenade. Ribarski kommt heran. Er rauscht vorbei und entfernt sich. Die Sonne gleißt am Himmel, das Bild wird schwarz.

Abstract Deutsch

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der Untersuchung der ORF-Guidelines zur Erstellung von Audiodeskription und der Umsetzung besagter Vorgaben in der vom Sender produzierten Serie Soko Donau. Zuerst wurde auch ein Vergleich zwischen den wissenschaftlichen Richtlinien und den institutionellen Richtlinien des ORFs angestellt, um herauszufinden, ob und welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede existieren. Die Analyse der Umsetzung der Guidelines des ORFs hat ergeben, dass die festgelegten Vorgaben zu weiten Teilen eingehalten worden sind. Die Nichteinhaltung gewisser Punkte konnte in den meisten Fällen auf die zeitliche Beschränkung der Dialogpausen und die handlungsrelevanten Geräusche zurückgeführt werden.

Allgemein lässt sich festhalten, dass es sich bei der Audiodeskription im weitesten Sinne um kein neues Phänomen handelt, sondern die Beschreibung von visuellen Informationen für blinde und sehbehinderte Menschen ungefähr so alt ist wie die Verwendung von Sprache selbst. Im Zuge der Untersuchung der verschiedenen Forschungsansätze der Disziplin hat sich herausgestellt, dass die grundsätzlich schon heterogene Zielgruppe der akustischen Bildbeschreibung auch immer mehr sehende Personen umfasst. Der stetig wachsende Inklusionsgedanke und die Bemühungen auf nationaler wie internationaler Ebene, die Rechte dieser Personengruppe zu fördern, zu schützen und zu gewährleisten, haben zu Gesetzen zur Förderung von Barrierefreiheit geführt.

Abstract Englisch

The Austrian Broadcasting Company's (ORF) guidelines for audio description and the implementation of said guidelines in the series *Soko Donau* produced by the ORF were examined within the scope of this master's thesis. First, a comparison was made between the scientific guidelines and the institutional guidelines of the ORF in order to find out whether and which similarities and differences exist. Afterwards, the analysis of the implementation of the ORF guidelines showed that the stipulated requirements were largely adhered to. In most cases, non-compliance with certain points could be attributed to the time restrictions resulting from pauses in the dialogue and sound relevant to the plot.

In general, it can be emphasised that audio description in the broadest sense is not a new phenomenon. The description of visual impressions for the blind and visually impaired is about as old as the use of language itself. In the course of analysing various research approaches in the discipline, it has become apparent that the already heterogeneous target group of audio description also includes a considerable number of sighted people. The constantly growing concept of inclusion as well as the efforts at national and international level to promote, protect and guarantee the rights of persons with disabilities have ultimately led to laws promoting accessibility.