



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit
Die Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten
am Beispiel der Netflix-Serie Sex Education

verfasst von | submitted by
Jessica Tajs BA

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

Wien | Vienna, 2026

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

Masterarbeiten schreiben sich bekanntlich nicht von allein. Daher möchte ich mich an dieser Stelle bei all jenen bedanken, die mich auf diesem Weg begleitet und unterstützt haben. Zualererst gilt mein besonderer Dank Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl für die anregenden Gespräche, inspirierenden Denkanstöße und aufbauenden Worte. Sie waren nicht nur ein hervorragender Betreuer, vielmehr durfte ich auch auf menschlicher Ebene von Ihnen lernen. Vielen herzlichen Dank für Ihre Klarheit und das Vertrauen, das Sie mir entgegengebracht haben!

Ein großes Dankeschön gilt Univ.-Prof. Mag. Dr. Sonja Pöllabauer, die mich zu Beginn meines Masterstudiums als Studienassistentin aufgenommen und maßgeblich geprägt hat. Ich möchte mich auch bei Mag. Mag. Dr. Vera Sophie Ahamer, Laura Andrea González Figueroa, Dr. Barbara Heinisch, Dr. Katia Iacono, Harald Pasch, Anna Sourdille und Maria Bernadette Zwischenberger für die wunderbare Zusammenarbeit und ihr offenes Ohr bedanken. Es hat mich sehr gefreut, euch als Studienassistentin unterstützen zu dürfen. Ihr seid alle unglaubliche Vorbilder für mich. Danke von ganzem Herzen für die letzten zwei Jahre!

Ein großer Dank gebührt meinen Eltern, die vor 30 Jahren nach Österreich ausgewandert sind und sich hier ein neues Leben aufgebaut haben. Jetzt könnt ihr euren Traum von einem Masterabschluss in mir verwirklicht sehen. Dziękuję Wam z całego serca za Wasze wsparcie!

Vielen Dank an Sarah, die mir seit meinem Studienbeginn als treue Korrekturleserin zur Seite steht. Ich darf mich unfassbar glücklich schätzen, dich zur Freundin zu haben. Du hast stets an mich geglaubt, vor allem in den Momenten, in denen ich es selbst nicht konnte. Wenn ich schon von Schulfreundinnen spreche, darf ich nicht Clara und Judith vergessen. Danke an Clara für deine Zuversicht und Hilfe mit Netflix. Judith gebührt ebenso ein Dankeschön, da du mich immer wieder auf andere Gedanken gebracht hast. Grazie, l'abbiamo fatto!

Danke an jene Personen, die ich im Laufe meines Studiums kennenlernen durfte und die ich nun zu meinen Freundinnen zähle. Ich danke Asia, Hela und Iwi für ihre Geduld, als sie meinen endlosen Monologen über meine Masterarbeit zuhören mussten oder einzelne Kapitel korrigiert haben. Mein Dank geht auch an Sophie und Tina – es hat mich gefreut, Wien und Krakau mit euch unsicher zu machen. Dziękuję, danke und merci!

Zu guter Letzt möchte ich dem Team von „Descriptive Video Works“ für die Kontaktaufnahme mit Netflix danken, selbst wenn es letzten Endes leider zu keinem Interview gekommen ist. A big thank you goes out to Melissa Hope and Viola Rudershausen!

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	7
Tabellenverzeichnis.....	7
0 Einleitung	9
1 Funktionaler Rahmen	12
1.1 Skopostheorie	13
1.1.1 Zielorientierung.....	14
1.1.2 Rezipient*innenorientierung.....	16
1.1.3 Kulturorientierung.....	17
1.1.4 Text als Informationsangebot	18
1.1.5 Äquivalenz und Adäquatheit.....	20
1.2 Theorie des translatorischen Handelns	21
1.2.1 Expert*innenhandlung	22
1.2.2 Akteur*innen im translatorischen Handlungsgefüge.....	24
1.2.3 Botschaftsträger im Verbund	26
1.3 Multimodale Ansätze.....	28
1.3.1 Multimodalitätstheorie	29
1.3.2 Multimodalitätstheorie in der Übersetzungswissenschaft	31
1.3.3 Implikationen eines multimodalen Übersetzungsverständnisses.....	32
1.4 Zusammenfassende Verknüpfung der Theorien.....	33
2 Audiodeskription	37
2.1 Einordnung der Audiodeskription in die Audiovisuelle Translation.....	37
2.1.1 Definition der Audiodeskription	40
2.1.2 Entwicklung der Audiodeskription	42
2.1.3 Produktionsformen und Bereiche der Audiodeskription	45
2.1.4 Erstellungsprozess der Audiodeskription	47
2.1.4.1 Richtlinien im Erstellungsprozess der Audiodeskription.....	49
2.1.4.2 Technik im Erstellungsprozess der Audiodeskription	51
2.2 Schwerpunkte der Audiodeskriptionsforschung.....	52
2.2.1 Theoriefokussierte Forschungen	53
2.2.2 Praxisfokussierte Forschungen	56
3 Queerness in der Übersetzungswissenschaft.....	61
3.1 Feministisch-queere Grundlagen	61
3.1.1 Sexus und Gender	63
3.1.2 Geschlechtsidentität	64
3.1.3 Queerness und Queer-Theorie	67

3.2	Von der <i>Écriture Féminine</i> zur queeren Übersetzungswissenschaft	69
3.2.1	<i>Écriture Féminine</i>	69
3.2.2	Feministische Übersetzungswissenschaft	70
3.2.3	Queere Übersetzungswissenschaft.....	72
3.2.3.1	Entwicklung der queeren Übersetzungswissenschaft	74
3.2.3.2	Forschungsschwerpunkte der queeren Übersetzungswissenschaft	77
3.3	Gender und Queerness in der Audiovisuellen Translation	78
3.3.1	Forschungen zu Gender in der Audiovisuellen Translation	78
3.3.2	Forschungen zu Queerness in der Audiovisuellen Translation.....	83
4	Vorstellung des Untersuchungsmaterials: <i>Sex Education</i>	89
4.1	Produktionsinformationen zu <i>Sex Education</i>	89
4.2	Handlung und Besonderheiten von <i>Sex Education</i>	91
4.3	Rezeption von <i>Sex Education</i>	92
4.4	Nicht binäre Figuren in <i>Sex Education</i>	94
4.4.1	Cal Bowman.....	94
4.4.2	Layla	95
4.5	Audiodeskription von <i>Sex Education</i> : Descriptive Video Works	96
4.5.1	Paula Schumann.....	97
4.5.2	Andreas Kouba.....	98
5	Übersetzungskritik von <i>Sex Education</i> nach Démont	100
5.1	Untersuchungsmodell nach Démont.....	100
5.2	Übersetzungskritik der Audiodeskription.....	102
5.2.1	Paraphrasen	103
5.2.2	Eigennamen.....	110
5.2.3	Mischformen	115
5.2.4	Personalpronomen.....	120
5.2.5	Possessivpronomen	123
5.2.6	Relativpronomen.....	126
5.3	Fazit der Übersetzungskritik.....	128
6	Conclusio.....	136
	Bibliographie	141
	Anhang	164
	Deutsches Abstract.....	174
	Englisches Abstract	175

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell nach Benecke (2007: 3).....	53
Abb. 2: Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell nach Benecke (2014: 47).....	54

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Paraphrase 1 (Sex Education 2021)	104
Tab. 2: Paraphrase 2 (Sex Education 2021)	105
Tab. 3: Mischform 1 (Eigenname, Paraphrase) (Sex Education 2021).....	106
Tab. 4: Paraphrase 3 (Sex Education 2021)	108
Tab. 5: Mischform 2 (Paraphrase, Eigenname, Possessivpronomen) (Sex Education 2021)	109
Tab. 6: Eigenname 1 (Sex Education 2021).....	110
Tab. 7: Eigenname 2 (Sex Education 2021).....	112
Tab. 8: Eigenname 3 (Sex Education 2021).....	113
Tab. 9: Mischform 3 (Eigenname, Possessivpronomen, Personalpronomen) (Sex Education 2021).....	115
Tab. 10: Mischform 4 (Eigenname, Personalpronomen) (Sex Education 2021)	119
Tab. 11: Personalpronomen 1 (Sex Education 2021).....	121
Tab. 12: Mischform 5 (Eigenname, Personalpronomen) (Sex Education 2021)	122
Tab. 13: Mischform 6 (Eigenname, Possessivpronomen) (Sex Education 2021).....	123
Tab. 14: Mischform 7 (Eigenname, Possessivpronomen) (Sex Education 2021).....	124
Tab. 15: Mischform 8 (Paraphrase, Relativpronomen, Personalpronomen, Possessivpronomen) (Sex Education 2021)	126
Tab. 16: Mischform 9 (Paraphrase, Relativpronomen) (Sex Education 2021).....	127

0 Einleitung

„Being blind is less about the loss of sight and more about perceiving the world in new ways
—ways which are not dependent on light.“ (Snyder 2014/2020: 21)

Im Jahr 2012 lebten laut der World Health Organization (2012: 3) rund 285 Millionen Menschen mit einer Sehbarriere auf der Welt, wovon etwa 39 Millionen blind sind. Da sowohl die alternde Bevölkerung als auch der weltweite Anstieg von einkommensschwachen Haushalten zur Zunahme von Sehbarrieren beitragen, wird der Audiodeskription in den letzten Jahren eine immer wichtigere gesellschaftliche Bedeutung zuteil. Jene steigende gesellschaftliche Relevanz zeigt sich insofern, indem das Angebot an Audiodeskriptionen kontinuierlich ausgebaut wird, um Barrierefreiheit zu fördern. So hat sich der Österreichische Rundfunk (ORF) zum Beispiel dazu verpflichtet, sein Angebot an Audiodeskriptionen jedes Jahr zu erweitern. Während im Jahr 2024 rund 8,9 % des Gesamtprogramms audiodeskribiert wurden, sollen es bis 2027 bereits 10 % sein (vgl. ORF 2024: 8). Parallel dazu erweitern auch internationale Medienanbieter wie Netflix ihr Audiodeskriptionsprogramm stetig. Seitdem Netflix die Audiodeskription im Jahr 2015 in sein Programm aufnahm, wächst das Repertoire an Audiodeskriptionen rasant (vgl. The Audio Description Project 2025a). Inzwischen verfügen etwa ein Drittel der auf Netflix verfügbaren Filme und Serien über eine Audiodeskription (vgl. The Audio Description Project 2025b). All jene Angebote verfolgen dasselbe Ziel: Durch den Einsatz der Audiodeskription sollen Menschen mit Sehbarrieren einen Zugang zu audiovisuellen Medien erhalten und somit am gesellschaftlichen Leben teilnehmen können.

Dies führt zum Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit. Die Arbeit gehört zum Gegenstandsbereich der Audiodeskription, die eine Form der Audiovisuellen Translation darstellt. Bei der Audiodeskription, auch akustische Bildbeschreibung genannt, werden visuelle Elemente in gesprochener Form vermittelt. Audiodeskriptor*innen beschreiben visuelle Elemente wie Handlung, Aussehen, Gestik, Mimik, Kostüme oder Objekte in so wenigen Worten wie möglich. Die erstellten Beschreibungen werden in einem weiteren Schritt von menschlichen Sprecher*innen oder speziellen Vorleseprogrammen eingesprochen und in den Dialogpausen des Ausgangsmaterials platziert. Aufgrund der medialen Bedingungen haben Audiodeskriptor*innen nur sehr wenig Zeit, um die visuellen Botschaften zu beschreiben. Da akustische Bildbeschreibungen ausschließlich in Dialogpausen eingefügt werden dürfen, können Beschreiber*innen nicht alle visuellen Aspekte vollständig wiedergeben. Sie müssen während des Erstellungsprozesses sorgfältig abwägen, welche Informationen verbalisiert werden sollen und

welche ausgelassen werden können. Besonders herausfordernd wird dieser Auswahlprozess, wenn es um die Beschreibung queerer Figuren geht.

Seit den 1990er Jahren wird die Übersetzungswissenschaft maßgeblich von den Queer Studies beeinflusst. Der Zusammenprall der beiden Disziplinen hat in vielerlei Hinsicht zu elementaren Entwicklungen geführt. In der Übersetzungspraxis werden zunehmend queere Perspektiven berücksichtigt, in der Übersetzungsforschung Untersuchungen zu Queerness in der Übersetzung erstellt und im Bereich der Übersetzungskritik patriarchale Sprachmuster in übersetzten queeren literarischen Texten¹ aufgedeckt. Seit der Jahrhundertwende rückt jedoch insbesondere ein Bereich ins Zentrum der queeren Übersetzungswissenschaft – die Audiovisuelle Translation. Während Queerness in audiovisuellen Translationsformen wie der Untertitelung und Synchronisation relativ gut erforscht ist, gibt es bis dato wenige Untersuchungen zur Audiodeskription von Queerness. Noch seltener finden sich Arbeiten, die sich explizit mit der Audiodeskription nicht binärer Figuren befassen, die sich weder dem männlichen noch dem weiblichen Geschlecht zugehörig fühlen. Erst wenige Wissenschaftler*innen aus dem englischen, spanischen und portugiesischen Raum haben sich mit der akustischen Bildbeschreibung von nicht binären Geschlechtsidentitäten auseinandergesetzt. Im Kontrast dazu wurde bis dato keine vergleichbare Studie im Deutschen veröffentlicht, wodurch deutsche Beschreiber*innen bei der Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten auf sich allein gestellt sind. Mit dieser Arbeit soll ein Beitrag zur Schließung jener Forschungslücke geleistet werden.

Wie aus der Beschreibung des Forschungsstands hervorgeht, wird in der vorliegenden Arbeit der Umgang mit nicht binären Geschlechtsidentitäten in der Audiodeskription erforscht. Als Untersuchungsmaterial dient die britische Teenie-Komödie *Sex Education*, die insgesamt vier Staffeln umfasst. *Sex Education* eignet sich als Korpus, da die Serie zwei nicht binäre Figuren enthält und zahlreiche queere Besonderheiten aufweist. Im Zentrum der Ausarbeitung steht folgende Forschungsfrage: Wie werden die nicht binären Geschlechtsidentitäten in der deutschen Audiodeskription wiedergegeben? Diese Fragestellung wird anhand einer übersetzungskritischen Analyse der dritten Staffel von *Sex Education* beantwortet. Hierfür wird das Modell von Démont (2017) herangezogen, der bei der Übersetzung queerer Texte zwischen drei Übersetzungsmethoden unterscheidet. Das Ziel der Arbeit ist es zum einen, den derzeitigen Forschungsstand im Bereich der Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten zu

¹ Zwecks Vollständigkeit weise ich darauf hin, dass ich mich in meiner Bachelorarbeit mit der Übersetzung von nicht binären Geschlechtsidentitäten in literarischen Texten befasst habe. Da ich das Thema spannend fand, fokussiere ich mich in meiner Masterarbeit auf den Umgang mit nicht binären Figuren in der Audiodeskription. Wegen der ähnlichen Thematiken weisen die Arbeiten an manchen Stellen inhaltliche Überschneidungen auf.

erfassen. Zum anderen soll die Masterarbeit als Orientierungsrahmen für deutschsprachige Audiodeskriptor*innen dienen.

Der Aufbau der Masterarbeit gestaltet sich wie folgt. Zu Beginn wird in Kapitel 1 ein funktionaler Rahmen gelegt. In diesem Zusammenhang werden die Skoposttheorie von Reiß und Vermeer (1984), die Theorie des translatorischen Handelns gemäß Holz-Mänttari (1984) und die Multimodalitätstheorie nach Kress sowie van Leeuwen (2001) präsentiert, woraufhin deren Nutzen für die Audiodeskription herausgearbeitet wird. Darauffolgend widmet sich Kapitel 2 der Audiodeskription. Zunächst wird die Audiodeskription in die Audiovisuelle Translation eingeordnet, ehe auf die Definition, die Entwicklung, die Produktionsformen und Bereiche, den Erstellungsprozess und relevante Forschungen zur akustischen Bildbeschreibung eingegangen wird. Jenen Erkenntnissen folgend werden in Kapitel 3 feministisch-queere Grundlagen gelegt, indem unter anderem der Unterschied zwischen dem biologischen und sozialen Geschlecht, das Konzept der (nicht) binären Geschlechtsidentität sowie der Terminus „Queerness“ erläutert werden. In einem weiteren Schritt wird die Entwicklung hin zur queeren Übersetzungswissenschaft skizziert und der aktuelle Forschungsstand hinsichtlich der Queerness in der Audiovisuellen Translation samt der Audiodeskription erfasst. In Kapitel 4 wird das Untersuchungsmaterial von *Sex Education* beschrieben, ehe in Kapitel 5 ausgehend von Démons (2017) Übersetzungsmodell 16 relevante Beispiele der deutschen Audiodeskription von *Sex Education* analysiert und diskutiert werden. Im Fazit der Übersetzungskritik werden die elementarsten Erkenntnisse der Analyse zusammengefasst und mit weiterführenden theoretischen Überlegungen verbunden. Schließlich werden die Analyseergebnisse in Kapitel 6 nochmals aufgegriffen und ein Ausblick für mögliche zukünftige Forschungen im Bereich der Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten gegeben.

1 Funktionaler Rahmen

Das Phänomen des Übersetzens wurde jahrzehntelang in unterschiedlichen Disziplinen wie der Linguistik, Literaturwissenschaft und Komparatistik behandelt. Erst in den 1960er Jahren etablierte sich die Übersetzungswissenschaft² mit dem verstärkten Aufkommen systematischer Übersetzungstheorien als eigenständiger Fachbereich. Trotz dessen wurde die Übersetzungswissenschaft noch bis in die 1980er Jahre maßgeblich von anderen Fachbereichen wie der Linguistik beeinflusst. Einen Grundstein für die endgültige Loslösung der Übersetzungswissenschaft von der äquivalenzorientierten Linguistik legten die Wissenschaftler*innen Reiß und Vermeer (1984). Im Vergleich zu früheren linguistischen Übersetzungsansätzen (z. B. Catford 1965) zeichnet sich die von ihnen hervorgebrachte Skopostheorie durch die Zielorientierung aus. Den Fokus ihres Ansatzes bildet nicht der Ausgangstext, vielmehr bestimmt das Ziel den Translationsprozess. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Holz-Mänttari (1984) mit der Theorie des translatorischen Handelns, im Rahmen derer die Erfüllung eines Translatziels für ein spezifisches Publikum angestrebt wird. Sowohl die Skopostheorie als auch die Theorie des translatorischen Handelns gelten als funktionale Ansätze, da sie sich an der Funktion des Zieltexts und den Bedürfnissen der Rezipient*innen orientieren. Diese Translationsauffassung ist für den Gegenstand der Audiodeskription nutzbringend: So lässt sich der multimodale Ausgangstext mithilfe des funktionalen Übersetzungsprinzips als Informationsangebot auffassen und in Form von adäquaten Bildbeschreibungen an das Zielpublikum mit Sehbarrieren vermitteln.

Gemäß Benecke (2014: 44) erfüllen Audiodeskriptionen stets eine spezifische Funktion für eine konkrete Zielgruppe. Deshalb soll im einführenden Kapitel zunächst auf die funktionale Skopostheorie und die Theorie des translatorischen Handelns eingegangen werden. Darüber hinaus wirken bei der akustischen Bildbeschreibung mehrere Modi zusammen, wodurch in einem weiteren Schritt die Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001) dargelegt wird. Abschließend werden die drei Ansätze miteinander verknüpft und es wird erläutert, inwiefern diese für den Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit geeignet sind.

² Der Terminus „Translationswissenschaft“ setzte sich erst im späten 20. Jahrhundert als Oberbenennung für die Übersetzungs- und Dolmetschdisziplin durch (vgl. Prunč ³2012: 18). Zudem liegt der Fokus der gegenwärtigen Ausarbeitung auf dem Übersetzen und nicht auf dem Dolmetschen. Aus diesen Gründen wird in den folgenden Abschnitten die Benennung „Übersetzungswissenschaft“ verwendet.

1.1 Skopostheorie

Reiß und Vermeer veröffentlichten die Skopostheorie im Jahr 1984, jedoch finden sich erste Ansätze der funktionalen Übersetzung bereits in früheren Publikationen der Forscher*innen. So verwies Reiß (1971: 31ff.) mit der Unterscheidung zwischen dem „inhalts-“, „form-“ und „appellbetonten“ sowie „audio-medialen“ Texttyp auf vier verschiedene Funktionen von Texten und beleuchtete diese anhand von Übersetzungen. Während der Inhalt in inhaltsbetonten Texten im Zentrum steht, sollen formbetonte Übersetzungen die Ausgangssprachliche Textform beibehalten (1971: 32). Appellbetonte Texte wiederum lösen bei den Rezipient*innen einen außersprachlichen Effekt aus. Appellbetonte Übersetzungen verfolgen die Absicht, dieselbe Wirkung wie das Original zu erreichen, um dem intendierten Ziel des*der Autor*in gerecht zu werden. Zur Erzielung eines bestimmten Effekts können Übersetzer*innen gemäß Reiß (1971: 44–47) den Ausgangsinhalt und die ursprüngliche Form verändern. Insofern stellte der appellbetonte Typus in den 1970er Jahren durch seine Abweichung vom Original einen Kontrast zu den äquivalenzorientierten Übersetzungsprinzipien dar. Schließlich handelt es sich beim audio-medialen Texttyp um schriftlich ausformulierte Texte, die entweder in Form von gesprochener Sprache oder Gesang an die Adressat*innen vermittelt werden (1971: 34). In Anlehnung an den Fokus auf die Übersetzungsfunktion führte Vermeer (1978: 100) in weiterer Folge den „Skopos“ als translatorischen Terminus ein. Er setzt den Skopos mit dem Zweck einer Translation gleich und führt im Kontrast zu Reiß (1971) an, dass sich der Skopos des Translats vom Skopos des Ausgangsmaterials unterscheiden kann. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn Translate für ein anderes Zielpublikum angefertigt werden (vgl. Vermeer 1978: 100f.). Überdies müssen Translator*innen Vermeer (1978: 100) zufolge kontinuierlich erwägen, mit welcher Methode der Skopos eines Translats erreicht werden kann. Darauf folgend brachten Reiß und Vermeer (1984) die allgemeine Translationstheorie wegen der Gemeinsamkeiten zwischen ihren früheren Veröffentlichungen als Gemeinschaftswerk hervor. Der als Skopostheorie bekannte Ansatz basiert vor allem auf Vermeers (1978) Ausarbeitung und trug wegen seines Innovationswerts in den 1980er Jahren zu einer Neuorientierung der Übersetzungswissenschaft bei (vgl. Snell-Hornby 1995: 43), weswegen dieser nun umrissen werden soll.

Im Rahmen der Skopostheorie wird die Translation als eine Sonderform von Kommunikation verstanden. Insbesondere die Sprache ermöglicht laut Reiß und Vermeer (1984: 18) kommunikative Handlungen, wodurch auch Translator*innen durch ihre sprachlichen Translate mit den Rezipierenden kommunizieren. Darüber hinaus wird jede kommunikative Handlung

von einem spezifischen Zweck (Skopos) geleitet. Jener Zweck steht im Mittelpunkt der Skopostheorie und ist von den Erwartungen der Zielgruppe sowie der Kommunikationssituation abhängig (1984: 96f.). Beispielsweise könnte der Zweck einer Audiodeskription einer Netflix-Serie mit unterschiedlichen Genderthematiken darin bestehen, das Publikum für genderbezogene Aspekte zu sensibilisieren. Der Zweck einer translatorischen Handlung liegt darin, einen gegebenen Zustand zu verändern und das angestrebte Ziel zu erreichen. Diesbezüglich gibt der am Anfang des Translationsprozesses erteilte Arbeitsauftrag Hinweise dafür, welchen Skopos ein Translat in der Zielkultur zu erfüllen hat (1984: 95f.). An dieser Stelle erscheint es relevant, in einem nächsten Schritt auf den Skopos einzugehen.

1.1.1 Zielorientierung

Laut Reiß und Vermeer (1984: 96f.) muss jeder Zieltext einen Zweck verwirklichen, der von verschiedenen Elementen wie den Erwartungen der Zielgruppe vorgegeben wird. Das griechische Wort „skopós“ dient als Benennungsgrundlage der Skopostheorie und kann als Äquivalent zu „Ziel“, „Zweck“ sowie „Funktion“ verstanden werden. Während Reiß und Vermeer (1984: 96) die drei Termini in ihrer Gemeinschaftsmonographie synonym gebrauchten, führte Vermeer (²1990) in seiner Weiterführung eine Unterscheidung ein. Unter einem Ziel fasst er ein angestrebtes Endresultat auf, während Zwecke als untergeordnete Teilziele gelten. Letztlich setzt er die Funktion mit dem Ziel eines Translats gleich (²1990: 93ff.). Die Funktion bezieht sich laut Vermeer (²1990: 95) auf das Ziel, das eine Übersetzung oder Dolmetschung nach dem Ermessen der Rezipient*innen erreichen soll. Somit gelten der Zweck und die Funktion als eine Art Ziel, weshalb zahlreiche Wissenschaftler*innen wie etwa Harhoff (1991: 125f.) und Schäffner (²2009: 120) die terminologische Ungenauigkeit der Skopostheorie bemängelten³.

Der Skopos bezieht sich neben dem Produkt des Translats auch auf den Translationsprozess. Im Laufe eines Translationsprozesses treten Vermeer (²1990: 101) zufolge der äußere „Translationsskopos“ und innere „Translatkopos“ auf. Der Translationsskopos verweist auf

³ Die funktionale Skopostheorie wurde seit ihrer Veröffentlichung aus unterschiedlichen Perspektiven kritisiert. Kelletat (1986: 8) bemängelt die terminologische Nachlässigkeit wie auch das unklare Ziel von Reiß' und Vermeers (1984) Ansatz. Sein größter Kritikpunkt ist jedoch die Zweckfixiertheit, denn der Zweck des Translats nimmt seiner Ansicht nach einen zu hohen Stellenwert in der skoposorientierten Theorie ein (vgl. Kelletat 1986: 12). Dagegen merkt Kohlmayer (1988: 145ff.) an, dass die Theorie das Spannungsfeld von Literaturübersetzer*innen als Diener*innen zweier Parteien – des Originals und der Zielgruppe – ignoriert. Er bemängelt außerdem den Fokus auf den Zweck einer Übersetzung und die Vernachlässigung der ursprünglichen Bedeutungen des Originals (1988: 153ff.). Harhoff (1991: 125) fordert eine terminologische Präzisierung zwischen Skopos, Ziel, Zweck und Funktion. In diesem Sinne führte Nord (²2018: 106) ausgehend von der Skopostheorie eine Unterscheidung zwischen dem Skopos und Zweck ein. Sie versteht den Skopos als statisches, zielkulturelles Konzept und den Zweck als dynamisches, ausgangskulturelles Gebilde.

das intendierte Ziel des*der Translator*in, währenddessen der Translatzweck mit der Funktion eines Translats in der Zielkultur gleichgesetzt werden kann (Vermeer²1990: 101f.). Für eine gelungene translatorische Handlung sollte die Intention mit der zielkulturellen Funktion einer Übersetzung oder Dolmetschung übereinstimmen, doch in der Realität decken sich die beiden Skoposformen nur in Ausnahmefällen (vgl. Dizdar²1999: 104f.). Außerdem bezieht der Skopos ebenfalls den „Translationsmodus“ mit ein, der teilweise spezifische Unterskopoi bedingt (vgl. Vermeer²1990: 102). Zusammengefasst kann der Skopos in drei Ebenen heruntergebrochen werden:

- Skopos kann auf
- (a) den Übersetzungsprozeß,
 - (b) das Übersetzungsergebnis,
 - (c) den Übersetzungsmodus
- und damit auf
- (a) das Ziel der Translation,
 - (b) die Funktion des Translats,
 - (c) die Intention, wie sie sich im Translationsmodus ausdrückt,
- bezogen werden. (Vermeer²1990: 102)

Die Zielorientierung ist eine wesentliche Komponente der Skopostheorie, was im folgenden Zitat zum Ausdruck kommt: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (Reiß & Vermeer 1984: 96). Demzufolge schreibt die Skopostheorie dem Zweck eine größere Bedeutung als dem Ausgangstext zu. Die Translation wird als kommunikative Handlung verstanden, wodurch sich Translator*innen am Anfang des Translationsprozesses fragen müssen, wozu ein Translat benötigt wird (1984: 100). Demnach gilt es, zunächst das Translatziel festzustellen und das Ausgangsmaterial nicht automatisch abzubilden (vgl. Vermeer²1990: 82). Wie nahe eine Translation dem Ausgangstext steht, entscheidet der Skopos. Zwar kann es in manchen Fällen notwendig sein, dem Original möglichst treu zu bleiben. Dennoch weicht der Skopos eines Translats zumeist von jenem des Originals ab – immerhin verfolgen Translats durch ihre kulturelle Einbettung häufig andere Ziele als der Ausgangstext (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 102ff.). Unter dieser Perspektive verliert der Ausgangstext seinen heiligen Status und wird lediglich als „Informationsangebot“ angesehen, aus dem für den Auftrag elementare Informationen in die Zielkultur übertragen werden. Die Zieltexte der Translator*innen fungieren wiederum als Informationsangebote über zuvor konzipierte Angebote an Informationen (1984: 67). Infolgedessen müssen die im Ausgangsmaterial enthaltenen Inhalte nicht konsequent mit jenen des Zieltexts übereinstimmen, was ausführlicher in Kapitel 1.1.4 behandelt wird. Diese Auffassung ist für die vorliegende Masterarbeit entscheidend, da sich akustische Bildbeschreibungen ebenfalls nicht mit dem Ausgangsmaterial decken.

Zusammenfassend gestattet die Skopostheorie zur Erfüllung des Translatziels bei sprachlichen, kulturellen oder situativen Unterschieden eine Abweichung vom Original. Abgesehen von den Erwartungen der Adressat*innen, der Kommunikationssituation und dem Translationsauftrag (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 95ff.; Vermeer ²1990: 17f.) beeinflussen ebenso die Adressat*innen sowie der kulturelle Hintergrund der Rezipierenden den Skopos (vgl. Schäffner ²2009: 116). Auch Kadrić et al. (⁶2019: 77) sehen die Rezipierenden als essenziellen Faktor der Skopostheorie an, worauf im Folgenden Bezug genommen wird.

1.1.2 Rezipient*innenorientierung

Abgesehen von der Zielorientierung spielen die Rezipient*innen in der Skopostheorie eine essenzielle Rolle, denn das Translatziel kann erst durch die Bestimmung der Adressat*innen festgelegt werden (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 102). Laut Vermeer (1983: 48) sind Texte stets in einen soziokulturellen Kontext (Weltkontinuum) und in Bedeutungszusammenhänge eingebettet, woraus sich die Funktion eines Texts ergibt. Rezipierende interpretieren Texte ausgehend von ihren Erfahrungs- und Wissensständen in einem spezifischen Kontext. Damit sich ein Translat kohärent im Weltkontinuum der Zielgruppe verstehen lässt, muss es dementsprechend die Kenntnisse, Erwartungen und Erfahrungen der Zieltextrezipient*innen berücksichtigen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 83).

Reiß und Vermeer (1984: 101) beschreiben die Rezipient*innen als eine Untermenge des Skopos. Somit wird den Empfänger*innen in der Skopostheorie ein hoher Stellenwert zugeschrieben, da die Funktionalität eines Translats am Zielpublikum gemessen wird (vgl. Kupsch-Losereit 1986: 13). Inwieweit die Funktion eines Translats erfüllt wird, kann aus der „Rückkoppelung“ zwischen den Ersteller*innen und Rezipient*innen abgeleitet werden:

Zu einem Handlungsakt gehört eine Rückkoppelung als Teil derselben Handlung. Hierin signalisiert der Rezipient [...] dem Produzenten [...], daß die übermittelte Nachricht angekommen sei. Die Art der Rückkoppelung signalisiert, wie die Nachricht angekommen ist und aufgenommen wurde. (Reiß & Vermeer 1984: 106)

Wie dem Zitat zu entnehmen ist, signalisieren die Adressat*innen den Produzent*innen bei der Rückkoppelung, wie ein Zieltext aufgefasst wurde. Falls die Zielgruppe keine Kritik an einem Translat äußert, konnten die Empfänger*innen die Botschaft in der Rezeptionssituation verstehen und die kommunikative Handlung gilt als geglückt. Wenn eine Translation jedoch zu einem beliebigen Zeitpunkt kritisiert wird, so ist die Handlung misslungen. Die kritischen Rückmeldungen können sich entweder auf die Ebene der Intention des*der Produzent*in oder auf den Textsinn beziehen. Die Ebene der Intention ist wiederum in drei Aspekte zu unterteilen: die

Kritik an der Vermittlung, am Skopos des übertragenen Sachverhalts und am Sachverhalt per se. Diese drei Kritikebenen können die Translation und den Ausgangstext betreffen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 106–109). Jedoch haben gegen das Original geäußerte Kritiken keine Auswirkung auf die Beurteilung einer Translation und werden daher nicht näher erläutert.

Die Funktionalität bei der Audiodeskription wird gleichermaßen anhand der Zielgruppe bewertet. Die Kritik der Adressat*innen von akustischen Bildbeschreibungen kann übereinstimmend mit der Skopostheorie die Vermittlungsweise durch die Sprecher*innen, den Skopos oder den Inhalt betreffen. Falls ein*e Audiodeskriptor*in beispielsweise voraussetzt, dass das deutschsprachige Zielpublikum mit einem Brauch aus einer anderen Kultur vertraut ist und stattdessen sonstige visuelle Elemente beschreibt, könnten die Rezipierenden Kritik auf der Skoposebene ausüben. Eine solche Audiodeskription würde eine Kommunikation über kulturelle Grenzen hinweg verhindern, was einem Verstoß gegen Reiß' und Vermeers (1984: 120) Kulturansicht entsprechen würde.

1.1.3 Kulturorientierung

In der Skopostheorie wird die Translation als ein Sprach- und Kulturtransfer erachtet. Texte sind durch die sprachliche Vermittlung stets Bestandteil einer Kultur, weshalb jede sprachliche Übertragung mit einer kulturellen Übermittlung einhergeht (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 4). Translator*innen müssen im Laufe des Erstellungsprozesses eines Translats aus einem Ausgangssprachlichen Informationsrepertoire die für die Zielkultur relevanten Inhalte übertragen. Daher sollten Übersetzende und Dolmetschende Kenntnisse über die Ausgangs- und Zielkultur verfügen, um adäquate Zieltexte gestalten zu können. Ferner müssen sie Reiß und Vermeer (1984: 83–86) zufolge die Erwartungen des Zielpublikums erfüllen, die Kommunikationssituation einschätzen und die Adressat*innen beachten. Aufgrund dieser Aspekte handeln Translator*innen nicht als bloßes Sprachmedium – sie werden in der Skopostheorie als Kulturmittler*innen bezeichnet (1984: 7). Jene Ansicht trifft auch auf die Audiodeskription zu, denn zum Beispiel Sanz-Moreno (2017: 539) interpretiert Beschreiber*innen als Kulturagent*innen.

Unter Bezugnahme auf Göhring (1978: 10) wird die Kultur in der skoposorientierten Translationstheorie mit der „in einer Gesellschaft geltende[n] soziale[n] Norm und deren Ausdruck“ (Reiß & Vermeer 1984: 26) gleichgesetzt. Kultur erscheint somit in Form von sozialen Normen, anhand derer zum Beispiel erwartungskonforme oder -anomale Verhaltensweisen beurteilt werden können. Für die Translationstätigkeit ist allerdings die Auffassung der Translation als Transfer zwischen zwei Kulturen relevant. Translator*innen ermöglichen gemäß der

Skopostheorie eine Kommunikation zwischen der Ausgangs- und Zielkultur, wodurch sie biculturell agieren. Deshalb ist es wichtig, dass Übersetzende und Dolmetschende über kulturelle Unterschiede informiert sind (1984: 26). In einer späteren Publikation ging Vermeer (1990) einen Schritt weiter, als nur von der Ausgangs- und Zielkultur zu sprechen, und teilte die Kultur in die „Para-“, „Dia-“ sowie „Idiokultur“ ein. Die Parakultur bezieht sich auf die Kultur einer Gesamtgesellschaft. Im Vergleich dazu beschreibt die Diakultur die Kultur einer Gesellschaftsgruppe. Des Weiteren fokussiert sich die Idiokultur auf die Kultur eines Individuums (1990: 36f.). Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere die Ebene der Diakultur elementar, da das Audiodeskriptionspublikum einerseits für eine eigene Gesellschaftsgruppe steht und andererseits eine Kultur mit spezifischen Normen aufweist. Doch abseits der Relevanz der Kultur zur Generierung von funktionsgerechten Translaten spielt die kulturelle Sensibilität ebenso hinsichtlich des Texts als Informationsangebot eine Rolle.

1.1.4 Text als Informationsangebot

Sowohl Ausgangs- als auch Zieltexte werden in der Skopostheorie als Informationsangebote verstanden. Translator*innen wählen nach der Auftragserteilung die essenziellsten Inhalte aus einem Ausgangstext unter Berücksichtigung des Zielpublikums aus. In weiterer Folge dient das Translat als Informationsangebot über das vorangegangene ausgangskulturelle Informationsangebot (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 67). Infolgedessen müssen sich die Inhalte des Ausgangsmaterials nicht mit jenen des Zieltexts decken (1984: 119). De facto müssen Translator*innen die Zielkultur, -gruppe und -situation berücksichtigen – diese Aspekte entscheiden, welche Informationen aus dem Original übertragen werden (1984: 19). Das soeben dargelegte Textverständnis ist auch für die Audiodeskription bedeutsam, da bei akustischen Bildbeschreibungen aus zahlreichen visuellen Informationen die wichtigsten Inhalte ausgewählt werden müssen. Insofern gelten auch Audiodeskriptionen als an die Zielgruppe und -situation angepasste Informationsangebote. Des Weiteren haben Rezipierende unterschiedliche Enkulturationen, Erfahrungen oder Erwartungen und interpretieren einen Text in einer bestimmten Rezeptionssituation. Ausgehend von den verschiedenen soziokulturellen Hintergründen kann das Publikum verschiedene Elemente aus dem Informationsangebot als relevant erachten und den Text auf unterschiedliche Weise auffassen. Demnach gibt es weder *den* Ausgangs- noch *den* Zieltext, da Texte stets für eine Vielzahl von Interpretationen offen sind (vgl. Vermeer 1986: 42). Deshalb plädieren Reiß und Vermeer (1984: 105) dafür, vom Ausdruck „Text“ abzusehen und vielmehr von maßgeschneiderten Informationsangeboten zu sprechen.

Jeder Text muss eine gewisse Kohärenz aufweisen, um interpretiert werden zu können. Deshalb soll nun die Kohärenz wegen ihres Einflusses auf die Rückkoppelung im Zentrum stehen. Wie bereits in Kapitel 1.1.2 beschrieben, signalisiert die Rückkoppelung das (Nicht-)Verständnis einer Botschaft. Reiß und Vermeer (1984: 109) zufolge bezieht sich das Konzept der Kohärenz primär auf den Verständnisprozess einer Botschaft seitens der Adressat*innen, für die eine Nachricht bestimmt ist. Damit ein Text verstanden werden kann, muss er sich „vom Rezipienten als in sich hinreichend kohärent und als hinreichend kohärent mit seiner (Rezipienten-)Situation interpretier[en] [lassen]“ (Reiß & Vermeer 1984: 109). Die Kohärenz kann etwa durch die Berücksichtigung der Situation, der Enkulturation, der Erfahrungen oder der kulturabhängigen Erwartungen der Rezipierenden gewährleistet werden. Falls eine Nachricht als kohärent aufgefasst wird, so zeigt sich dies in einer positiven Rückkoppelung. Wenn Translator*innen indessen den Wissensstand der Zielgruppe außer Acht lassen, stoßen sie womöglich auf Kritik und ihr Translat wird als inkohärent beurteilt (1984: 107–112).

Darüber hinaus unterscheiden Reiß und Vermeer (1984: 109–115) zwischen zwei Kohärenzarten. Die „intratextuelle Kohärenz“ bildet die vierte Regel⁴ der Skopostheorie und bezieht sich auf das Verständnis einer Nachricht durch die Adressat*innen in einer Rezeptionssituation (1984: 109). Zur Veranschaulichung kann das folgende Beispiel von Turan (2018: 208) herangezogen werden: Texte bestehen aus Bestandteilen wie Wörtern, Sätzen und Absätzen. Adressat*innen interpretieren solche Textelemente auf Basis ihrer Einbettung in ein Textganzes, weshalb Texte zur Erreichung einer intratextuellen Kohärenz einer gewissen Struktur folgen sollten. Demgegenüber referiert die „intertextuelle Kohärenz“ als fünfte Regel auf eine Beziehung zwischen einem Ausgangstext und Translat. Die auch als Fidelität bezeichnete intertextuelle Kohärenz ändert sich je nach Skopos und Verständnis des Ausgangstexts durch den*die Translator*in (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 114; Vermeer ²1990: 83). Angesichts der Orientierung am Zielpublikum nimmt die intratextuelle Kohärenz in der Skopostheorie einen höheren Stellenwert als die Intertextualität ein. Demnach wird das Verständnis einer Botschaft per se als wichtiger erachtet als die Kohärenz zwischen dem Ausgangs- und Zieltext (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 114f.). Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Nord (³1995: 29), denn in

⁴ Im Rahmen der Skopostheorie werden sechs hierarchische Regeln festgehalten. Die nachstehenden Regeln bilden die Grundpfeiler der allgemeinen Translationstheorie und wurden bereits in den vorangegangenen Unterkapiteln erklärt: „(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 nichtumkehrbar eindeutig 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 & Vermeer 1984: 119).

der funktionalen Translation hat ihr zufolge die Erfüllung der Intratextualität mehr Gewicht als die intertextuelle Kohärenz mit dem Original.

1.1.5 Äquivalenz und Adäquatheit

Während Linguist*innen in den 1970er Jahren noch für eine Äquivalenz zwischen dem Ausgangs- und Zieltext eintraten, wurde im Rahmen der funktionalen Skopostheorie eine Differenzierung zwischen den Termini der „Äquivalenz“ sowie „Adäquatheit“ eingeführt. Nach Reiß und Vermeer (1984: 131) beschreibt Äquivalenz entweder eine Beziehung zwischen den Sprachzeichen des Ausgangs- und Zieltexts oder zwischen zwei Gesamttexten. Eine Äquivalenzbeziehung kann ihnen zufolge zwischen sprachlichen Einzelelementen bestehen, ohne dass das Original und Translat insgesamt äquivalent zueinander sind. Jedoch umfasst die Äquivalenz neben einer sprachlichen auch eine kulturelle Komponente. Demnach bezeichnet die Äquivalenz laut Reiß und Vermeer (1984: 139f.) ebenfalls „eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können)“ (Reiß & Vermeer 1984: 139f.). Allerdings verfolgen Translationen zumeist weitere Ziele als die bloße Beibehaltung des Skopos, weshalb Adäquatheit als Prämisse postuliert wird. Die Adäquatheit wird folgendermaßen definiert: „Adäquatheit bei der Übersetzung eines Ausgangstextes (bzw. -elements) bezeichne die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt“ (Reiß & Vermeer 1984: 139). Im Vergleich zur Äquivalenz kann der Skopos bei der Adäquatheit von jenem des Ausgangsmaterials abweichen – immerhin werden Translate von einem Zielpublikum, in einer Zielkultur und in anderen Situationen als in der Ausgangskultur rezipiert (1984: 133–136). Das folgende Beispiel kann zum besseren Verständnis zwischen der Äquivalenz und Adäquatheit angeführt werden: Falls sich ein Fachtext in der Ausgangs- wie auch in der Zielkultur an Fachpersonen wendet, kann zwischen dem Original und der Übersetzung eine Äquivalenz hergestellt werden. Soll der Fachtext in der Zielkultur hingegen Lai*innen erreichen, dient er als Informationsmaterial. In einem solchen Fall müssen Translator*innen die relevanten Informationen mittels eines adäquaten Translats ausdrücken und die Adressat*innen sowie ihre Erwartungen berücksichtigen (1984: 137).

Zusammengefasst betonen Reiß und Vermeer (1984: 139f.) die Adäquatheit anstatt der Äquivalenz. Diese Auffassung ist für die Masterarbeit wesentlich, da Adäquatheit in der Audio-odeskription von Bedeutung ist. Einerseits können bei der akustischen Bildbeschreibung nicht

alle visuellen Elemente äquivalent beschrieben werden. Beschreiber*innen müssen ausschließlich die wichtigsten bildlichen Inhalte adäquat für das Zielpublikum wiedergeben und irrelevante Informationen weglassen (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 107). Andererseits müssen Audiodeskriptor*innen zur Anfertigung von funktionierenden Beschreibungen kontinuierlich den Zweck ihrer Translate beachten (vgl. Benecke 2014: 44; Fryer 2016: 4ff.). Resümierend eignet sich die funktionale Skopostheorie durch den Fokus auf das Translatziel, die Rezipient*innen, die Kultur, den Text als Informationsangebot und die Adäquatheit als theoretische Grundlage für die Audiodeskription. Überdies wurde der Ansatz von Reiß und Vermeer (1984) aufgrund seiner Abkehr von der äquivalenzausgerichteten Übersetzungswissenschaft als Grundlage für zahlreiche Erweiterungen herangezogen. So setzte sich unter anderem Prunč (2008: 33; ³2012: 340) mit dem Skopos auseinander und ergänzte die Skopostheorie um die Benennung der „Translationskultur“⁵. Zudem fungierte der funktionale Ansatz als Ausgangsbasis für die Theorie des translatorischen Handelns, die im Folgenden umrissen wird.

1.2 Theorie des translatorischen Handelns

Wenige Monate nach der Publikation der Skopostheorie brachte Holz-Mänttari (1984) die Theorie des translatorischen Handelns unter dem Einfluss von Vermeer als Dissertation hervor. Ihr Ansatz kann als Erweiterung der Skopostheorie erachtet werden, da die Wissenschaftlerin weitere Elemente wie etwa die Akteur*innen in den Fokus rückte. Eine Gemeinsamkeit der beiden theoretischen Ansätze lässt sich im angestrebten Translatziel finden. Demnach produzieren Translator*innen eine Übersetzung oder Dolmetschung stets zur Erfüllung eines Ziels. Aufgrund der Zielorientierung besitzt die Theorie des translatorischen Handelns analog zur Skopostheorie einen funktionalen Charakter. Eine weitere Übereinstimmung beruht auf den Hauptaugenmerk, da sowohl die Ausarbeitung von Reiß und Vermeer (1984) als auch die Überlegungen von Holz-Mänttari (1984) den Kommunikations- und Handlungsaspekt akzentuieren.

In der Theorie des translatorischen Handelns wird die Benennung „translatorisches Handeln“ dem Wort „Translation“ vorgezogen. Dadurch möchte Holz-Mänttari (1986: 365f.) den Translationsprozess als Handlung und nicht als reinen Sprachtransfer verstehen. Der Grundge-

⁵ Prunč (³2012: 340) versteht die Translationskultur als Subkultur mit eigenen Normen und Konventionen. Außerdem bringt die Translationskultur zum Ausdruck, welche Translationsformen zu einem gewissen Zeitpunkt erlaubt sind oder vorgezogen werden. In einem früheren Beitrag unterscheidet er zwischen zwei Skoposarten. Der „implizite Skopos“ richtet sich nach den Regeln der Translationskultur, während der „explizite Skopos“ von den Vorgaben der Translationskultur abweicht und individuell mit den Handlungsbeteiligten ausgehandelt wird (vgl. Prunč 2008: 33).

danke des Ansatzes liegt in der mit der arbeitsteiligen Gesellschaft einhergehenden Spezialisierung, im Rahmen derer Personen als Spezialist*innen in Fachbereichen wie der Translation agieren. Gemäß der Theorie tritt der Bedarf nach translatorischem Handeln auf, wenn eine Handlung die Kompetenz eines*einer Spezialist*in aus einem anderen Gebiet überschreitet. In einem solchen Fall muss ein*e Translator*in in die Handlung eingreifen und sie durch eine „Kooperation“ ausführen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 41). Bei einer translatorischen Handlung produziert ein*e Handelnde*r nach einer Translatbestellung einen „Botschaftsträger im Verbund“ (Text), der seine intendierte Funktion in einer spezifischen Rezeptionssituation erzielt. Während der translatorischen Handlung interagieren Translator*innen mit weiteren Handlungstragenden und können erst durch die Kooperation funktionsgerechte Produkte über Kulturgrenzen hinweg erstellen (1984: 17). Der Grundgedanke der Theorie des translatorischen Handelns wird im folgenden Zitat zusammengefasst:

Durch ‚translatorisches Handeln‘
als Expertenhandlung
soll ein Botschaftsträger ‚Text‘
im Verbund mit anderen Botschaftsträgern
produziert werden,
ein Botschaftsträger ‚Text‘,
der in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation
zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation
über Kulturbarrrieren hinweg
seine Funktion erfüllt. (Holz-Mänttari 1986: 366)

Demnach müssen Translator*innen stets die zielkulturelle Translatfunktion erzielen, weshalb sie in der Theorie des translatorischen Handelns nicht als bloße Sprachrohre handeln – sie agieren als Expert*innen für interkulturelle Kommunikation.

1.2.1 Expert*innenhandlung

Häufig sehen Lai*innen lediglich Sprachkenntnisse als Voraussetzung für die Translation an. De facto müssen Translator*innen jedoch zahlreiche Kompetenzen besitzen, um ausgehend von der Intention des*der Auftraggeber*in einen funktionalen Botschaftsträger zu gestalten (vgl. Holz-Mänttari 1984: 43). Übersetzende und Dolmetschende müssen laut Holz-Mänttari (1984: 30) zur Erstellung einer Translation Wissen über den Ausgangstext, den Bedarf des*der Translations-Initiator*in, die Zielkultur sowie die -gruppe besitzen. Abgesehen von Sprach- und Kulturkompetenzen müssen Translator*innen außerdem analytische, synthetische, evaluative und kreative Fähigkeiten aufweisen. Analytische Kompetenzen ermöglichen es, die für das Ziel-

publikum relevanten Informationen aus einer Bandbreite an Inhalten auszuwählen. Des Weiteren wird das translatorische Handeln als synthetisch charakterisiert, da die Informationen nach der Informationsauswahl zu einer Textgesamtheit zusammengeführt werden müssen. Die evaluative Fähigkeit meint die kontinuierliche Entscheidungsfällung seitens der Translator*innen. Darüber hinaus gilt die Translation als kreativ, da Übersetzende und Dolmetschende ihre Zieltexte auf Basis ihres Vorwissens anfertigen (1984: 119f.). Soziale Kompetenzen können ebenfalls hilfreich sein, wenn Translator*innen im Laufe des Erstellungsprozesses mit weiteren Handlungsträger*innen wie den Kund*innen kommunizieren. Ferner gestalten Translator*innen nach der Auftragsannahme einen aus (non-)verbalen Elementen bestehenden Botschaftsträger (1984: 82), weshalb sie eine multimodale Kompetenz aufweisen sollten, worauf in Kapitel 1.3 Bezug genommen wird. Aufgrund der Vielzahl von Fähigkeiten beschreibt Holz-Mänttari (1984: 91) die Translation als Expert*innenhandlung, bei der professionelle Textprodukte für eine*n Bedarfsträger*in erstellt werden (Textdesign).

Zwar sollten Translate stets von Expert*innen verfasst werden, doch in der Praxis werden Übersetzungen oder Dolmetschungen teilweise von Lai*innen angefertigt. Nach Holz-Mänttari (1984: 117) ist zwischen den Translationsweisen beider Personengruppen zu unterscheiden. Amateur*innen konzentrieren sich im Gegensatz zu ausgebildeten Translator*innen auf die Textoberfläche, obwohl Texte stets in ein Weltkontinuum eingebettet sind. Darüber hinaus halten sich Lai*innen häufig an erprobte Translationsregeln, missachten die Gesamtsituation, lassen das Translatziel außer Acht und können ihre Handlungen nicht begründen (vgl. Risku 1998: 104f.). Dagegen erfassen Translator*innen als Kulturexpert*innen zunächst den Bedarf, liefern kulturgerechte Botschaftsträger und nehmen eine beratende Rolle ein (vgl. Holz-Mänttari 1984: 118). Translationsexpert*innen analysieren die Gesamtsituation, passen ihre Translationsart an den Auftrag an und erstellen ihr Translat erst im letzten Schritt. Außerdem weichen professionell Handelnde aufgrund der Funktionsgerechtigkeit ihrer Texte weiter vom Ausgangstext ab, können alle Entscheidungen fundiert erklären und übernehmen Verantwortung für ihre Handlungen (vgl. Risku 1998: 106–111). Der Expert*innenstatus von Translator*innen hat allerdings auch zur Folge, dass sie die Funktionsgerechtigkeit ihrer Zieltexte garantieren und für ihr geistiges Eigentum haften müssen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 115).

Schließlich geht Holz-Mänttari (1984: 63f.; 1986: 363f.) im Zusammenhang mit der Expert*innenhandlung ebenfalls auf die „Expert*innen-Distanz“ ein. Translator*innen schaffen ihre Botschaftsträger für einen Fremdbedarf, woran sich auch Risku (1998: 80) anschließt. Demnach sind Translator*innen zu Beginn des Translationsprozesses Außenstehende, da sie

von dem*der Auftraggeber*in und der Verwendungssituation des Translats getrennt sind: „So gesehen ist der Translator nicht situationsintegrierter Kommunikationsteilnehmer oder ‚-verlängerer‘, [...] sondern Außenstehender, in eigener Situation handelnder Botschaftsträgerproduzent für fremden Bedarf“ (Holz-Mänttari 1986: 363). Jedoch können Translator*innen die Expert*innen-Distanz durch Kompetenzen in den Bereichen der „Bedarfserfassung“ und „Adaptation“ überbrücken. Die Auftraggeber*innen planen einen Botschaftsträger, weshalb sie alle wesentlichen Informationen für die Textproduktion zur Verfügung haben. Demgegenüber müssen Translator*innen jene Daten im Rahmen der Bedarfserfassung in Form von Recherchen und Analysen eigenständig herausfinden, wodurch sie die Expert*innendistanz überbrücken können. Unter Adaptation wird wiederum die funktionsgerechte Verwendung eines Botschaftsträgers verstanden. Holz-Mänttari (1984: 63) zufolge lernen Personen durch (Miss-)Erfolge, ihre zukünftigen Handlungen an die jeweilige Situation anzupassen. Auch Translator*innen müssen sich ständig weiterentwickeln, aber sie sind in den meisten Fällen nicht in der Rezeptionssituation ihres Translats anwesend, wodurch sie keine Aussagen über die Funktionsgerechtigkeit ihres Produkts treffen können. Dies wird durch die Adaptation ermöglicht, bei der die Translator*innen den Funktionsgrad nachträglich eruieren (vgl. Holz-Mänttari 1986: 363f.). Abseits von Translator*innen sind weitere Personen am translatorischen Handlungsgefüge beteiligt, die im folgenden Abschnitt vorgestellt werden.

1.2.2 Akteur*innen im translatorischen Handlungsgefüge

Insbesondere die Profession des Übersetzens wird bis dato als einsamer Beruf erachtet, bei dem Übersetzende ihre Translationen unter Zuhilfenahme von Wörterbüchern erstellen und sich selten mit weiteren Personen austauschen. Bereits Reiß und Vermeer (1984) hinterfragten diese Ansicht, indem sie die Translation als kooperative Handlung beschrieben. Ihrer Meinung nach sind zum einen Translator*innen und zum anderen Rezipierende mit spezifischen Anforderungen am Translationsprozess beteiligt (1984: 106). Holz-Mänttari (1984: 41) situiert das translatorische Handeln in der arbeitsteiligen Gesellschaft, wodurch Translator*innen mit Spezialist*innen aus anderen Bereichen kooperieren. In der Theorie des translatorischen Handelns wird ein Modell mit insgesamt sechs Akteur*innen hervorgebracht, denen bestimmte Rollen⁶

⁶ Holz-Mänttari (1984: 109) differenziert zwischen „sozialen“ und „individuellen Rollenteilen“. Wenn Akteur*innen Teil des Handlungsgefüges und der übergeordneten Handlungen werden, können soziale Rollenteile entstehen. Die Umstände der Individuen wie deren Ausbildung und Interessen beeinflussen die individuellen Rollenteile.

zugeschrieben werden. Laut Holz-Mänttari (1984: 106) bilden die Positionen des*der Bedarfsträger*in, Besteller*in, Ausgangstext-Texter*in, Translator*in, Zieltext-Applikator*in und Zieltextrezipient*in ein translatorisches Handlungsgefüge. Alle Beteiligten haben divergente Intentionen, Anforderungen und Erwartungen, dennoch müssen sie zur Erreichung des Translatgesamtziels zusammenarbeiten (1984: 49). Im Folgenden sollen die Funktionen der sechs Schlüsselfunktionen näher ausgeführt werden.

Erstens benötigt der*die Bedarfsträger*in einen funktionalen Text und initiiert eine translatorische Handlung. Die Bedarfsträger*innen stellen den Translator*innen die für die Textgestaltung relevanten Informationen zur Verfügung, geben Hilfestellung bei Rückfragen und legen das Ziel der Translation in einem Auftragsgespräch fest. Darauffolgend müssen die Translator*innen dem von dem*der Bedarfsträger*in angestrebten Handlungszweck der Translation nachkommen. Zweitens erteilt der*die Besteller*in den Auftrag für ein Translat, während drittens der*die Ausgangstext-Texter*in das Ausgangsmaterial für den Botschaftsträger schafft. Diesbezüglich ist zu betonen, dass die Erstellung des Ausgangstexts zumeist mehrere Phasen durchläuft. So muss ein Text beispielsweise manchmal vor der Translation überarbeitet werden. Viertens erarbeitet der*die Translator*in einen funktionsgerechten Text entweder allein oder im Team (z. B. mit Personen aus unterschiedlichen Fachbereichen wie der Rechtswissenschaft oder dem Design). Wenn sich Übersetzende oder Dolmetschende dazu entscheiden, ein Translat im Team anzufertigen, übernehmen sie gemäß Holz-Mänttari (1984: 110) dieselbe Verantwortung wie bei Einzelarbeiten. Fünftens verwendet der*die Zieltext-Applikator*in den Zieltext im intendierten Bereich. Sechstens empfängt der*die Zieltextrezipient*in das Translat im letzten Schritt (1984: 110f.). Trotz der Rollenzuschreibungen besteht keine strikte Trennung zwischen den sechs Akteur*innen, da sich die Funktionen teilweise überlappen. Zum Beispiel könnte eine Einzelperson Bedarfsträger*in und Besteller*in zugleich sein, weswegen fünf anstatt von sechs Personen miteinander kollaborieren würden. Darüber hinaus müssen nicht alle sechs Aktant*innen im translatorischen Handlungsgefüge vertreten sein und die Rollen können in manchen Fällen in Teilrollen unterteilt werden (1984: 109ff.).

Die Funktionsverteilung soll nun aus dem Blickwinkel der deutschen Audiodeskription der dritten Staffel der englischen Netflix-Serie *Sex Education* illustriert werden. Das Produktionsteam von *Sex Education* benötigte im Jahr 2021 eine deutsche Audiodeskription, weshalb Netflix einen translatorischen Auftrag erteilte. Zu den Ausgangstext-Texter*innen zählt das gesamte Serienteam inklusive der Regisseur*innen und Techniker*innen. Diese lieferten das Aus-

gangsmaterial für die Translator*innen Paula Schumann und Andreas Kouba, die die Bildbeschreibungen für das Publikum mit Sehbarrieren gestalteten. In einem weiteren Schritt benutzte Netflix die Audiodeskription nach ihrer Fertigstellung im angestrebten Bereich und die Zieltext-Rezipient*innen können die Translation bis heute rezipieren. Wie aus der Aufzählung hervorgeht, ist der Mediensender Netflix im vorliegenden Beispiel zeitgleich der Besteller und Zieltext-Applikator. Doch neben den Akteur*innen zählt das Konzept des Botschaftsträgers im Verbund als essenzielles Element der Theorie des translatorischen Handelns, was im nächsten Unterkapitel beleuchtet wird.

1.2.3 Botschaftsträger im Verbund

Reiß (1971: 49–52) legte mit dem audio-medialen Texttypen den Grundstein für die Einführung des Botschaftsträgers im Verbund. Gemäß der Theorie des translatorischen Handelns fällt die Konzeption von Texten als Botschaftsträger in den Aufgabenbereich von Translator*innen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109f.). Unter „Botschaftsträgern“ werden unter anderem Recherchetexte und Ausgangs- sowie Zieltexte mit spezifischen Botschaften verstanden. Translator*innen müssen solche Botschaften erfassen, sie angemessen für das Zielpublikum transferieren und gleichzeitig das intendierte Ziel erreichen können (1984: 30f.). Holz-Mänttari (1984) zufolge treten Texte jedoch größtenteils als Botschaftsträger im Verbund auf:

Hinsichtlich der Realisierung von Botschaften in verschiedenen Arten von Botschaftsträgern liegt bei Translation der Schwerpunkt auf der Produktion von Texten als Botschaftsträgern im Verbund. Der Zusatz ‚im Verbund‘ bedeutet, der Translator kennt [...] andere Botschaftsträgerarten (Bilder, Melodien, Gesten) in ihren konstitutiven Merkmalen und ihren Einfluss auf Texte beim Einsatz im Verbund, ohne selbst für deren Produktion kompetent sein zu müssen. (Holz-Mänttari 1984: 86)

Demnach bestehen Texte zumeist aus unterschiedlichen (non-)verbalen Botschaftsträgern wie Wörtern, Sätzen, Bildern, Layouts, Musiken und Gesten. Für die Produktion von Translaten über Kulturgrenzen hinweg ist es wesentlich, dass Übersetzende und Dolmetschende mit den verschiedenen Arten von Botschaftsträgern vertraut sind und ihren Einfluss auf einen Text berücksichtigen. Im Laufe eines Translationsprozesses müssen Translator*innen die Funktionen der Botschaftsträger erkennen und diese in Kooperation mit anderen Aktant*innen funktionsgerecht einsetzen (vgl. Holz-Mänttari 1984: 86f.). An dieser Stelle erscheint es essenziell, die Bedeutung des Ausgangstexts anhand der Skopostheorie und der Theorie des translatorischen Handelns zu kontrastieren. Verglichen mit Reiß’ und Vermeers (1984) Verständnis von Ausgangstexten als Informationsangebot spielt das Ausgangsmaterial in Holz-Mänttaris (1984) Konzept des Botschaftsträgers im Verbund eine nebensächliche Rolle. Laut der Skopostheorie

dient der Ausgangstext dazu, die für das Translat elementaren Inhalte auszuwählen (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 67). Dagegen hat der Ausgangstext in der Theorie des translatorischen denselben Stellenwert wie die restlichen Informationsmaterialien (z. B. Paralleltexte) und verliert an Autorität (vgl. Holz-Mänttari 1984: 31).

Ferner durchläuft jede Botschaft ein zweistufiges Transferverfahren. Grundsätzlich bestehen Botschaftsträger aus Informationen und Strategien, mithilfe derer die Botschaften auf eine funktionsgerechte Weise an die Kommunikationspartner*innen übermittelt werden. Die jeweilige Strategie wird durch die Kooperation zwischen zwei Beteiligten wie dem*der Bedarfsträger*in und Translator*in festgelegt. Im Zuge jenes Zusammenspiels erfolgt die „Botschaftskonzeption“, die in einem weiteren Schritt in einen Botschaftsträger umgewandelt wird. Das Ziel der zweiten Phase der „Botschaftsträgerkonzeption“ liegt darin, die zuvor entworfene Botschaft mittels bestimmter Instrumentarien auszudrücken. Ob die Botschaft letztlich bei den Rezipient*innen ankommt, hängt vom Ausrichtungsgrad an den Rezipierenden, der Rezeptionssituation und den Realisierungsmitteln ab (vgl. Holz-Mänttari 1984: 68–71).

Für die Übersetzungskritik in Kapitel 5.2 sind diese Ausführungen insofern relevant, als dass die Zielgruppe, die Rezeptionssituation und die Realisierungsinstrumentarien auch bei der Audiodeskription beachtet werden müssen (vgl. Benecke 2014: 14f.). Erst durch die Berücksichtigung aller Aspekte können Beschreiber*innen funktionale Audiodeskriptionen erstellen. Des Weiteren treten in akustischen Bildbeschreibungen mehrere Botschaftsträger wie der Modus der Sprache und der Musik zusammen auf, weshalb Audiodeskriptionen als Botschaftsträger im Verbund zu verstehen sind. Bevor jedoch auf die Multimodalität eingegangen werden kann, muss zunächst ein vorläufiges Fazit gezogen werden. Trotz diverser Kritikpunkte⁷ stellt die Theorie des translatorischen Handelns eine Weiterentwicklung der Skopostheorie dar und wird daher als theoretische Basis für die vorliegende Masterarbeit herangezogen. Holz-Mänttari (1984) setzt in der Ausarbeitung Translator*innen mit Expert*innen für professionelles Textdesign gleich. Außerdem beleuchtet sie die im Translationsprozess involvierten Personen und

⁷ Ähnlich wie die Skopostheorie wurde die Theorie des translatorischen Handelns angesichts des Autoritätsverlust des Ausgangstexts und der Nichtbeachtung der Linguistik bemängelt (vgl. Hall 1985: 426f.). Im Gegensatz dazu bemerkt Newmark (1991: 106) die Anzahl von schwerfälligen Termini. Außerdem können Übersetzungen und Dolmetschungen gemäß der Theorie des translatorischen Handelns vollständig vom Ausgangsmaterial abweichen, solange sie das intendierte Translationsziel erfüllen. Dies wird beispielsweise von Newmark (1991: 106), Schreitmüller (1994: 104) und Pym (2023: 61) kritisiert, die der Meinung sind, dass die eigentlichen Bedeutungen von Translationen durch den Fokus auf den Zweck untergraben werden. Zu weiteren Kritiker*innen zählen sowohl de León (2008: 13) als auch Abdallah (2012: 8), die die idealisierte Idee der Kooperation infrage stellen. Nach Stolze (2018: 200) lässt die Dissertation nicht darauf schließen, wie Botschaftsträger im Verbund erstellt werden sollen. Des Weiteren lässt die Theorie den gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang von Translationen außer Acht, weswegen der funktionale Ansatz im Kontrast zur Translationskultur von Prunč (2008: 33; 2012: 340) steht.

nimmt mit dem Konzept des Botschaftsträgers im Verbund die multimodale Perspektive vorweg. Angesichts dessen erweist es sich nun als notwendig, im folgenden Unterkapitel näher auf die Multimodalität einzugehen.

1.3 Multimodale Ansätze

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erkannten immer mehr Wissenschaften, dass Kommunikation nicht allein durch die Sprache ermöglicht wird. Neben der semiotischen Ressource der Sprache fließen ebenso Schriften, Bilder, Farben und Musiken in die Bedeutungskonstruktion ein. Auf Basis dieser Überlegungen entstand in den 1980er Jahren die Multimodalitätsforschung aus dem Bedürfnis heraus, semiotische Inhalte im Hinblick auf die Bedeutungserzeugung zu untersuchen (vgl. Jewitt et al. 2016: 1ff.). Jewitt et al. (2016: 6) zufolge legten die drei Ansätze der systemisch-funktionalen Linguistik von Halliday (1985), der Konversationsanalyse und der Sozialemiotik die Basis für das Aufkommen der Multimodalitätsforschung. Für die vorliegende Ausarbeitung ist insbesondere der Ansatz der Sozialemiotik von Bedeutung, da die Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001) sozialemiotisch geprägt ist, wie in Kapitel 1.3.1 näher ausgeführt wird. Obwohl sich das Konzept der Multimodalität bereits in den 1980er Jahren nachweisen lässt, wurde die Benennung „Multimodalität“ erstmals von Goodwin (2000: 1519) in seiner Arbeit zur Konversationsanalyse und von Kress sowie van Leeuwen (2001) festgehalten. Ihnen zufolge kann unter Multimodalität die Verknüpfung verschiedener semiotischer Mittel (Modi) zur Bedeutungskonstruktion verstanden werden (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 21). Gemäß der Multimodalitätsforschung werden Bedeutungen stets durch unterschiedliche semiotische Ressourcen geschaffen und durch deren Verbindungen entstehen multimodale Produkte. In Bezug auf die Translation bedeutet dies, dass Translator*innen im Rahmen ihrer Tätigkeit mit verschiedenen Modi konfrontiert sind und diese funktionsgerecht einsetzen müssen.

Verschiedene Disziplinen wie die Soziologie und Psychologie setzten sich früh mit dem Konzept der Multimodalität auseinander (vgl. Jewitt et al. 2016: 1), allerdings fand die multimodale Komponente erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts Eingang in die Übersetzungswissenschaft. Laut Kaindl (2013: 261) zeugte bereits Jakobsons (1959) Übersetzungsklassifikation von ersten multimodalen Überlegungen. Nach Jakobsons (1959: 233) Einteilung können Translationen interlingual durch Zeichen einer anderen Sprache, intralingual durch Sprachzeichen derselben Sprache oder intersemiotisch wiedergegeben werden. Die intersemiotische Übersetzung gilt durch die Interpretation von verbalen Zeichen durch nonverbale Sprachzeichen als

Vorläufer der Multimodalität, zumal ein Austausch zwischen unterschiedlichen semiotischen Ressourcen stattfindet. Darauffolgend nahmen das audio-mediale (vgl. Reiß 1971: 49–52) und multi-mediale Textverständnis (vgl. Reiß & Vermeer 1984: 211) sowie das Konzept des Botschaftsträgers im Verbund (vgl. Holz-Mänttari 1984: 109) zentrale Aspekte der Multimodalität vorweg. Dennoch gaben erst Forschungen zur Audiovisuellen Translation in den 2000er Jahren einen Anstoß für die verstärkte Auseinandersetzung mit der Multimodalität (vgl. Albachten & Gürçağlar 2020: 1). Übersetzer*innen sahen sich zu dieser Zeit durch die Digitalisierung mit immer mehr multimodalen Texten konfrontiert. Videospiele und Serien beinhalteten beispielsweise neben Sprachzeichen zusätzliche Kommunikationsinstrumente wie Bilder oder Töne, wodurch sich das Forschungsinteresse an der Multimodalität erhöhte. Wie in diesem Abschnitt erwähnt, wird die Multimodalität in unterschiedlichen Disziplinen erforscht, weshalb sich bis dato keine allgemeingültige Terminologie herausgebildet hat. Nichtsdestotrotz bedarf es im nächsten Schritt einer Erklärung der Grundbenennungen, wozu sich die Multimodalitätstheorie von Kress und van Leeuwen (2001) anbietet.

1.3.1 Multimodalitätstheorie

Ausgehend von der Sozialesemiotik und Intermedialitätsforschung entwarfen Kress sowie van Leeuwen (2001) in den 2000er Jahren die über das Zeichensystem der Sprache hinausgehende Theorie der multimodalen Kommunikation. Das Ziel der Multimodalitätstheorie deckt sich mit jenem der Sozialesemiotik, denn der Ansatz soll es ermöglichen, die soziale Dimension der Bedeutungskonstruktion und den Einfluss von Bedeutungen auf die Gesellschaft zu analysieren (vgl. Jewitt et al. 2016: 58). Gemäß Kress und van Leeuwen (2001: VII) bestehen multimodale Texte aus einer Kombination von unterschiedlichen semiotischen⁸ Modi. Alle Modi können hierarchisch geordnet sein, sich gegenseitig bereichern oder verstärken (2001: 20). Die Wissenschaftler differenzieren zwischen „semiotischer Ressource“, „Modus“, „Medium“, „Genre“ und vier „Strata“. Mithilfe von semiotischen Ressourcen lässt sich erklären, auf welche Weise eine Gesellschaft Bedeutung konstruiert (2001: 112). Modi sind „semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action“ (Kress & van Leeuwen 2001: 21) und stehen in Verbindung mit anderen Modi. Während als Beispiele für Modi die Sprache, Bilder oder Musik angeführt werden können (vgl. Jewitt et al. 2016: 71), sind die

⁸ Die Multimodalitätstheorie enthält jenseits von semiotischen Elementen ebenso funktionale Komponenten, da Kress und van Leeuwen (2001: VII) den Verbundcharakter unterschiedlicher Modi betonen. Für weitere Informationen zur Semiotik und Funktionalität der Theorie der multimodalen Kommunikation kann der Beitrag von Adami (2017) herangezogen werden.

Lautstärke oder Intonation als Submodi einzuschätzen (vgl. Stöckl 2004: 13). Die Submodi sind den Hauptmodi untergeordnet, was Pérez-González (2014) anhand des folgenden Beispiels veranschaulicht: Wenn ein Individuum einen schriftlichen Text verfasst, gilt die Sprache als Hauptmodus und der geschriebenen Sprache sind die Submodi der Schriftart und -größe unterstellt (2014: 127). Überdies werden Texte in Medien realisiert, die Kress und van Leeuwen (2001: 22) zufolge mit materiellen Ressourcen zur Erstellung von semiotischen Produkten gleichgesetzt werden können. Medien umfassen sowohl die Darbietungsform als auch den materiellen Vermittlungskanal eines Texts (vgl. Kaindl 2016: 125). Verschiedene Medien wie das Radio oder der Fernseher können für die Realisierung eines Modus verwendet werden, wodurch der Modus und das Medium stets voneinander abhängen. Ferner werden die Form und der Inhalt eines Texts durch den Modus sowie das Medium geprägt, weswegen beide Elemente essenzielle Aspekte für das translatorische Handeln sind. Zudem sind Modi und Medien mit Genres verbunden, die aus kulturspezifischen Konventionen wie zum Beispiel Figurenkonstellationen bestehen (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 56).

Den ersten der vier Strata der Multimodalitätstheorie bildet der „Diskurs“, der als sozial geprägte Wissensform über die Realität zu verstehen ist. Mithilfe des „Designs“ werden Diskurse für spezifische Kommunikationssituationen konzipiert. Weiters umfasst die „Produktion“ die materielle Umsetzung semiotischer Ausdrücke (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 4–7). Zur Veranschaulichung der Produktion führt Dicerto (2018: 25) das Verfassen, Überarbeiten und Drucken eines Artikels an. Dieser wird im letzten Schritt der „Distribution“ an die Rezipierenden verteilt (vgl. Kress & van Leeuwen 2001: 7f.). Demzufolge beziehen sich der Diskurs und das Design auf die inhaltliche Sphäre, währenddessen die Produktion und Distribution vorwiegend im expressiven Bereich erfolgen.

Resümierend verliert die Sprache im Rahmen der Theorie der multimodalen Kommunikation ihren Status als primäres Mittel zur Bedeutungskonstruktion und muss in Verbindung mit weiteren Modi betrachtet werden. Dieses Verständnis ist für die Audiodeskription bedeutsam, denn bei der akustischen Bildbeschreibung wirken mehrere Modi funktional zusammen. Ferner können durch ein multimodales Translationsverständnis zusätzlich zur Sprache und ihren Funktionen auch Modi wie die Musik, das Bild sowie die damit verbundenen Submodalitäten analysiert werden. Im folgenden Abschnitt wird präzisiert, welche weiteren Beiträge die Multimodalitätstheorie für die Übersetzungswissenschaft leistete.

1.3.2 Multimodalitätstheorie in der Übersetzungswissenschaft

Die Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001) erweiterte in erster Linie die Sichtweise auf die Übersetzung. Der Ansatz ermöglichte es, ab den 2000er Jahren relevante Elemente wie beispielsweise die semiotische Zusammensetzung von Texten besser zu verstehen, weshalb sich in weiterer Folge ein multimodales Übersetzungsverständnis entwickelte (vgl. Kaindl 2013: 258). Darüber hinaus wurden durch die Theorie soziale, funktionale, kulturelle und mediale Aspekte in die Übersetzungsforschung miteinbezogen (vgl. Kaindl 2020: 52). Zuletzt diente die Wende hin zur Multimodalität als Katalysator, um bestehende Übersetzungskonzepte zu überarbeiten. Trotz dieser Entwicklungen wurde die Multimodalität bis dato unzureichend erforscht (vgl. Ramos Pinto & Mubarak 2020: 389f.), obwohl sich zahlreiche Wissenschaftler*innen (z. B. Pérez González 2014; Kokkola & Ketola 2015) für eine Inklusion der Multimodalitätstheorie in der Übersetzungswissenschaft aussprachen. Das Desinteresse an der Multimodalität lässt sich einerseits auf den Einfluss der Linguistik auf die Übersetzungswissenschaft zurückführen. So war die Sichtweise auf die Bedeutungskonstruktion noch bis vor Kurzem entgegen den Bestrebungen der funktionalen Theorien sprachzentriert und monomodal (vgl. Gambier 2006: 92; Taylor 2013: 99). Andererseits nehmen Forscher*innen die Berücksichtigung von nonverbalen Aspekten lediglich als Hürde wahr (vgl. Kaindl 2020: 55). Jedoch spielt die Multimodalität in den letzten Jahren vor allem im Forschungsbereich der Audiovisuellen Translation eine zentrale Rolle.

Des Weiteren diente die Multimodalitätstheorie als Ausgangsbasis für wesentliche Untersuchungen, die nun zusammengefasst werden sollen. Kaindl (2013; 2020) legte mit seinen Beiträgen eine Grundlage für die verstärkte Auseinandersetzung mit der Multimodalität in der Übersetzungswissenschaft. Er verbindet den multimodalen Ansatz mit der Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984), um eine Brücke zur Übersetzungswissenschaft zu schlagen. Kress' und van Leeuwens (2001) Ansatz wurde für die Diskursanalyse entworfen und enthält keinen Übersetzungsbezug per se. Dennoch weisen die beiden Theorien mehrere Gemeinsamkeiten auf. Sowohl Holz-Mänttari (1984: 17) als auch Kress und van Leeuwen (2001: 1) sehen die Kommunikation nicht als reinen Sprachtransfer an. Texte müssen laut ihnen in einer bestimmten Zielkultur funktionieren und den Bedürfnissen der Zielgruppe entsprechen. Abschließend gleicht das Zusammenspiel der Modi dem funktionalen Charakter von Holz-Mänttaris (1984) Theorie des translatorischen Handelns (vgl. Kaindl 2013: 258f.; 2020: 54f.).

Im Bereich der Audiovisuellen Translation wird die Multimodalität durch das Aufkommen der Videospiellokalisierung seit dem 21. Jahrhundert erforscht. Die Multimodalitätstheorie

fungierte im Bereich der Audiovisuellen Translation vor allem als Grundlage für die Entwicklung von multimodalen Methoden. Beispielsweise basiert die Methodik der multimodalen Analyse für Filmszenen von Mubenga (2009) auf der Multimodalitätstheorie. Eine weitere Methode stammt von Jiménez und Seibel (2012) und umfasst ein multimodales Korpus für die Analyse von Audiodeskriptionen. Dicerto (2018) entwickelte unter Verwendung der Multimodalitätstheorie einen Rahmen für die Analyse von multimodalen Ausgangstexten. Des Weiteren fassten Pérez González (³2020) und Valdeón (2024) die auf Kress' und van Leeuwens (2001) Ausarbeitungen basierenden Forschungen innerhalb der Audiovisuellen Translation zusammen. Wie aus der Auflistung entnommen werden kann, ergeben sich durch die Miteinbeziehung der Multimodalität neue Forschungsperspektiven innerhalb der Übersetzungswissenschaft. Zahlreiche Übersetzungswissenschaftler*innen verwendeten die Theorie der multimodalen Kommunikation als Ausgangspunkt für ihre Untersuchungen. Doch abgesehen davon wurde die Multimodalitätstheorie ebenfalls mehrmals kritisiert, überarbeitet und weiterentwickelt⁹.

1.3.3 Implikationen eines multimodalen Übersetzungsverständnisses

Über mehrere Jahrzehnte hinweg beschränkte sich die Übersetzungsforschung ausschließlich auf die Analyse sprachlicher Aspekte. Dies änderte sich im Anschluss an die funktionalen Ansätze vor allem durch das multimodale Übersetzungsverständnis, durch das der Einfluss von semiotischen Ressourcen auf die Bedeutungskonstruktion berücksichtigt werden konnte. Durch das multimodale Verständnis können Ausgangstexte zeitgleich vor dem Hintergrund der Modi der Sprache, der Musik und dem Bild sowie den damit verbundenen Submodalitäten untersucht werden. All diese Modi müssen in weiterer Folge beim Übersetzen entsprechend berücksichtigt werden (vgl. Tuominen et al. 2018: 1f.), da die Übersetzung der Sprache lediglich einen Teil der Übertragung eines semiotischen Ganzen darstellt. Das multimodale Verständnis sieht von

⁹ Im Vergleich zur Skopostheorie und Theorie des translatorischen Handelns wurde die Multimodalitätstheorie wenig kritisiert. Etwa Faigley (2002) findet in seiner Rezension wegen des Neuigkeitswerts der Theorie ausschließlich positive Worte. Hingegen ist der Ansatz laut Martinee (2002: 219f.) zu breit angelegt, zumal die verschiedenen semiotischen Modi große Unterschiede zueinander aufweisen. Ivanič (2003) spricht sich für eine Überarbeitung der Theorie aus, da manche Ideen logische Lücken aufweisen. Kress und van Leeuwen (2001: 128) bezeichnen etwa die Schrift als Modus, obgleich sie ein Ensemble aus dem sprachlichen sowie visuellen Modus ist (vgl. Ivanič 2003: 127). Brandt (2004: 118) und Dicerto (2018: 25f.) zufolge hätten Kress und van Leeuwen (2001) den Praxisbezug ihres Ansatzes verdeutlichen sollen. Ferner diene die Theorie der multimodalen Kommunikation als Basis für zahlreiche Weiterentwicklungen. Einige Jahre nach der Veröffentlichung der Multimodalitätstheorie überarbeiteten van Leeuwen (2005) und Kress (2010) ihren multimodalen Ansatz. Darauf folgend setzten sich ebenso Jewitt et al. (2016) mit dem Konzept der Multimodalität auseinander. Außerdem hielt Kaindl (2020) ausgehend von der Multimodalitätstheorie eine von Gottlieb (2018) abweichende multimodale Klassifizierung von Translationen fest.

einer getrennten Analyse aller Modi ab. Dies ist der Fall, denn zum einen bilden die Modi zusammen ein multimodales Gefüge. Zum anderen ergänzen sich ihre Bedeutungen und sind daher im Zusammenhang zueinander zu betrachten. In diesem Kontext spielt das Konzept des „co-text approach“ (vgl. Adami & Ramos Pinto 2020) eine wichtige Rolle. Adami und Ramos Pinto (2020) betrachten Zeichen sowie ihre Kombinationen in sämtlichen Modi als integrale Bestandteile des Texts und somit als bedeutungskonstitutive Elemente. Da Bedeutung aus intermodalen Beziehungen hervorgeht, müssen stets alle Modi übersetzt werden, damit das Zielpublikum die intendierte Gesamtbedeutung erschließen kann. Werden die semiotischen Funktionen von beispielsweise außersprachlichen Modi nicht im Übersetzungsprozess beachtet, kann sich dies negativ auf die Erschließung der Gesamtbedeutung auswirken (2020: 78).

Eine weitere Implikation des multimodalen Übersetzungsverständnisses ist die Erweiterung der erforderlichen Kompetenzen. So müssen Übersetzer*innen durch die immer größer werdende Anzahl von multimodalen Texten neue Fähigkeiten aufweisen. Durch die Einführung des multimodalen Verständnisses sind zuzüglich zu sprachlichen, kulturellen und übersetzerischen Kompetenzen ebenso semiotische Fähigkeiten notwendig (vgl. Hennecke 2015: 227). Übersetzer*innen müssen semiotische Ressourcen identifizieren, diese für die Zielgruppe aufbereiten, die Funktionen von Modi analysieren sowie ihren Zusammenhang mit weiteren Modi verstehen können. Deshalb sollten Übersetzende Kaindl (2020: 65) zufolge ein multimodales Bewusstsein besitzen. Darüber hinaus stellt sich in der übersetzungswissenschaftlichen Forschung zur Multimodalität zunehmend die Frage, wo die Grenzen zwischen Übersetzen und Adaptation verlaufen. Beide Prozesse setzen eine Rekonstruktion von Texten in einem neuen semiotischen System voraus, wodurch sich Übersetzen und Adaptation nicht mehr eindeutig voneinander unterscheiden lassen (vgl. Weissbrod & Kohn 2019: 4). Einen Schritt weiter geht Kress (2020: 36), laut dem jedes Zeichen beim Übersetzen neu geschaffen wird. Er versteht das Übersetzen nicht als linearen Kommunikationsprozess, vielmehr ist es vor dem Hintergrund des multimodalen Übersetzungsverständnisses ein permanenter Akt der Neu-Interpretation von Zeichen. Da nun die drei dieser Masterarbeit zugrundeliegenden Theorien vorgestellt wurden, werden im Folgenden die Parallelen und Unterschiede zwischen ihnen herausgearbeitet.

1.4 Zusammenfassende Verknüpfung der Theorien

Bevor auf die Gemeinsamkeiten der Skopostheorie, Theorie des translatorischen Handelns und Multimodalitätstheorie eingegangen werden kann, werden zunächst die relevantesten Überlegungen aller Ansätze rekapituliert. Reiß und Vermeer (1984) läuteten mit der Skopostheorie

eine Neuorientierung in der Übersetzungswissenschaft ein. Ihr funktionaler Translationsansatz zeichnet sich durch die Abkehr von der äquivalenzausgerichteten Linguistik und die Wende hin zur Berücksichtigung des Translationsziels aus. Sie verstehen die Translation analog zu Holz-Mänttari (1984: 41) als Handlung und diese muss – wie alle kommunikativen Handlungen – einen bestimmten Skopos erfüllen. Damit der Translationszweck erreicht werden kann, müssen Translator*innen die Rezipient*innen, die Zielkultur und die Informationsauswahl im Auge behalten. Demgegenüber stellt die Theorie des translatorischen Handelns eine Weiterentwicklung der Skopostheorie dar. So wird im Rahmen des Ansatzes unter anderem auf die Expertise von Translator*innen und das translatorische Handlungsgefüge eingegangen. Übersetzende und Dolmetschende sind als Expert*innen Teil des Handlungsgefüges und haben bestimmte Rollen inne. Sie müssen im Rahmen des Translationsprozesses funktionsgerechte Botschaftsträger im Verbund gestalten, die multimodale Komponenten aufweisen. Abschließend sieht die funktional-sozialsemiotische Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001: 1) alle Kommunikate als multimodal an. Gemäß dem multimodalen Ansatz werden Bedeutungen stets durch unterschiedliche semiotische Ressourcen wie den Modus der Sprache oder des Bilds geschaffen und durch deren Verbindungen entstehen multimodale Produkte.

Aus der soeben angeführten Zusammenfassung lassen sich bereits die wichtigsten Parallelen zwischen der Skopostheorie und der Theorie des translatorischen Handelns ableiten. Beide Ansätze gelten als funktional, da sie nach der Erreichung eines Skopos streben. Weitere Parallelen bilden die Befugnis zur Abweichung vom Ausgangstext und die theoretische Basis der Kommunikations- wie auch der Handlungstheorie. Zudem rücken die Monographien Translator*innen als entscheidungstragende Personen ins Zentrum und besprechen die an der Translation beteiligten Aktant*innen. Diesbezüglich weisen die Überlegungen jedoch einen Unterschied bei der Anzahl von Akteur*innen auf. Während die Skopostheorie die Translation als Kommunikation zwischen den Translator*innen und Rezipierenden versteht, baut Holz-Mänttari (1984: 110f.) das translatorische Handlungsgefüge aus. Ihr zufolge sind die sechs Positionen des*der Bedarfsträger*in, Besteller*in, Ausgangstext-Texter*in, Translator*in, Zieltext-Applikator*in und Zieltextrezipient*in in den Translationsprozess eingebunden. Weiters soll mithilfe beider Theorien die reale Tätigkeit von Übersetzenden und Dolmetschenden beschrieben werden, wodurch ein großer Wert auf den Praxisbezug gelegt wird. Zudem möchten Reiß und Vermeer (1984) sowie Holz-Mänttari (1984) mithilfe ihrer Beschreibungen die Translationsprofession sichtbar machen. Letztens weisen die Skopostheorie und die Theorie des translatorischen Handelns trotz der verschiedenen Schwerpunktsetzungen in dieselbe Richtung: Ei-

nerseits machen sie es sich zum Ziel, einen anderen Standpunkt als die traditionellen Übersetzungskonzepte einzunehmen. Andererseits verorten sie ihre Untersuchungsgegenstände in einem sozialen und kulturellen Kontext.

Ebenfalls stimmen die Theorie des translatorischen Handelns und die Multimodalitätstheorie trotz ihrer divergenten Fachrichtungen in mehreren Punkten überein. In Kapitel 1.3.2 wurden bereits die essenziellsten Schnittstellen der Ansätze nach Kaindl (2013; 2020) angeführt, dennoch sollen die Gemeinsamkeiten an dieser Stelle genauer dargelegt werden. Erstens verstehen beide Theorien und auch die Skopostheorie die Textgestaltung nicht als bloßen Sprachtransfer, da Kommunikate ihre angestrebte Funktion in der Zielkultur erfüllen und den Bedürfnissen des Publikums gerecht werden müssen sowie aus nonverbalen Elementen bestehen können. Zweitens bezeichnet Holz-Mänttari (1984: 77) Translationen als Botschaftsträger im Verbund und diese enthalten (non-)verbale Elemente. Insofern verweist sie auf den multimodalen Translationscharakter, der jedoch einen Unterschied zur funktionalen Zusammensetzung der Modi bei Kress und van Leeuwen (2001) aufweist. Kress und van Leeuwen (2001) stellen den funktionalen Zusammenhang der Modi in den Vordergrund ihrer Ausarbeitung, während sich Holz-Mänttari (1984) für den Transfer von Botschaftsträgern im Verbund und die jeweiligen Zuständigkeiten für modale Aspekte interessiert. Drittens verliert die Sprache durch das multimodale Verständnis ihren Status als primäres Mittel zur Bedeutungskonstruktion. In beiden Theorien wird Bedeutung durch verschiedene Modi geschaffen, weshalb beispielsweise die Modi der Sprache, Intonation, Sprechgeschwindigkeit und Musik bei Audiodeskriptionen im Verbund betrachtet werden müssen. Viertens rücken die Ansätze die Akteur*innen ins Zentrum, um die interprofessionelle Kooperation zu veranschaulichen (vgl. Kaindl 2013: 258f.; 2020: 54f.). Jene Parallele ist für die Audiodeskription bedeutsam, da auch bei akustischen Bildbeschreibungen viele Aktant*innen wie Audiodeskriptor*innen, Sprecher*innen und Ton-techniker*innen in den Erstellungsprozess involviert sind (vgl. Remael et al. 2015: 10).

Schließlich kann ebenso die Skopostheorie mit der Multimodalitätstheorie verbunden werden. Zur Erreichung eines Skopos reicht es laut Reiß und Vermeer (1984: 96) zumeist nicht aus, einen Ausgangstext wortwörtlich wiederzugeben. Damit ein Text seine intendierte Funktion erzielt, können Translator*innen unter anderem verschiedene Modi heranziehen und diese funktionsgerecht einsetzen. Somit gehen beide Ansätze über die reine Reproduktion eines Ausgangsmaterials hinaus. Translator*innen müssen viele Aspekte wie die Kulturen, Empfänger*innen, Aktant*innen und Modi berücksichtigen. Diese Elemente bilden den translatorischen

schen Handlungsrahmen, der wiederum vom Skopos abhängt. Außerdem ergänzen sich die beiden Theorien in Bezug auf das Konzept der Funktion. Bei Kress und van Leeuwen (2001) steht das funktionale Zusammenspiel der Modi im Vordergrund, das in der Skopostheorie nur am Rande erwähnt wird. Reiß und Vermeer (1984) betonen vor allem die kommunikative Funktion für die Rezipient*innen, was wiederum nicht in der Multimodalitätstheorie behandelt wird.

Abschließend sollen die Skopostheorie, Theorie des translatorischen Handelns und Multimodalitätstheorie auf die Audiodeskription übertragen werden. Akustische Bildbeschreibungen enthalten mehrere Modi wie auch Konventionen, wodurch sie ein eigenes Genre bilden. Beschreiber*innen müssen den Skopos, den Modus, das Medium und das Genre im Auge behalten, um den gewünschten Translationszweck bei den Rezipierenden und eine Adäquatheit zu erreichen. All jene Elemente werden wiederum von den kulturspezifischen Hintergründen, Erfahrungen und Erwartungen des Zielpublikums beeinflusst. Insofern müssen Translator*innen, darunter auch Audiodeskriptor*innen, eine Expertise in unterschiedlichen Bereichen haben. Insgesamt leiteten die Skopostheorie, Theorie des translatorischen Handelns und Multimodalitätstheorie eine Neuausrichtung in der Übersetzungswissenschaft ein. So setzten sich aufgrund des funktionalen und multimodalen Verständnisses immer mehr Forschende mit vernachlässigten Übersetzungsthemen auseinander. In diesem Zuge rückte auch die Audiovisuelle Translation einschließlich der Audiodeskription stärker in den Untersuchungsfokus.

2 Audiodeskription

Im vorliegenden Kapitel wird nach der anfänglichen Zusammenführung der Audiodeskription mit der Audiovisuellen Translation auf die Definition, die Entwicklung, die Bereiche, die Produktionsformen und den Erstellungsprozess der akustischen Bildbeschreibung eingegangen. Im letzten Schritt wird ausgehend von den Schwerpunkten der Audiodeskriptionsforschung ein Forschungsüberblick über relevante theorie- und praxisfokussierte Untersuchungen gegeben.

2.1 Einordnung der Audiodeskription in die Audiovisuelle Translation

Unter der Benennung „Audiovisuelle Translation“ kann der sprachliche und semiotische Transfer von audiovisuellen Inhalten verstanden werden (vgl. Chaume 2013: 105). Der Gegenstand der Audiovisuellen Translation¹⁰ ist der audiovisuelle Text, der „zwei Kanäle der physikalischen Übermittlung [kombiniert], den optischen und den akustischen, denen zwei Sinneswahrnehmungssysteme entsprechen, der visuelle und der auditive („Modes““ (Holly 2004: 38). Zum visuellen Kanal gehören „visuell-verbale“ (Schriften) und „visuell-nonverbale“ Zeichen (visuelle Elemente), während der auditive Modus „audio-verbale“ (Worte) sowie „audio-nonverbale“ Elemente (Geräusche) umfasst (vgl. Remael 2010: 13). Die Audiovisuelle Translation verbindet stets die Modi des Bilds und der Sprache miteinander, wodurch sie als multi-modal einzustufen ist. Meist handelt es sich bei den Ausgangsmaterialien der Audiovisuellen Translation um Fernsehsendungen, Filme, Serien und Theaterstücke (vgl. Williams & Chesterman 2002/2014: 13), die von Translator*innen zielgruppengerecht aufbereitet werden.

Audiovisuelle Translate wurden seit der Entwicklung des Stummfilms im 19. Jahrhundert angefertigt, jedoch setzten sich bis ins 20. Jahrhundert nur wenige Wissenschaftler*innen mit der Audiovisuellen Translation auseinander (vgl. Remael 2010: 12). Erste Studien zur Audiovisuellen Translation wurden überwiegend in Journals für Kino oder Translationswissenschaft publiziert. Allerdings veröffentlichten manche Forscher*innen ihre Ausarbeitungen nicht und teilten ihre Studienergebnisse stattdessen persönlich mit ihren Kolleg*innen. Diese Praxis führte dazu, dass die Reichweite früher Forschungen zur Audiovisuellen Translation stark eingeschränkt blieb. Zudem fehlte es durch diese Handhabung an einem strukturierten

¹⁰ Aufgrund der Wandelbarkeit der Audiovisuellen Translation herrscht bis dato kein Konsens über die Benennung des audiovisuellen Felds. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt hat sich zwar der englische Terminus „Audiovisual Translation“ durchgesetzt, dennoch wurde das Feld im Laufe seiner Entstehung unterschiedlich bezeichnet. Beispiele dafür sind die Benennungen „Film Dubbing“ (vgl. Fodor 1976: 1), „Constrained Translation“ (vgl. Titford 1982: 113), „Film and T.V. Translation“ (vgl. Delabastita 1989: 193), „Film Translation“ (vgl. Snell-Hornby 1995: 32) oder „Transadaptation“ (vgl. Gambier 2003: 171).

Überblick über das Gesamtfeld, wodurch einzelne Forschungsvorhaben mehrmals unabhängig voneinander durchgeführt wurden. Der mangelnde Wissensaustausch hemmte somit anfangs Fortschritte im Fachbereich¹¹ der Audiovisuellen Translation und führte zu einem rückläufigen wissenschaftlichen Interesse (vgl. Díaz Cintas 2009: 1). Laks' (1957) Werk zur Untertitelung gilt heutzutage als erster publizierter Beitrag zur Audiovisuellen Translation (vgl. Díaz Cintas 2009: 2). Darauffolgend wurden in den 1960er und 1970er Jahren weitere Ausarbeitungen zur Untertitelung herausgebracht und das Interesse an der Erforschung der Synchronisation (z. B. Caillé 1960; Reid 1978) nahm zu. Zudem wurde im Jahr 1987 eine von der Europäischen Rundfunkunion organisierte Konferenz zur Untertitelung und Synchronisation in Stockholm abgehalten, die eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Audiovisuellen Translation zur Folge hatte (vgl. Díaz Cintas 2009: 2). Nichtsdestotrotz erlebte der Fachbereich der Audiovisuellen Translation erst am Ende des 20. Jahrhunderts seine Hochblüte (vgl. Remael 2010: 12). Diese Hochphase kann primär auf die Digitalisierung, das multimodale Translationsverständnis und die Inklusion von weiteren audiovisuellen Translationsformen wie der Audiodeskription zurückgeführt werden. Obwohl die Audiovisuelle Translation seit den 1990er Jahren ein eigener Forschungsbereich ist (vgl. Díaz Cintas 2008: 1), gilt die Audiodeskription im Gegensatz zu den ältesten audiovisuellen Translationsformen der Untertitelung und Synchronisation als neue Translationsform (vgl. Maszerowska et al. 2014: 3). Fryer (2016: 3) führt dies auf die Übersetzungsart zurück: Bei Untertiteln und Synchronisationen findet zumeist ein interlingualer Transfer zwischen zwei Sprachen statt. Jedoch liegt der Audiodeskription eine intersemiotische Übersetzung zugrunde, denn es werden visuelle und akustische Informationen in Sprache übersetzt (vgl. Díaz Cintas 2005: 4). Die Übersetzungswissenschaft interessierte sich zu Beginn vor allem für interlinguale Transferformen, wodurch intralinguale und intersemiotische Übersetzungen erst später in den Vordergrund rückten.

Außerdem bietet Jakobsons (1959) Differenzierung zwischen der interlingualen, intralingualen und intersemiotischen Übersetzung eine hilfreiche Grundlage, mithilfe derer die Unterteilung in das „Revoicing“ und „Captioning“ besser verstanden werden kann. Beim Revoicing werden audiovisuelle Inhalte in einen gesprochenen Text in der Zielsprache übersetzt (vgl.

¹¹ In der Literatur herrscht Uneinigkeit darüber, ob die Audiovisuelle Translation Teil der Translationswissenschaft oder ein eigener Forschungsbereich ist. Chaume (2004: 117–131) meint, dass die Audiovisuelle Translation der Translationswissenschaft untergeordnet werden kann und nicht als eigenständiger Forschungsbereich angesehen werden sollte. Trotzdem bezeichnen manche Forscher*innen wie etwa Nicora (2025: 479) die Audiovisuelle Translation mittlerweile als eigene Forschungsdisziplin. In der vorliegenden Masterarbeit wird die Ansicht von Chaume (2004) vertreten.

Chaume Varela ²2006: 6). Dazu zählt unter anderem die Synchronisation, bei der eine Ausgangssprachliche Tonspur in einer Zielsprache wiedergegeben und das Translat an die originalen Lippenbewegungen angepasst wird (vgl. Luyken et al. 1991: 73). Im Kontrast zur Synchronisation wird die zielsprachliche Tonspur beim Voiceover über das Original gelegt, sodass das Ausgangsmaterial noch gehört werden kann (1991: 80). Weitere Formen des Revoicings sind der freie Kommentar, die Erzählung und die Audiodeskription. Im Vergleich zum Revoicing entstehen beim Captioning geschriebene Texte in der Zielsprache (vgl. Zabalbeascoa 2025: 14). Dazu gehören die Unter- und Übertitelung, bei denen inter- oder intralinguale Zieltexte produziert werden. Untertitel werden unter einem Bild eingeblendet, dagegen werden Übertitel während einer Live-Aufführung als Texte über einer Bühne angezeigt (vgl. Low 2002: 97). Wie aus dieser Auflistung hervorgeht, weist die Audiodeskription mehr Gemeinsamkeiten mit der Synchronisation als mit der Untertitelung auf. Zwar sind akustische Bildbeschreibungen, Untertitel und Synchronisationen Formen der barrierefreien Translation, doch Untertitel werden im Vergleich zur Audiodeskription und Synchronisation in geschriebener Form vermittelt.

Die soeben beschriebenen audiovisuellen Translationsformen sollen Menschen mit Barrieren eine Teilhabe am gesellschaftlichen Leben und einen Zugang zu Informationen ermöglichen. Heutzutage ist die „Audiovisuelle Translation (AVT) [...] eines der am schnellsten wachsenden Forschungsfelder in der Übersetzungswissenschaft“ (Künzli & Kaindl 2024: 13), dennoch ist der jetzige Stellenwert der Audiovisuellen Translation das Ergebnis eines jahrzehntelangen Prozesses. So bildeten Gesetze zur Förderung von Barrierefreiheit in den Vereinigten Staaten und Europa eine wesentliche Grundlage für die heutige Bedeutung des audiovisuellen Felds. Den ersten Impuls setzte die Verabschiedung der UN-Behindertenrechtskonvention, die die Diskriminierung von Menschen mit etwaigen Barrieren untersagt (vgl. United Nations 2006: 4). In weiterer Folge wurden auf europäischer Ebene die Charta der Grundrechte der Europäischen Union im Jahr 2009 (vgl. Europäische Union 2000), die Richtlinie 2010/13/EU über audiovisuelle Mediendienste im Jahr 2010 (vgl. Europäische Union 2010) und die Richtlinie 2016/2102 über die barrierefreie Gestaltung von Websites öffentlicher Stellen im Jahr 2018 rechtsverbindlich (vgl. Europäische Union 2016). Jene rechtlichen Vorgaben trugen dazu bei, die Rechte von Personengruppen mit unterschiedlichen Barrieren zu stärken. Ausgehend von den in diesem Kapitel dargelegten Ausführungen soll nun die Audiodeskription als Unterform der Audiovisuellen Translation im Fokus stehen.

2.1.1 Definition der Audiodeskription

Bei der Audiodeskription werden „rein optische Filmsequenzen [...] in den Dialogpausen durch einen kurzen gesprochenen Text erläutert“ (Benecke & Dosch 2004: 7). Somit gleicht die akustische Bildbeschreibung einer sprachlichen Wiedergabe von visuellen Botschaften und ist intermodal, da der Modus des Bilds durch den Modus der Sprache ausgedrückt wird. Zu Beginn jedes Audiodeskriptionsprozesses fertigen Beschreiber*innen einen an das jeweilige Ausgangsmaterial angepassten schriftlichen Text an, der im nächsten Schritt akustisch an die Zielgruppe vermittelt wird. Wie Benecke (2014: 1) feststellt, sehen sich Audiodeskriptor*innen im Laufe des Erstellungsprozesses mit unterschiedlichen Herausforderungen konfrontiert: Erstens müssen sie so viele visuelle Informationen wie möglich beschreiben. Zweitens dürfen Audiodeskriptionen ausschließlich in Tonlücken eingesprochen werden, weshalb Beschreiber*innen aus der Fülle an Inhalten die wichtigsten Informationen auswählen müssen. Drittens sollten Beschreiber*innen die originalen Ton- und Musikeffekte beibehalten (2014: 1). Das soeben erläuterte Spannungsverhältnis wird von Benecke (2007: 2) als „Audiodeskriptionsdilemma“ bezeichnet. Trotz der verschiedenen Einschränkungen müssen im Rahmen von akustischen Bildbeschreibungen sinnhafte Einheiten aus verbalisierten Beschreibungen und akustischen Elementen entstehen (vgl. Benecke 2014: 1). Jene Zusammensetzungen können je nach Skopos, Zielgruppe und Rezeptionssituation unterschiedliche Formen annehmen.

Bislang herrscht kein Konsens über die Klassifizierung der akustischen Bildbeschreibung. Reinart (2014: 243) setzt die Audiodeskription mit einem „additiven Verfahren“ gleich, da die Beschreibungen der visuellen Informationen zum Ausgangsmaterial hinzugefügt werden, ohne die akustischen Elemente zu verändern. Benecke (2014: 43f.) wiederum spricht von einer „partiellen Translation“:

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 2014: 44)

Wie dem Zitat entnommen werden kann, übersetzen Audiodeskriptor*innen ausschließlich visuelle Inhalte, während die akustischen Bestandteile beibehalten werden¹². Aus diesem Grund definiert Benecke (2014: 43f.) die Bildbeschreibung als partielle Translation. Ferner geht aus

¹² Zwar sollten akustische Elemente unverändert bleiben, doch in der Praxis kann es zu Ausnahmen kommen. Wenn die Zielgruppe zum Beispiel ein Geräusch nicht erschließen kann, sollte der Ton gemäß Benecke (2014: 17f.) im Zieltext beschrieben werden.

dem Zitat hervor, dass Beschreiber*innen der Intention des*der Auftraggeber*in gerecht werden müssen. Insofern lässt sich Beneckes (2014: 44) Standpunkt mit der Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) sowie Holz-Mänttäräs (1984) Theorie des translatorischen Handelns in Verbindung bringen – immerhin fokussieren sich beide Theorien auf die Anfertigung eines funktionsgerechten Translats unter Berücksichtigung des intendierten Ziels. Abgesehen von der partiellen Translation ordnen Forschende die Audiodeskription wegen des Wechsels des Zeichensystems auch der intersemiotischen Translation zu (vgl. Weißbach 2012: 367). Die intersemiotische Übersetzungsform wurde von Jakobson (1959: 233) eingeführt und als Wechsel von verbalen zu nonverbalen Zeichen definiert. Laut jener Definition würde die akustische Bildbeschreibung nicht als intersemiotisch gelten, denn bei der Audiodeskription erfolgt ein Wechsel von nonverbalen zu verbalen Codes. Aufgrund des definitorischen Mangels erweiterte Díaz Cintas (2005: 4) die intersemiotische Übersetzung und bezog auch jene Formen mit ein, in denen nonverbale Zeichen in verbale Codes überführt werden. Auf Basis seiner Definition lässt sich die Audiodeskription als intersemiotische Übersetzungsform einordnen. Weitere Wissenschaftler*innen klassifizieren die akustische Bildbeschreibung als intermodal (vgl. Bourne & Jiménez Hurtado 2007: 176; Braun 2008: 14), als intermedial (vgl. Benecke 2014: 15) oder als multimodal (vgl. Reviere 2019: 22). Bei der akustischen Bildbeschreibung werden die Modalität, das Zeichensystem und das Medium der Übertragung gewechselt. Falls eine Translation mit solch einem Wechsel einhergeht, gilt sie laut Gerzymisch-Arbogast (2005: 25) als „multidimensional“. An dieser Stelle soll jedoch näher auf die Multi- und insbesondere die Intermodalität der Audiodeskription eingegangen werden.

Kaindl (2013: 261f.) zufolge gibt es jeweils zwei Formen der modalen und medialen Übersetzung. Bei der „intramodalen“ Übersetzung wird ein in einem bestimmten Modus verfasstes Informationsangebot mithilfe desselben Modus ausgedrückt. Beispielsweise gilt die Übersetzung eines standarddeutschen Theaterstücks in den Wiener Dialekt als intramodal. Bei der „intermodalen“ Übersetzung, zu der auch die akustische Bildbeschreibung zählt, kommt es zu einem Wechsel des Modus (2013: 261). So wird zum Beispiel der Modus des Bilds bei der Audiodeskription in den Modus der Sprache übersetzt. Die akustische Bildbeschreibung ist zwar eine intermodale Übersetzungsform, allerdings ist sie zugleich auch multimodal, da sie die Modi der Sprache, der Musik, der Sprechgeschwindigkeit und der Toneffekte verbindet. Die „intramediale“ Übersetzung zeichnet sich laut Kaindl (2013: 262) durch einen inter- oder transkulturellen Transfer aus, gleichzeitig bleibt das Medium des Informationsangebots bestehen. Als Beispiel können amerikanische Remakes von europäischen Filmen angeführt werden. Bei der „intermedialen“ Übersetzung unterscheidet sich das Ausgangs- vom Zielmedium. Falls

ein Roman etwa in einen Film adaptiert wird, wird der Inhalt von einem Medium (Text) in ein weiteres Medium (Film) überführt (2013: 262). Nach der Erläuterung der unterschiedlichen Klassifikationen der Audiodeskription erscheint es essenziell, in weiterer Folge das primäre Zielpublikum und verschiedene Nebenzielgruppen zu beleuchten.

Mithilfe von akustischen Bildbeschreibungen sollen Personen mit Sehbarrieren¹³ einen dem Original gleichwertigen Zugang zu visuellen Inhalten erhalten. Zwar bilden Individuen mit Sehbarrieren die primäre Zielgruppe der Audiodeskription, doch das Spektrum der Rezipierenden hat sich in den letzten Jahren erweitert. So nutzen mittlerweile auch sehende Personen Audiodeskriptionen, etwa in Situationen mit beschränktem Zugriff auf den Bildschirm wie während des Autofahrens (vgl. Morisset & Gonant 2008). Darüber hinaus kann die akustische Bildbeschreibung komplexe Handlungen verständlich machen, wodurch sie auch für Menschen mit Autismus, Lernschwierigkeiten oder ADHS als Unterstützung dienen kann (vgl. Lewis 2018). Im Bildungsbereich wird die Audiodeskription zur Förderung der Sprachkompetenz eingesetzt (vgl. Zabrocka 2022: 1). Ebenfalls profitieren Personen mit Migrationshintergrund vom Gebrauch der Audiodeskription, da sie einen großen Beitrag zur Verbesserung ihrer Sprachkenntnisse leistet (vgl. Ibáñez Moreno & Vermeulen 2018: 195; Talaván 2020: 567). Trotzdem stehen Menschen mit Sehbarrieren im Mittelpunkt der vorliegenden Masterarbeit, da die Audiodeskription primär für Individuen mit Sehbarrieren konzipiert wurde und ihre Bedürfnisse nach wie vor den Schwerpunkt von wissenschaftlichen Untersuchungen bilden. Doch wie im Folgenden erläutert wird, zählten Personen mit Sehbarrieren über Jahrzehnte hinweg nicht zur einzigen Zielgruppe der akustischen Bildbeschreibung.

2.1.2 Entwicklung der Audiodeskription

Ähnlich wie die Audiovisuelle Translation durchlief auch die Audiodeskription eine sukzessive Entwicklung hin zu ihrer heutigen Ausgestaltung. Nach der Ansicht von Snyder (2014/2020: 29) trat die Idee der akustischen Bildbeschreibung für Personen mit Sehbarrieren bereits in der prähistorischen Zeit auf. Zum damaligen Zeitpunkt entstand die Sprache als Kommunikationsmittel, wodurch visuelle Informationen erstmals in Worte gefasst werden konnten (vgl. Bene-

¹³ Audiodeskriptionen werden primär für blinde und hochgradig sehbeeinträchtigte Personen erstellt. Blinde Menschen haben eine Sehschärfe von maximal zwei Prozent und hochgradig sehbeeinträchtigte Individuen einen maximalen Visus von fünf Prozent (vgl. Rechtsinformationssystem des Bundes 2022). Sehbeeinträchtigte Menschen bilden eine heterogene Gruppe, da sich ihre Sehkraft und der Verlauf ihrer Sehbeeinträchtigung voneinander unterscheiden. In der gegenwärtigen Arbeit werden blinde und sehbeeinträchtigte Individuen unter dem Terminus „Personen mit Sehbarrieren“ subsumiert.

cke 2014: 11). Im Mittelalter erweiterte sich die Zielgruppe von Audiodeskriptionen auf Menschen, denen aufgrund ihrer mangelnden Bildung oder ihres kulturellen Hintergrunds der Zugang zu visuellen Inhalten verwehrt blieb. So erhielten zum Beispiel Pilger*innen mündliche Erläuterungen, um Bildmotive in den Glasfenstern von Kirchen verstehen zu können (vgl. Matamala & Orero 2013: 150). Das Phänomen der Audiodeskription kam zu Beginn seiner Entstehung vorwiegend in lai*innenhaften Kontexten zum Einsatz. Jedoch stieg der Bedarf an akustischen Bildbeschreibungen mit dem Aufkommen von visuellen Medien im 20. Jahrhundert stark an (vgl. Benecke 2014: 11). Deshalb plädierten zu dieser Zeit zahlreiche Stimmen dafür, die Audiodeskription zu einem professionellen Verfahren zu transformieren.

Bis dato wird der Anfang der professionellen Audiodeskription in verschiedenen Ländern verortet. Gemäß Orero et al. (2007: 33) wurde die erste akustische Bildbeschreibung in den 1940er Jahren in einem spanischen Radiosender ausgestrahlt. Snyder (2008: 191) zufolge lässt sich der Beginn der Audiodeskription in die Vereinigten Staaten der 1960er Jahren zurückverfolgen. Laut Fryer (2016: 15) gilt wiederum die Britin Lady Waterlow als Pionierin, die erblindeten Soldat*innen nach dem Ersten Weltkrieg erstmalig beschrieb, welche Bilder während eines Vortrags zu sehen waren. Trotz der Uneinigkeit in Bezug auf den Entstehungsraum bezeichnen viele Wissenschaftler*innen wie Benecke (2014: 11) den Amerikaner Frazier (1975) als Wegbereiter für die Entwicklung der akustischen Bildbeschreibung als strukturiertes Verfahren. Dieser veröffentlichte im Jahr 1975 eine Masterarbeit über die Adaptation eines Fernsehfilms für Personen mit Sehbarrieren und hielt im Rahmen der Ausarbeitung erste Audiodeskriptionsprinzipien fest. Seine Arbeit gilt heutzutage als Ausgangspunkt für die theoretische Auseinandersetzung mit der akustischen Bildbeschreibung und leistete einen essenziellen Beitrag für die Herausbildung der Audiodeskription als Forschungsgebiet. In den 1980er Jahren entwickelte das amerikanische Ehepaar Pfanstiehl einen Vorleseservice für Live-Theaterstücke. Wenig später wurden Audiodeskriptionen in amerikanischen Radiosendern ausgestrahlt, woraufhin sich Museen als neues Einsatzgebiet erschlossen. Darauffolgend eröffnete Frazier gemeinsam mit Coppola Mitte der 1980er Jahre das „AudioVision Institute“, in dem angehende Beschreiber*innen ausgebildet wurden (vgl. Benecke 2014: 11f.). Seither ist das Audiodeskriptionsangebot im englischsprachigen Raum stark gewachsen. So produzieren Filmstudios wie Disney seit 2010 zunehmend akustische Bildbeschreibungen (vgl. National Center for Accessible Media 2010). Der amerikanische Medienanbieter Netflix nahm Audiodeskriptionen im Jahr 2015 in sein Programm auf (vgl. The Audio Description Project 2025b). Derzeit sind etwa

ein Drittel der auf Netflix verfügbaren Filme und Serien mit Audiodeskriptionen in verschiedenen Sprachen versehen (vgl. The Audio Description Project 2025a).

Nach der Darlegung der Audiodeskriptionse Entstehung im englischen Raum soll ebenso die Entwicklung im deutschen Kulturraum zusammengefasst werden, wofür die Werke von Benecke (2014) und Heerdegen-Wessel (2016) herangezogen werden. Die akustische Bildbeschreibung gelangte bereits im Jahr 1989 nach Europa, als im Zuge der Filmfestspiele von Cannes zwei Audiodeskriptionsauszüge vorgestellt wurden. Jene Ausschnitte wurden vom französischen Blindenverband und von Absolvent*innen des AudioVision Institute realisiert. Die Vorführung stieß auf starke öffentliche Resonanz und markierte den Beginn der Erstellung von Audiodeskriptionen in Europa. In der Anfangsphase fertigte jedes europäische Land eigene visuelle Beschreibungen an, ohne sich mit weiteren Ländern auszutauschen (vgl. Benecke 2014: 12). Dies änderte sich im Jahr 2011 durch das Projekt ADLAB (o.J.), das europaweite Standards für die Audiodeskription schuf und einen intensiven Informationsaustausch initiierte.

Die zwei Audiodeskriptionen beim Filmfestival in Cannes gaben den Anstoß für die Entstehung der akustischen Bildbeschreibung in Deutschland. Im Jahr 1989 wurde die „Münchener Filmschreibergruppe“ bestehend aus den Audiodeskriptor*innen Benecke, Dosch, Hartwig und Müller gegründet, die erstmals eine deutsche Audiodeskription eines amerikanischen Films für das Kino erstellte. Vier Jahre darauf strahlte das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) die erste deutschsprachige Bildbeschreibung im Fernsehen aus. In weiterer Folge übernahm der Bayerische Rundfunk im Jahr 1997 eine Vorreiterrolle, indem er als erster öffentlich-rechtlicher Sender regelmäßig „Hörfilme“¹⁴ produzierte. Zudem kam es mit der Einführung der Rundfunkbeitragspflicht im Jahr 2013 zu einer Ausweitung des barrierefreien Medienangebots (vgl. Benecke 2014: 12). Ebenso wurde die Audiodeskription in Österreich und der Schweiz institutionell verankert. Der Österreichische Rundfunk (ORF) begann im Jahr 2004 mit der Ausstrahlung audiodeskribierter Inhalte (vgl. ORF 2025), die Schweizer Sender folgten im Jahr 2007 (vgl. Bundesversammlung 2006). Zwischen Deutschland, Österreich und der Deutschschweiz besteht mittlerweile ein reger Austausch von audiodeskribierten Produktionen – häufig werden akustische Bildbeschreibungen gemeinsam erzeugt (vgl. Heerdegen-Wessel 2016: 292).

Im Anschluss an die Vorstellung der Definition, der Zielgruppen und der Entwicklung wird im folgenden Unterkapitel die Frage beantwortet, in welchen Anwendungsbereichen die Audiodeskription eingesetzt wird und welche Formen sie annehmen kann.

¹⁴ Die Audiodeskription wird je nach Medium auch „Hörfilm“, „Hörtheater“, „Höroper“ oder „Hörmuseum“ genannt (vgl. Benecke 2014: 1). Für das Medium der Serie existiert bis dato keine allgemeingültige Benennung.

2.1.3 Produktionsformen und Bereiche der Audiodeskription

Wie in Kapitel 2.1 angedeutet, werden Audiodeskriptionen als audiovisuelle Translationsform in unterschiedlichen Bereichen wie in Theatern, Opern, Museen, Filmen, Kinos oder Serien eingesetzt. Abhängig vom Einsatzgebiet greifen Beschreiber*innen zu verschiedenen Produktionsformen der akustischen Bildbeschreibung, die im Folgenden zusammengefasst werden. Audiodeskriptionen für Bühnenaufführungen ermöglichen Personen mit Sehbarrieren einen barrierefreien Zugang zu Kulturereignissen wie Musicals oder Konzerten. Holland (2009: 170) zufolge besteht die Audiodeskription für die Bühne aus zwei Kernelementen: Erstens fassen Beschreiber*innen die Informationen zur Produktion zusammen, die bereits vor der Aufführung an die Zielgruppe weitergeleitet werden, da im Laufe der Vorstellung zu wenig Zeit dafür bleibt. Diese Informationen können zum Beispiel die Beschreibung des Sets oder der Kostüme der Schauspieler*innen umfassen. Zweitens werden die Handlungsbeschreibungen der Szenen während der Aufführung in die Kopfhörer der Rezipient*innen¹⁵ eingespielt (2009: 170f.). Im Bühnenkontext kann die Audiodeskription zwei Formen annehmen. Zum einen können Audiodeskriptor*innen ein Manuskript¹⁶ im Vorfeld verfassen, das im Laufe der Inszenierung live aus einem separaten Raum eingesprochen und eingespielt wird. Zum anderen ist ebenso die Form der semi-live Audiodeskription möglich, bei der das Manuskript bereits vor der Vorführung aufgenommen wird und während der Aufführung nur mehr ausgegeben werden muss (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 112). Beide Produktionsformen der (semi-)live Audiodeskription eignen sich vor allem aufgrund ihrer Adaptationsfähigkeit für Live-Aufführungen mit wechselndem Bühnengeschehen. So hält Fryer (2016: 17) fest, dass auf der Bühne unerwartete Änderungen durch Improvisationen oder Sprechpausen entstehen können, die eine gewisse Flexibilität seitens der Beschreiber*innen erfordern.

Ebenso wird die akustische Bildbeschreibung im Bereich des Museums verwendet, um die intendierten Botschaften der Künstler*innen an die Zielgruppe mit Sehbarrieren zu vermitteln. Die Audiodeskription im musealen Kontext erfolgt laut Szarkowska und Jankowska (2024: 112) entweder in Form von vorproduzierten oder Live-Beschreibungen. Vorproduzierte

¹⁵ In der Literatur zur Audiodeskription wird zwischen der „offenen“ und „geschlossenen“ Audiodeskription differenziert. Offene Audiodeskriptionen sind für alle Anwesenden hörbar, während geschlossene Bildbeschreibungen auf einem speziellen Tonkanal versendet werden und somit nur von Personen mit bestimmten Empfangsgeräten gehört werden können. Letztere Form ist insbesondere in Kinos und Theatern verbreitet, im Fernsehen dominiert die offene Form des Zweikanaltons (vgl. Fryer 2016: 17; Szarkowska & Jankowska 2024: 112).

¹⁶ Als „Manuskript“ oder „Skript“ wird der fertige Zieltext einer Audiodeskription bezeichnet. Dieser besteht aus „Timecodes“ und „Keywords“ (vgl. Benecke 2014: 15).

Audiodeskriptionen basieren auf einem zuvor erstellten Manuskript, das eingesprochen, aufgezeichnet und technisch aufbereitet wird. Jene Form kommt neben Fernsehproduktionen, Kinofilmen, Serien und Onlinemedien ebenfalls bei der Erstellung von „Audioguides“ für Museen zum Einsatz (2024: 112). Mithilfe von Audioguides empfangen Individuen mit Sehbarrieren Informationen über Kopfhörer. Diese beziehen sich sowohl auf die Ausstellungsstücke als auch auf den Aufbau des Museums zwecks räumlicher Orientierung (vgl. Taylor & Perego 2021: 35). Bildbeschreibungen für das Museum können jedoch auch live erfolgen, indem das Audiodeskriptionsmanuskript zum Beispiel während einer Museumstour live vorgelesen wird (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 112).

Im Vergleich dazu kann für spontane Live-Ereignisse wie Sportveranstaltungen, Preisübergaben oder Wettbewerbe kein Manuskript im Vorhinein angefertigt werden. Daher findet in jenen Bereichen die Form der simultanen Live-Audiodeskription ihre Anwendung. Besonders im Sportbereich haben sich simultane Live-Audiodeskriptionen etabliert. In Österreich begann der ORF im Jahr 2009 mit der Audiodeskription von Fußballländerspielen und weitete das Angebot im Laufe der Zeit auf weitere sportliche Großevents aus (vgl. AUDIO2 o.J.). In Großbritannien werden auch Rugby- und Cricketspiele mit Live-Audiodeskriptionen versehen (vgl. Weißbach 2012: 358). Allerdings muss angemerkt werden, dass in diesem Unterkapitel nur vereinzelte Einsatzgebiete vorgestellt wurden und diese nicht repräsentativ sind. Das Konzept der Audiodeskription verändert sich stetig und damit auch die Anzahl an Anwendungsbereichen. Deswegen kommen abgesehen von Bühnenaufführungen, Museen, Filmproduktionen oder Live-Ereignissen unter anderem auch Kirchen (vgl. Pacinotti 2022) oder Videospiele (vgl. Mangiron & Zhang 2022) als Anwendungsbereiche infrage.

Zusätzlich zu live, semi-live, vorproduzierten und simultanen (Live-)Audiodeskriptionen erfreuen sich in den letzten Jahren neue Produktionsformen der akustischen Bildbeschreibung immer größerer Beliebtheit, was sich auf die in Kapitel 2.1.1 beschriebenen Zeit- und Toneinschränkungen zurückführen lässt. Dazu zählt die „Audioeinführung“, die als „Zusammenfassung wichtiger Informationen zum Hintergrund eines Films und seiner formalen Auffälligkeiten bezeichnet [werden kann], die sich der blinde oder sehbehinderte Zuschauer vorab [...] anhören kann“ (Benecke 2014: 21). In die Audioeinführung werden zum Beispiel Zusatzinformationen zur Produktion, Handlung, den Schauspieler*innen oder den Figuren eines Films implementiert. Mithilfe von Audioeinführungen möchten Beschreiber*innen der Zielgruppe ein breiteres Informationsangebot zur Verfügung stellen. Deshalb werden in Audioeinführungen ausschließlich Elemente aufgegriffen, die aufgrund der zeitlichen Beschränkungen keinen

Platz in der eigentlichen Audiodeskription finden (vgl. Fryer & Romero-Fresco 2014: 11). Im Rahmen der letzten Form der „erweiterten Audiodeskription“ werden „vorhandene Tonpausen durch das Einfügen von Standbildern verlängert, um mehr Platz für die Beschreibung zu schaffen“ (Lüttmann et al. 2023: 98). Insofern werden im Rahmen der erweiterten Audiodeskription die Tonpausen ausgeweitet, sodass Audiodeskriptor*innen mehr Inhalte in ihren Zieltext einbauen können und keine Beschränkungen durch den Ton sowie die Musik erfahren. Dies erleichtert den Erstellungsprozess der akustischen Bildbeschreibung maßgeblich.

2.1.4 Erstellungsprozess der Audiodeskription

Nach der Ansicht von Holz-Mänttari (1984) kooperieren im Rahmen jedes Translationsprozesses Fachpersonen aus verschiedenen Disziplinen. Dies ist auch bei der Audiodeskription der Fall, an der gemäß Remael et al. (2015: 10) Beschreiber*innen, Tontechniker*innen, Sprecher*innen und Personen aus der Zielgruppe beteiligt sind. Aufgrund der Involvierung diverser Akteur*innen erfolgt der Erstellungsprozess von akustischen Bildbeschreibungen in mehreren Phasen. Zunächst wird das Ausgangsmaterial im ersten Schritt entweder allein oder im Team gesichtet. Während in Großbritannien häufig ein*e einzelne*r Beschreiber*in die Verantwortung für eine gesamte Audiodeskription übernimmt und nur in Ausnahmefällen eine weitere Person zur Korrektur des Translats hinzugezogen wird, arbeiten Audiodeskriptor*innen im deutschen Kulturraum meist zusammen (vgl. Benecke 2014: 14). Wie Benecke und Dosch (2004: 13f.) festhalten, kooperieren in Deutschland, Österreich und der Schweiz häufig zwei sehende Audiodeskriptor*innen mit einem*einer Audiodeskriptor*in mit einer Sehbarriere. Letztere*r gehört dem Zielpublikum von akustischen Bildbeschreibungen an und kann aufgrund der Nutzer*innenperspektive¹⁷ hilfreiche Rückmeldungen sowie Verbesserungsvorschläge zum Zieltext geben. In deutschsprachigen Ländern sichten am Anfang des Erstellungsprozesses sowohl die zwei sehenden Individuen als auch die Einzelperson mit einer Sehbarriere das Ausgangsmaterial. Während der Betrachtung des Originals übermitteln die sehenden Team-

¹⁷ In der Anfangsphase der Audiodeskription entschieden sehende Personen darüber, wie Bildbeschreibungen auszusehen hatten. Nun setzen sich Wissenschaftler*innen zunehmend dafür ein, die Selbstbestimmung von Personen mit Sehbarrieren mithilfe von rezipient*innenorientierten Forschungen zu stärken. Es werden unter anderem Rezipient*innen mit Sehbarrieren stärker in den Produktionsprozess miteingebunden und aktiv in die Gestaltung der Audiodeskription miteinbezogen. Durch jene Vorgangsweise soll die Zielgruppe das letzte Wort darüber haben, welche Elemente eine angemessene akustische Bildbeschreibung beinhalten sollte (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 116).

mitglieder der Person mit der Sehbarriere die ihnen intuitiv als bedeutend erscheinenden Informationen. Dadurch kann eine gleichwertige Ausgangsbasis für alle drei Expert*innen geschaffen werden (vgl. Benecke 2014: 15).

Zwar hat sich bis zum jetzigen Zeitpunkt keine allgemeingültige Richtlinie für den Erstellungsprozess einer Audiodeskription durchgesetzt, dennoch stellt die Analyse des Ausgangsmaterials die Basis für die Anfertigung von Bildbeschreibungen dar. In der zweiten Phase der Audiodeskriptionserstellung muss das audiovisuelle Produkt laut Benecke (2014: 15) zunächst auf inhaltliche und formale Auffälligkeiten untersucht werden. Auf inhaltlicher Ebene werden etwa die Thematik, die narrativen Strukturen oder das notwendige Hintergrundwissen berücksichtigt. Formal relevante Merkmale wie Rückblenden, visuelle Elemente oder farbliche Besonderheiten werden auch von den Beschreibenden untersucht (2014: 15). Auf Basis dieser Analyse wählen die Audiodeskriptor*innen aus der Gesamtheit des Ausgangstexts die zu beschreibenden Inhalte unter Berücksichtigung der Tonlücken aus (vgl. Romero-Fresco & Fryer 2013: 288). Darauf folgend wird das Ausgangsmaterial in kleinere Sinneinheiten (Szenen) unterteilt. Eine Szene bezieht sich auf eine inhaltlich (z. B. Auftritt einer neuen Figur) oder räumlich (z. B. Schauplatzwechsel) abgeschlossene Einheit. Auf Grundlage der Szenen entstehen schriftliche Beschreibungen des visuellen Ausgangstexts, die zusammen ein Manuskript bilden. In Manuskripten wird jede Beschreibung mit einem Timecode versehen, der „eine Art Zählwerk [ist], mit de[m] sich jedes Bild des Films genau identifizieren lässt“ (Benecke 2014: 15). Darüber hinaus haben alle Szenen ein Keyword zur inhaltlichen Verortung (2014: 15).

Das fertige Manuskript wird im dritten Schritt von dem*der Auftraggeber*in redigiert, um Korrektheit und Kohärenz zu gewährleisten. Nachdem der Zieltext korrigiert wurde, kann er von den Beschreiber*innen selbst (vgl. Benecke 2014: 15), von professionellen Sprecher*innen oder von synthetischen Stimmen¹⁸ gesprochen werden (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 144). Laut Holsanova (2022: 61) spielt die Auswahl der Stimme eine zentrale Rolle, da stimmliche Merkmale wie die Tonlage, das Sprechtempo oder die Intonation eine emotionale Wirkung erzeugen und somit die Rezeption des Zielmaterials beeinflussen können. Nach der Auswahl einer passenden Stimme erfolgt die Aufnahme einer Audiodeskription zumeist in einem Tonstudio in Zusammenarbeit mit Tontechniker*innen und Regisseur*innen. Diese stim-

¹⁸ Der Einsatz von synthetischen Stimmen in der akustischen Bildbeschreibung ist ein wenig erforschtes Themengebiet. Erste Untersuchungen weisen darauf hin, dass menschliche Stimmen wegen ihrer emotionalen Wirkung für Filme bevorzugt werden (vgl. Fryer & Freeman 2014: 104f.), während synthetische Stimmen zunehmend in Onlinemedien und Dokumentationen zum Einsatz kommen (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 145).

men die gesprochene Audiodeskription mit dem Originalton des Ausgangsprodukts ab und integrieren die vertonte Beschreibung schließlich in das audiovisuelle Material (vgl. Benecke 2014: 15f.). Wie aus der Erklärung der drei Arbeitsschritte hervorgeht, nimmt die Anfertigung von Audiodeskriptionen viel Zeit in Anspruch. So benötigen Audiodeskriptor*innen für das Verfassen von Bildbeschreibungen für eine einstündige Fernsehsendung circa 16 bis 20 Stunden. Die Aufnahme des Manuskripts dauert zusätzlich zwei bis drei Stunden (vgl. Cronin & King 1990: 503). Der hohe zeitliche Aufwand spiegelt sich auch in den hohen Kosten von Audiodeskriptionen wider.

Zum Schluss soll im Hinblick auf das Untersuchungskorpus von *Sex Education* auf das Unternehmen „Descriptive Video Works“ eingegangen werden. Die Arbeitsschritte bei Descriptive Video Works stimmen mit den soeben präsentierten drei Phasen der Audiodeskriptionserstellung überein. Zunächst übermitteln die Auftraggeber*innen das audiovisuelle Ausgangsmaterial, woraufhin erfahrene Audiodeskriptor*innen von Descriptive Video Works den Inhalt analysieren und ein Manuskript verfassen. Im nächsten Schritt wird der Zieltext von professionellen Sprecher*innen eingesprochen (vgl. Descriptive Video Works 2023a), was allerdings nicht auf die deutsche Audiodeskription der dritten Staffel von *Sex Education* zutrifft. Für die akustische Bildbeschreibung von *Sex Education* wurden keine Sprecher*innen beauftragt, denn es wurde eine synthetische weibliche Stimme verwendet. Mögliche Begründungen für ein solches Vorgehen werden in Kapitel 5.3 angeführt. Zunächst muss jedoch die Relevanz von Richtlinien bei der Erstellung von Audiodeskriptionen thematisiert werden.

2.1.4.1 Richtlinien im Erstellungsprozess der Audiodeskription

Mit dem Aufkommen der professionellen Audiodeskription in den Vereinigten Staaten und in Europa erarbeiteten zahlreiche Institutionen, Rundfunkanbieter und öffentliche Einrichtungen eine Vielzahl an Richtlinien. In den 1990er bis 2000er Jahren waren solche Leitfäden zweckdienlich, da sie die Professionalisierung der akustischen Bildbeschreibung förderten, einheitliche Standards schufen und Audiodeskriptor*innen bei ihrer Arbeit unterstützten (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 114). Gemäß Benecke (2014: 16–20) weisen viele der anfänglichen Regelwerke inhaltliche und formale Regeln zur Erstellung einer Audiodeskription auf, die im Folgenden vorgestellt werden. Inhaltlich sollten Bildbeschreibungen ausschließlich in den Dialogpausen erfolgen und musikalische Elemente nicht überdecken. Überdies hat jede Audiodeskription zum Ziel, die folgenden Fragen zu beantworten: „*Wo* findet das Geschehen statt?

[...] *Wer* ist anwesend? [...] *Welche* Handlung passiert?“ (Benecke 2014: 17, Hervorh. im Original). Des Weiteren müssen ebenso äußerliche Merkmale (z. B. Kleidung, Alter, Hautfarbe einer Figur), Farben und Töne berücksichtigt werden. Ein weiterer inhaltlicher Aspekt sind geschriebene Texte im Ausgangsmaterial wie der Abspann, der ebenfalls beschrieben werden muss. Gleichzeitig warnen die anfänglichen Regelwerke vor übermäßigen Zusammenfassungen, Interpretationen und subjektiven Wertungen (2014: 17ff.). Falls ein*e Audiodeskriptor*in etwa ein Kleid als „schön“ bezeichnet, beruht diese Beschreibung auf persönlichen Einschätzungen – vielmehr sollte zu Ausdrücken wie „lang“ oder „enganliegend“ gegriffen werden. Ähnlich sieht Benecke (2014: 19) das Vorwegnehmen oder Nachliefern von Informationen problematisch, denn das Zielpublikum der Audiodeskription sollte die Informationen in demselben Augenblick wie die sehenden Zuschauer*innen erhalten.

Formale Regeln umfassen stilistisch-sprachliche Vorgaben: So müssen Sätze verständlich sein, pro Satz darf nur eine Information eingebaut werden. Die Beschreibungen sollten im Präsens erfolgen und Fachtermini aus der Filmwissenschaft bei ihrer Ersterwähnung erklärt werden. Besondere Vorsicht ist bei der Beschreibung von Gesichtsausdrücken geboten, da diese unterschiedlich interpretiert werden können. Außerdem sind Formulierungen wie „Wir sehen“ zu vermeiden, da die Zielgruppe mit Sehbarrieren durch solche Phrasen aus der Welt der Sehenden exkludiert wird (vgl. Benecke 2014: 19f.). Als letztes nimmt das Einführen von Eigennamen eine besondere Stellung in Leitfäden ein. Laut diversen Richtlinien sollten Figuren bereits bei ihrem Erstauftreten mit einem Namen versehen werden. Jedoch widerspricht Benecke (2014: 20) dieser Ansicht und unterscheidet zwischen der „Charakterdeskription“ sowie „Charakterfixierung“. Bei der Charakterdeskription beschreiben Audiodeskriptor*innen zunächst elementare Informationen zum Erscheinungsbild einer Person wie zum Beispiel deren Körperbau oder Haarfarbe. Als Nächstes werden die gewählten Attribute konsequent anstatt des Eigennamens verwendet, was zur Charakterfixierung beiträgt. Sobald der Figurenname erstmals erwähnt wird, ist der Prozess der Charakterfixierung abgeschlossen (2014: 55f.). Durch eine solche Vorgehensweise soll gewährleistet werden, dass das Audiodeskriptionspublikum den Eigennamen zeitgleich mit den sehenden Adressat*innen erfährt und dadurch ein ähnliches Erlebnis wie die sehenden Rezipient*innen hat.

Trotz der großen Bedeutung von Richtlinien für die Professionalisierung der akustischen Bildbeschreibung werden Audiodeskriptionsleitfäden seit den 2000er Jahren zunehmend als Hürde gesehen. Viele Regelwerke fordern ein hohes Maß an Objektivität und sprechen sich gegen subjektive Zuschreibungen aus, beispielsweise im Hinblick auf die Geschlechtsidentität

oder Nationalität (vgl. Netflix 2023). Die angestrebte Objektivität stellt einen Schwerpunkt der Audiodeskriptionsforschung dar, denn Bildbeschreibungen gehen zwangsläufig mit Interpretationen einher. So sehen etwa Mazur und Chmiel (2012) sowie Vercauteren und Orero (2013) in ihren Forschungen von der Objektivität ab und postulieren die Subjektivität als Prämisse. Braun (2008: 18) betont, dass Audiodeskriptor*innen das Ausgangsmaterial stets interpretieren müssen, um Bildbeschreibungen anfertigen zu können. Folglich sind Audiodeskriptionen nie objektiv – auch wenn dies in zahlreichen Richtlinien (z. B. 3Play Media o.J.) gefordert wird. Ein weiterer Kritikpunkt besteht in der oftmals als präskriptiv wahrgenommenen Rolle von Regelwerken, die den Handlungsspielraum von Beschreiber*innen einschränken. Unter anderem hinterfragt Benecke (2014: 23) den hohen Stellenwert von Richtlinien in der Erstellung von akustischen Bildbeschreibungen. Die hohe Stellung der Audiodeskriptionsrichtlinien kann auch ausgehend von den funktionalen Theorien kritisch gesehen werden. So berücksichtigen die Leitfäden nicht, dass je nach Ziel, Zielgruppe und Anforderungen des*der Auftraggeber*in eine Reihe von zielkulturellen Strategien angewandt werden müssen. Des Weiteren stehen die autoritären Vorgaben häufig im Widerspruch zur Praxis der Audiodeskriptionserstellung. Zum Beispiel sollten verschiedenen Leitfäden zufolge keine filmtheoretischen Fachwörter in akustische Bildbeschreibungen eingebaut werden, obwohl Termini in vielen Fällen für eine adäquate Beschreibung der gestalterischen Mittel notwendig sind¹⁹ (vgl. Fryer & Freeman 2013: 412f.; Ramos Caro 2016: 606f.; Bardini 2021: 77). Zusammenfassend können Richtlinien zwar als erste Anlaufstelle bei der Erstellung einer Audiodeskription fungieren, doch Beschreiber*innen müssen in manchen Fällen von ihnen abweichen.

2.1.4.2 Technik im Erstellungsprozess der Audiodeskription

Audiodeskriptor*innen arbeiten im Laufe des Erstellungsprozesses mit verschiedenen Softwares, damit die Audiodeskription nahtlos an die Originaltonspur anknüpft und sich während der Dialogpausen ausgeht. Einerseits können Beschreiber*innen das digitalisierte Material in einem Videoplayer öffnen und die akustischen Bildbeschreibungen parallel dazu in einem Textverarbeitungsprogramm wie Word erstellen (vgl. Benecke 2014: 14). Wie Szarkowska und Jankowska (2024: 138) anmerken, müssen die Beschreibungen bei dieser Vorgehensweise von

¹⁹ Zwecks Vollständigkeit soll auf einen weiteren Kritikpunkt an Audiodeskriptionsregelwerken eingegangen werden. Viele Länder besitzen eigene Richtlinien (vgl. Braun 2008: 15), wodurch sich Unterschiede in Bezug auf die Einführung von Namen, den Gebrauch von Farben oder die Häufigkeit von Adjektiven ergeben (vgl. Rai et al. 2010: 5f.). Doch Inkonsistenzen können auch innerhalb eines Lands vorliegen, wie Szarkowska und Jankowska (2024: 114) am Beispiel Polens veranschaulichen.

den Audiodeskriptor*innen selbst laut vorgelesen werden, um zu überprüfen, ob sie in die Tonlücken passen. Andererseits kann zu Audiodeskriptions- oder Untertitelungssoftwares²⁰ gegriffen werden, die das Translat vorlesen und die Wörter pro Minute berechnen können (2024: 138f.). Zwar hat sich die Arbeit mit einem Videoplayer und Textverarbeitungsprogramm sowie die Verwendung von Untertitelungsprogrammen in der Audiodeskriptionspraxis eingebürgert (vgl. Minutella 2022: 332), doch Audiodeskriptionssoftwares vereinfachen den Erstellungsprozess erheblich. So lassen sich mithilfe von Softwaresystemen wie „Stellar – Audio Description“, „LiveDescribe“, „FingerText“ oder „Softel Swift ADePT“ Timecodes präzise setzen. Ein weiterer Vorteil von Audiodeskriptionsprogrammen ist das Einfügen von Annotationen in das Manuskript. Zudem verfügen einige Softwaresysteme über integrierte Vorlesefunktionen oder können Dialogpausen automatisch erkennen. Letztere Funktion beschleunigt den Erstellungsprozess maßgeblich, denn die Ein- und Ausblendezeiten werden automatisch vorgeschlagen und müssen nicht mehr manuell von den Beschreiber*innen gesetzt werden (vgl. Szarkowska & Jankowska 2024: 140f.). Szarkowska und Jankowska (2024: 156) zufolge kann ebenfalls die Möglichkeit von maschinellen Übersetzungen für interlinguale Projekte hilfreich sein, außerdem finden sich in cloudbasierten Anwendungen immer mehr Tools zur Aufnahme von Audiodeskriptionen. Überdies ist in Zukunft mit dem verstärkten Einsatz der Funktion von synthetischen Stimmen zu rechnen. Bei der Verwendung synthetischer Stimmen ist darauf zu achten, dass zum Beispiel Eigennamen zwecks einer natürlichen Aussprache phonetisch eingegeben werden müssen (vgl. Fryer 2016: 79). Beispielsweise müsste der englische Name „Kate“ im Deutschen als „Kejt“ in das Audiodeskriptionssystem eingetippt werden.

2.2 Schwerpunkte der Audiodeskriptionsforschung

Die in den vorangegangenen Unterkapiteln genannten Themenbereiche stimmen größtenteils mit den Forschungsschwerpunkten im Bereich der Audiodeskription überein. Folglich ist erstens die Einordnung der akustischen Bildbeschreibung in die Audiovisuelle Translation ein wesentlicher Forschungsfokus. Zweitens setzen sich Wissenschaftler*innen mit der Definition der Audiodeskription und ihrer Übersetzungsart auseinander. Drittens liegt ein Augenmerk auf der Entwicklung der akustischen Bildbeschreibung. Viertens versuchen Audiodeskriptionsforscher*innen, alle Produktionsformen und Einsatzbereiche der akustischen Bildbeschreibung zu

²⁰ Laut Benecke und Völz (2015: 56) sind viele Funktionen von Untertitelungssoftwares für die Audiodeskription zweckdienlich, weshalb sie für die Erstellung von Bildbeschreibungen herangezogen werden. Zudem kosten Untertitelungsprogramme wie „Aegisub“ weniger als Audiodeskriptionssoftwares (vgl. Minutella 2022: 333).

erfassen. Fünftens rückt der Erstellungsprozess samt unterschiedlichen Richtlinien und technischen Hilfsmitteln in den Vordergrund. Als Nächstes sollen theorie- und praxisfokussierte Forschungen innerhalb der Audiodeskription genauer beleuchtet werden.

2.2.1 Theoriefokussierte Forschungen

Für die Masterarbeit erweisen sich theoriebezogene Forschungen in Bezug auf den Audiodeskriptionsprozess als elementar. Deshalb wird zu Beginn auf das „Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell“ von Benecke (2007; 2014) eingegangen, das Gemeinsamkeiten mit Holzmänttärís (1984) translatorischem Handlungsgefüge aufweist. Laut Benecke (2014: 44) sind stets verschiedene Akteur*innen an der Audiodeskription beteiligt. Auf Basis dieser Überlegung brachte er im Jahr 2007 das Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell hervor, aus dem die Beziehungen und Kommunikationsformen zwischen unterschiedlichen Aktant*innen hervorgeht. Das Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell unterscheidet zwischen den Rollen des*der Autor*in, Beschreiber*in, Sprecher*in und dem (nicht-)sehenden Zielpublikum (vgl. Benecke 2007: 3). Die Beziehungen zwischen den in den Erstellungs- und Rezeptionsprozess involvierten Personen werden in sechs Kommunikationsebenen unterteilt.

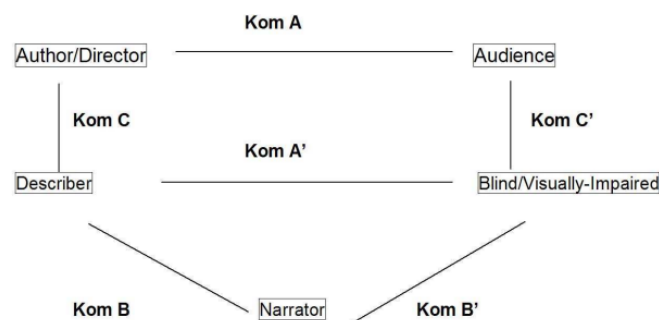


Abb. 1: Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell nach Benecke (2007: 3)

Wie aus der Abbildung geschlossen werden kann, ist unter der Kommunikationsebene Kom A die Beziehung zwischen der sehenden Zielgruppe und den Autor*innen wie zum Beispiel den Regisseur*innen eines Films aufzufassen. Ihre Interaktion ist erfolgreich, wenn sich das Ausgangsmaterial an filmspezifische Konventionen hält und die sehenden Rezipierenden die Botschaft verstehen können. Die Ebene Kom A' stellt die Kommunikation zwischen den Audiodeskriptor*innen und dem Publikum mit Sehbarrieren dar. Diese Ebene beruht auf der Adaption der Inhalte aus Kom A unter Berücksichtigung der heterogenen Adressat*innen. Ähnlich wie bei Kom A muss sich die Audiodeskription im Rahmen von Kom A' an den Bedürfnissen der Zielgruppe orientieren und kann gemäß Benecke (2007: 4) erst dadurch ihre Wirkung entfalten.

Als Nächstes beschreibt Kom B die Kommunikation zwischen den Beschreiber*innen und Sprecher*innen. Jene Ebene ist stark technisch geprägt – sie umfasst Timecodes, Schlüsselwörter und Regieanweisungen bezüglich der Intonation, des Tempos oder der Sprechweise des*der Sprecher*in. Kom B' kennzeichnet laut Benecke (2007: 4) die letztendliche Umsetzung der akustischen Bildbeschreibung durch die Sprecher*innen und deren Wirkung auf das Publikum mit Sehbarrieren. Im Rahmen von Kom B' können Aspekte wie das Sprechtempo, der Tonfall und die Stimmlage die Rezeption positiv oder negativ beeinflussen.

Die Ebene Kom C verweist auf die vernachlässigte Beziehung zwischen dem*der Autor*in und Audiodeskriptor*in. Idealerweise besteht ein aktiver Austausch zwischen den beiden Rollen. In der Praxis lässt sich jedoch häufig erkennen, dass Autor*innen wenig Interesse an der Audiodeskription ihres Werks zeigen oder sich ihrer Existenz gar nicht bewusst sind, wodurch Beschreiber*innen keine Rückfragen an die Autor*innen stellen können (vgl. Benecke 2007: 4). Schließlich umfasst Kom C' die kommunikative Schnittstelle zwischen dem sehenden Publikum und den Individuen mit Sehbarrieren. Diese Ebene ist erfüllt, wenn sich die beiden Gruppen über dasselbe Ausgangsmaterial austauschen können (vgl. Benecke 2007: 4f.).

Sieben Jahre später modifizierte Benecke (2014) das Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell und benannte es zum Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell (ADEM-Modell) um. Im Zentrum des ADEM-Modells steht weiterhin die Analyse der Kommunikationsbeziehungen zwischen den beteiligten Akteur*innen, jedoch werden die Kommunikationsebenen präzisiert und um die Ebene des Inhalts ergänzt, wie aus der folgenden Abbildung hervorgeht.

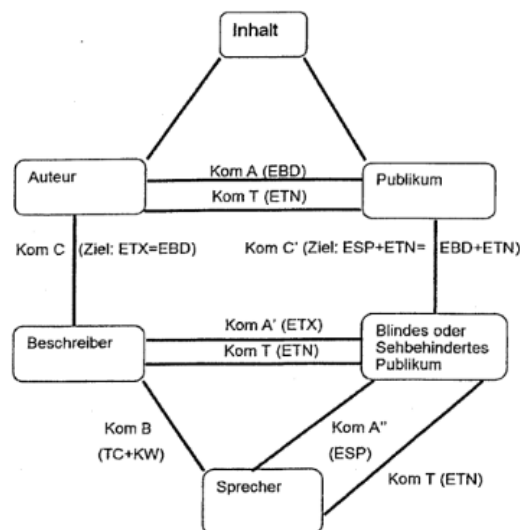


Abb. 2: Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell nach Benecke (2014: 47)

Im ADEM-Modell steht der Inhalt an oberster Stelle und spielt eine wichtige Rolle für den*die Auteur*in und das sehende Publikum. Abweichend vom Vorgängermodell sind die Auteur*innen und die Adressat*innen durch die Kom A und Kom T miteinander verbunden. Während sich Kom A auf das vermittelte Bild (Erlebnisbild, EBD) bezieht, steht Kom T für die Toninformationen (Erlebniston, ETN). Insofern kann die Beziehung zwischen den Auteur*innen und sehenden Rezipient*innen als eine Vereinigung von Bild- und Toninformationen verstanden werden. Ebenso wird die Kommunikationsbeziehung zwischen dem*der Beschreiber*in und der Zielgruppe mit Sehbarrieren um die Ebene Kom T erweitert. Kom A' meint die schriftliche Audiodeskription und wird auch Erlebnistext (ETX) genannt. Der Erlebnistext ist mit dem Erlebniston verknüpft und ermöglicht eine Kommunikation zwischen den Beschreibenden sowie Rezipierenden mit Sehbarrieren (vgl. Benecke 2014: 46).

Die Ebene Kom B gilt weiterhin als Beziehung zwischen den Beschreibenden und Sprechenden. Die Kommunikation besteht ähnlich wie im Audiodeskriptions-Kommunikationsmodell aus Timecodes (TC), Keywords (KW) und Empfehlungen zur Umsetzung der Audiodeskription. Ein Unterschied lässt sich jedoch in der als Kom A'' beschriebenen Ebene finden, die im Vorgängermodell als Kom B' bezeichnet wurde. Bei Kom A'' wird mithilfe des Erlebnistons und der Erlebnisspreche (ESP) eine Beziehung zwischen den Sprecher*innen sowie dem Publikum mit Sehbarrieren geschaffen. Unter Erlebnisspreche fasst Benecke (2014: 46) die „verschriftlichen Bildinformationen in gesprochener Form“ auf, die der Zielgruppe ein möglichst gleichwertiges Erlebnis des visuellen Materials ermöglichen.

Letztlich verweist die Ebene Kom C auf die Beziehung zwischen dem*der Auteur*in und Beschreiber*in. Jene Ebene verfolgt das Ziel, den Erlebnistext so nahe wie möglich am Erlebnisbild zu gestalten. Im Idealfall soll der Erlebnistext mit dem -bild übereinstimmen, weswegen nach einer Äquivalenz zwischen den zwei Komponenten gestrebt wird. Im Einklang damit wird auch die Kommunikationsebene Kom C' durch einen Skopos ausgedrückt: So ist die Kommunikation Kom C' zwischen dem sehenden Publikum und den Rezipierenden mit Sehbarrieren geglückt, „wenn die Kombination aus *Erlebnisspreche ESP* und *Erlebniston ETN* der ursprünglichen Kombination aus *Erlebnisbild EBD* und *Erlebniston ETN* möglichst nahe kommt“ (Benecke 2014: 46f., Hervorh. im Original). Demzufolge streben die Ebenen Kom C und Kom C' nach bestimmten Skopoi, was nun zu den Schnittstellen zwischen der Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984) und dem ADEM-Modell führt.

Einerseits hat Beneckes (2014: 47) Modell einen handlungstheoretischen Bezugsrahmen, weshalb es Gemeinsamkeiten mit der Skopostheorie und Theorie des translatorischen

Handelns besitzt. Andererseits lassen sich die von Holz-Mänttari (1984: 106) festgehaltenen Akteur*innen des*der Bedarfsträger*in, Besteller*in, Ausgangstext-Texter*in, Translator*in, Zieltext-Applikator*in und Zieltextrezipient*in auf das ADEM-Modell übertragen. So bilden Personen mit Sehbarrieren die primären Bedarfsträger*innen einer Audiodeskription. Zu den Ausgangstext-Texter*innen zählen die Auteur*innen des Originalmaterials (Regisseur*innen), währenddessen die Translator*innen (Beschreiber*innen) und Zieltext-Applikator*innen (Sprecher*innen) den eigentlichen Audiodeskriptionsprozess durchführen. Schließlich profitieren Personen mit Sehbarrieren oder weitere Nebenzielgruppen als Zieltextrezipient*innen von der akustischen Bildbeschreibung. Für die Rolle des*der Besteller*in sieht Benecke (2014) allerdings kein Pendant vor.

2.2.2 Praxisfokussierte Forschungen

Der Prozess der Audiodeskription wurde auch in der Praxis erforscht. So spielen im Bereich der prozessorientierten Untersuchungen abgesehen von den Akteur*innen ebenso der Einsatz von technischen Geräten (vgl. Chaume 2013: 111) und allgemeingültige Strategien bei der Audiodeskription wie die Kompression (vgl. Mazur & Chmiel 2021: 55) eine marginale Forschungsrolle. Zudem untersuchten Ramos und Rojo (2020) den Prozess der akustischen Bildbeschreibung im Hinblick auf die Kreativität, Subjektivität und Qualität. Des Weiteren analysierte Jankowska (2021: 37) den Manuskripterstellungsprozess anhand des Think-Aloud-Verfahrens und identifizierte den Vorentwurf, den Entwurf und die Nachbearbeitung als Hauptphasen der Audiodeskriptionserstellung. Nun soll auf Grundlage der Darlegungen zum Prozess der Audiodeskription auf rezeptionsorientierte praktische Forschungen eingegangen werden.

Obwohl zahlreiche Richtlinien Objektivität bei der Audiodeskription fordern, gehen Bildbeschreibungen zwangsläufig mit Interpretationen einher und sind somit immer subjektiv (vgl. Braun 2008: 18). Zusätzlich sprechen sich viele Audiodeskriptionsleitfäden gegen die Verwendung von Filmtermini aus. Dennoch werden filmspezifische Ausdrücke bis dato in akustische Bildbeschreibungen eingebaut, da diese positiv von den Rezipient*innen wahrgenommen werden. Etwa Fryer und Freeman (2013) konnten die Zufriedenheit bei der Verwendung von filmspezifischen Termini in der Audiodeskription nachweisen. Die Wissenschaftler*innen bildeten in ihrer britischen Rezeptionsstudie drei Testgruppen aus blinden, hochgradig sehbeeinträchtigten und sehenden Personen. In weiterer Folge wurden den Gruppen ausgewählte Filmszenen mit einem konventionellen und filmischen Audiodeskriptionsstil vorgespielt. Letzterer verwendete filmspezifische Fachwörter zur Beschreibung der Kameraführung

oder Schnitttechnik und resultierte insgesamt in einer höheren Zufriedenheit (2013: 422). Des Weiteren ging Szarkowska (2013: 383) als eine der ersten Audiodeskriptionsforscher*innen der Subjektivität von Audiodeskriptionen im Rahmen einer empirischen Studie in Polen nach. In ihrer Untersuchung führte sie den subjektiven Stil der „auteur description“ ein. Jener Stil zeichnet sich durch die Verwendung emotionaler Sprache, subjektiver Bewertungen sowie zusätzlicher Informationen zu den Figuren aus (2013: 383f.). Die Reaktionen der Teilnehmenden auf die *auteur description* fielen durchweg positiv aus, was Szarkowska (2013: 386) zufolge auf das bessere Unterhaltungserlebnis, die stärkere Immersion sowie das größere Verständnis komplexer Handlungszusammenhänge zurückgeführt werden kann.

Darüber hinaus wurden rezeptionsbasierte Untersuchungen ebenso im deutschsprachigen Raum realisiert. Beispielsweise führten Jekat und Carrer (2018) eine Studie mit 25 Personen durch, in der die objektive und subjektive Audiodeskription miteinander verglichen wurden. Die Testgruppe präferierte den subjektiven Stil wegen seines höheren Informationsgehalts (2018: 56). Eine ähnliche Vorgangsweise hatte bereits Ramos Caro (2016), die den objektiven Audiodeskriptionsstil dem subjektiven gegenüberstellte. Ihre Ergebnisse veranschaulichen, dass subjektive Beschreibungen stärkere emotionale Reaktionen hervorrufen und deshalb von den Rezipient*innen bevorzugt wurden (2016: 626f.). Eine weitere Rezeptionsstudie stammt von Bardini (2022) und nimmt den konventionellen, filmischen und narrativen Audiodeskriptionsstil in den Blick. Während der konventionelle Stil das Augenmerk auf eine möglichst objektive Beschreibung legt, beinhaltet die filmische Audiodeskription Filmtermini und die narrative Audiodeskription interpretiert die Geschehnisse (2022: 101). Trotz der Forderung nach Objektivität sprachen sich die (nicht-)sehenden Teilnehmer*innen überwiegend für die interpretativen Formen der filmischen und narrativen Audiodeskription aus, da diese zu einem besseren Verständnis der Handlung führten. Im Kontrast dazu erschwerte die verlangte Objektivität des konventionellen Stils das Audiodeskriptionsverständnis (2022: 105).

Es lässt sich festhalten, dass rezeptionsorientierte praxisfokussierte Studien²¹ innerhalb der Audiodeskription in den letzten Jahren zunehmend die Bedürfnisse von Personen mit Sehbarrieren ins Zentrum rücken. Diese Inklusion ist laut Mazur und Chmiel (2012: 174) elementar, denn erst durch die Berücksichtigung der primär intendierten Zielgruppe können adäquate akustische Beschreibungen angefertigt werden. Zwar haben alle im vorliegenden Unterkapitel

²¹ Für einen Überblick über weitere Rezeptionsstudien kann der Beitrag von Rai (2009) zur Rezeption der Audiodeskription in Bollywood-Filmen in Großbritannien herangezogen werden. In weiteren Rezeptionsstudien werden Einzelaspekte wie die Ich-Perspektive (vgl. Udo & Fels 2009), Präsenz (vgl. Fryer et al. 2013) und Immersion (vgl. Wilken & Kruger 2016) untersucht. Eine systematische Zusammenfassung von Rezeptionsstudien bieten Di Giovanni und Gambier (2018) sowie Mazur (2020: 237ff.).

genannten Studien verschiedene Limitationen, jedoch rücken sie alle die Rezeption und die Subjektivität in den Mittelpunkt. Die jüngst durchgeführten Studien zeigen, dass eine objektive Herangehensweise nicht immer den größten Mehrwert für das Publikum bietet. Vielmehr kann die gezielte Integration subjektiver Elemente – etwa durch narrative Techniken oder emotionale Ausdrücke – zu einem immersiveren Erlebnis beitragen. Insofern eröffnet die Subjektivität neue Wege für die Weiterentwicklung der Audiodeskription, zum Beispiel im Sinne einer verstärkten Auseinandersetzung mit den Nutzer*innen von akustischen Bildbeschreibungen. Außerdem ermöglicht die Berücksichtigung der Subjektivität es, ein größeres Bewusstsein für die unterschiedlichen Herausforderungen bei der Audiodeskription zu schaffen.

Praxisorientierte Forschungen im Bereich der Audiodeskription widmen sich auch den unterschiedlichen Herausforderungen, die bei der Erstellung akustischer Bildbeschreibungen auftreten können. Das erste vielfach behandelte Problemfeld bezieht sich auf die Toneinschränkung: Audiodeskriptionen sollen verständlich und kohärent sein, was jedoch durch den Standard erschwert wird, Bildbeschreibungen ausschließlich in Dialogpausen einzusprechen. Die Originaltonspur schränkt die akustische Bildbeschreibung maßgeblich ein, trotzdem muss im Rahmen des Translationsprozesses ein sinnvoller, aus visuell-akustischen Beschreibungen bestehender Zieltext erstellt werden (vgl. Braun 2008: 17). Die Toneinschränkung ist mit der zweiten Herausforderung des Zeitmangels verbunden. Da Audiodeskriptionen nur während Dialogpausen eingespielt werden dürfen, führt dies zu zeitlichen Limitationen und erfordert von den Beschreibenden eine Selektion der nötigen Informationen. Audiodeskriptor*innen müssen entscheiden, welche visuellen Inhalte dem Zielpublikum mit Sehbarrieren nicht zur Verfügung stehen und welche Elemente für ihr Verständnis notwendig sind (vgl. Matamala & Orero 2007: 334). Wie Benecke (2014: 44) betont, können Audiodeskriptionen niemals alle visuellen Botschaften berücksichtigen, vielmehr muss das Ausgangsmaterial als Informationsangebot verstanden und die essenziellsten Inhalte ausgewählt werden. Jene Informationsauswahl gilt laut Holland (2009: 173f.) als Grundvoraussetzung für eine gelungene akustische Bildbeschreibung. Des Weiteren lassen häufige Szenen- und Bildwechsel wenig Spielraum für ausführliche Beschreibungen. Das Übersprechen von Dialogen ist zwar in Ausnahmefällen erlaubt (vgl. Benecke 2014: 17), dennoch haben Beschreiber*innen meistens nur ein knappes Zeitfenster für die Vermittlung zentraler Informationen. Dieser Zeitmangel führte zur Entwicklung der erweiterten Audiodeskription, bei der das Ausgangsmaterial an geeigneten Stellen pausiert wird und dadurch mehr Inhalte in das Translat eingebaut werden können (vgl. Lüttmann et al. 2023: 98).

Als drittes Problem gelten die verschiedenen Anforderungen an die Audiodeskription. Fryer (2016: 104) zufolge beeinflusst das Genre des visuellen Materials (z. B. historisches Drama, Horror) die Erwartungen an die akustische Bildbeschreibung. Während Kindersendungen eher einfache und lebhaft Formulierungen erfordern (2016: 114), steht bei Horrorfilmen der Erhalt von Spannung im Vordergrund (2016: 106f.). Dokumentationen weisen in der Regel längere Tonlücken auf, müssen aber aufgrund ihrer Komplexität mit detailreichen Beschreibungen einhergehen (2016: 110ff.). Das vierte zentrale Forschungsfeld betrifft die Figurenbeschreibung. Aufgrund des Zeitmangels können Audiodeskriptor*innen nicht alle Figuren in Bezug auf ihr Äußeres, ihre Mimik und Gestik beschreiben, wodurch eine Selektion vorgenommen werden muss (vgl. Mazur 2014: 181ff.; Limbach 2015: 153). Zudem ist die Frage nach der Objektivität innerhalb der Audiodeskription die fünfte häufig behandelte praktische Herausforderung. Obgleich diverse Richtlinien objektive Beschreibungen fordern, so kann eine Objektivität in der Audiodeskriptionspraxis nie erreicht werden, da jede Auswahl der zu beschreibenden Inhalte bereits eine Form der Interpretation darstellt (vgl. Braun 2008: 18). Außerdem bevorzugt die Zielgruppe de facto subjektive Beschreibungen, wie aus den Untersuchungen von Szarkowska (2013), Jekat und Carrer (2018), Ramos Caro (2016) sowie Bardini (2022) hervorgeht. Als sechstes Problem soll nun auf die heterogene Zielgruppe eingegangen werden. Personen mit Sehbarrieren haben unterschiedliche Sehstärken, Bedürfnisse und Erwartungen. Zusätzlich haben sich in den letzten Jahren Gruppen wie Personen mit Lernschwierigkeiten (vgl. Zabrocka 2022: 1) oder Autismus (vgl. Lewis 2018) als Nebenzielgruppen der Audiodeskription herausgebildet. Angesichts der Diversität des Zielpublikums ist es unmöglich, eine akustische Bildbeschreibung zu schaffen, die alle Gruppen gleichermaßen zufriedenstellt. Des Weiteren untersuchen Wissenschaftler*innen Einzelprobleme wie etwa Personenbenennungen (vgl. Hämmer 2005; Benecke 2014: 55f.) als siebte Herausforderung. Weitere Einzelprobleme sind erzähltheoretische (vgl. Vercauteren 2022) und ästhetische Aspekte (vgl. Secchi 2022) sowie Kulturspezifika in der Audiodeskription (vgl. Jankowska 2022). Allerdings kommen im Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit keine stilistischen, ästhetischen und kulturellen Besonderheiten vor, wodurch sie nicht näher präzisiert werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Audiodeskription eine Form der Audiovisuellen Translation ist und Menschen mit Sehbarrieren durch akustische Bildbeschreibungen einen barrierefreien Zugang zu visuellen Informationen ermöglicht. Obwohl das Prinzip der mündlichen Beschreibung visueller Informationen „so alt wie die Verwendung von Sprache selbst [ist]“ (Benecke 2014: 11), hat sich die Audiodeskription erst im Zuge der Digi-

talisierung und des multimodalen Übersetzungsverständnisses zu einem eigenständigen Forschungsfeld herausgebildet. Im Laufe ihrer Entwicklung wurde sie verschiedenen Übersetzungsarten zugeordnet und differenzierte sich zunehmend in verschiedene Produktionsformen sowie Einsatzbereiche aus. Zahlreiche Akteur*innen sind am Produktionsprozess einer Audiodeskription beteiligt und versuchen, eine adäquate Beschreibung durch die Auswahl der wesentlichsten Informationen anzufertigen. Im Rahmen des Erstellungsprozesses interpretieren Audiodeskriptor*innen das Ausgangsmaterial im ersten Schritt und verwenden in weiterer Folge unterschiedliche technische Hilfsmittel zur Zieltextproduktion. Im Zuge jener Produktion können vielfältige Herausforderungen entstehen, etwa hinsichtlich der Toneinschränkung, der Figurenbeschreibung oder der Frage nach Objektivität. Vor dem Hintergrund der Objektivität rückt die vorliegende Masterarbeit ein spezifisches Einzelproblem in den Mittelpunkt: die Audiodeskription von Queerness samt nicht binären Geschlechtsidentitäten, worauf in Kapitel 3.3.2 Bezug genommen wird.

3 Queerness in der Übersetzungswissenschaft

Das vorliegende Kapitel ist in drei Abschnitte gegliedert: In Kapitel 3.1 werden feministisch-queere Grundlagen geschaffen, indem auf elementare Konzepte wie Sexus und Gender, die (nicht-)binäre Geschlechtsidentität sowie Queerness eingegangen wird. Darauffolgend steht in Kapitel 3.2 die queere Übersetzungswissenschaft im Zentrum, die auf der „Écriture Féminine“ und feministischen Übersetzungswissenschaft basiert. Kapitel 3.3 fokussiert sich auf Untersuchungen zum Gender und zur Queerness samt nicht binären Geschlechtsidentitäten in der Audiovisuellen Translation. In diesem Zuge wird auch ein Überblick über Forschungen zu Gender, zu Queerness und zu nicht binären Geschlechtsidentitäten in der Audiodeskription gegeben.

3.1 Feministisch-queere Grundlagen

Die Wurzeln der „Queer Studies“²² liegen im Feminismus, der sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts für die Emanzipation von Frauen einsetzt. Obwohl der Feminismus heutzutage auf die Forderung nach gesellschaftlicher Gleichberechtigung von Frauen reduziert wird, streben feministische Ansätze in ihrer ursprünglichen Bedeutung nach weitaus mehr. So kann der Feminismus vielmehr mit einer politischen Theorie gleichgesetzt werden, im Mittelpunkt derer das Ziel steht, patriarchale Machtverhältnisse zu hinterfragen und die soziale, politische sowie ökonomische Gleichstellung von Frauen zu fördern:

F[eminismus] lässt sich als Ensemble von Debatten, kritischen Erkenntnissen, sozialen Kämpfen und emanzipatorischen Bewegungen fassen, das die patriarchalen Geschlechterverhältnisse [...] und die unterdrückerischen und ausbeuterischen gesellschaftlichen Mächte, die insbesondere Frauenleben formen, begreifen und verändern will. (Hennessy 2003: 156)

Damit die Entwicklung der Queer Studies nachvollzogen werden kann, muss zu Beginn ein Überblick über die Entstehung des Feminismus angeführt werden. Im englischsprachigen Raum wird die feministische Bewegung üblicherweise in vier Wellen unterteilt. Laut Funk (2024: 54) entstand die erste Welle im späten 19. Jahrhundert im Kontext der Abschaffung der Sklaverei und setzte sich insbesondere für die Einführung des Frauenwahlrechts sowie die Emanzipation von Frauen ein. In den 1960er Jahren begann die zweite Welle im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung und hielt bis in die 1990er Jahre an (vgl. Mohajan 2022: 4). In dieser Phase

²² Ausgehend vom Feminismus etablierten sich die Queer Studies in den 1990er Jahren als eigener Forschungsbereich. Die Queer Studies setzen sich mit vermeintlich naturgegebenen Kategorien wie der binären Geschlechterteilung in „Mann“ sowie „Frau“ oder der Heterosexualität auseinander und bieten alternative Sichtweisen an (vgl. Perko & Czollek 2022: 18).

etablierte sich der Feminismus im akademischen Diskurs, wodurch sich Funk (²2024: 55) zufolge erste feministische Theorien herausbildeten. Im Zentrum der zweiten Phase stand die Auseinandersetzung mit männlich geprägten gesellschaftlichen Strukturen (²2024: 78). Außerdem übten Feminist*innen Kritik an bestehenden Geschlechterverhältnissen und der Vormachtstellung von Männern (vgl. Fischer 2014: 20). Zur Überwindung der patriarchalen Dominanz setzten sich feministische Theoretiker*innen zu jener Zeit für die Etablierung eines weiblichen Diskurses ein. In diesem Zuge wurde in den 1970er Jahren die Strömung der *Écriture Féminine* in Frankreich ins Leben gerufen, mithilfe derer neue Ausdrucksmöglichkeiten für die weibliche Sprache gefunden werden konnten (vgl. Funk ²2024: 78), was näher in Kapitel 3.2.1 behandelt wird. Gleichzeitig wurde die feministische Bewegung jedoch für ihre mangelnde Diversität kritisiert, da sie sich vorwiegend auf Weiße²³ heterosexuelle Frauen konzentrierte und weitere Personengruppen ausschloss (vgl. Baumgardner 2011). Deswegen verlor der Feminismus in den 1990er Jahren zunehmend an Relevanz, was laut Funk (²2024: 58) auch auf die Etablierung der „Gender Studies“²⁴ zurückgeführt werden kann.

Die dritte Welle des Feminismus, datiert von den 1990er bis 2000er Jahren, war von intersektionalen, postkolonialen und -modernen Einflüssen geprägt (vgl. Mohajan 2022: 5). Mithilfe des Konzepts der Intersektionalität konnten Stimmen marginalisierter Gruppen wie Schwarzer Frauen in den Vordergrund gerückt werden, die in den vorherigen Bewegungen kaum Beachtung gefunden hatten (vgl. Oren & Press 2019: 5). Aktuell lässt sich mit dem Aufschwung der sozialen Medien eine vierte Welle des Feminismus beobachten. Diese setzt sich verstärkt für eine egalitäre Gesellschaft ein (vgl. Chamberlain 2017: 3).

Ausgehend von den ersten zwei feministischen Wellen ließ sich in den 1990er Jahren ein zunehmender Paradigmenwechsel erkennen. So führte die Reflexion über die Diskriminierung des weiblichen Geschlechts in Verbindung mit poststrukturalistischen Überlegungen am Ende des 20. Jahrhunderts zur Herausbildung der Queer Studies (vgl. Fischer 2014: 23f.). Im Kontrast zur zweiten Welle, die sich auf Kritik an patriarchalen Machtverhältnissen konzentrierte, richtet sich der Fokus der Queer Studies auf die Dekonstruktion normativer Praktiken

²³ Gemäß Nduka-Agwus und Hornscheidts (²2013: 32f.) Ansatz werden die Adjektive „Weiß“ und „Schwarz“ großgeschrieben, da diese politische Selbstbenennungen sind und nicht nur auf die Hautfarbe verweisen.

²⁴ Im deutschen Raum werden die Gender Studies auch als „Geschlechterforschung“ bezeichnet. Die Gender Studies entstanden in den 1970er Jahren und gelten als interdisziplinärer Fachbereich, der auf Theorien des Feminismus sowie der Postmoderne beruht (vgl. Funk ²2024: 91). Im Fokus der Gender Studies steht das Konzept des Geschlechts, dessen Entwicklung und Bedeutung (vgl. Stephan & von Braun ²2006: 3). Laut Funk (²2024: 58) ließ das Interesse am Feminismus in den 1990er Jahren nach, denn die Gender Studies boten ein besseres Analyseinstrument für Geschlechterverhältnisse als feministische Ansätze.

wie Geschlecht oder Sexualität. Die Queer Studies stellen gesellschaftliche Normalitätsvorstellungen und die Marginalisierung bestimmter Lebensweisen infrage (vgl. Degele 2008: 52). Zudem distanzieren sie sich von der Geschlechtereinteilung in „Mann“ und „Frau“ der Gender Studies und erkennen mehrere „Geschlechtskonfigurationen und Identitätskategorien“ (Funk 2024: 91) an. Queere Ansätze üben Kritik an binären Strukturen und verwenden alternative Konzepte wie die Unterscheidung zwischen „Sexus“²⁵ und „Gender“, worauf im folgenden Abschnitt Bezug genommen wird.

3.1.1 Sexus und Gender

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Trennung zwischen Sexus (biologisches Geschlecht) und Gender (soziales Geschlecht) in den Gender und Queer Studies gebräuchlich. Eine erste Differenzierung zwischen dem biologischen und sozialen Geschlecht findet sich in Beauvoirs (1951) Werk *Das andere Geschlecht*. Darin hält Beauvoir erste Reflexionen zum sozialen Geschlecht fest und argumentiert, dass Gender gesellschaftlich konstruiert wird und nicht naturgegeben ist: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“ (Beauvoir 1951: 265). Zwar schuf jenes Werk eine erste theoretische Basis, dennoch dauerte es nach dessen Publikation über ein Jahrzehnt, bis die englischen Benennungen „sex“ und „gender“ in ihrer heutigen Bedeutung von Stoller (1968) hervorgebracht wurden. Stoller behandelte in den 1960er Jahren Trans*Personen, deren soziales Geschlecht nicht mit ihrem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht übereinstimmte. Als Folge sah er es als notwendig an, die Kategorien des sex und gender einzuführen, um das biologische Geschlecht eindeutig vom sozialen Geschlecht abgrenzen zu können. In weiterer Folge prägte Butler (1991; 2002) die Weiterentwicklung der Begriffe „Sexus“ und „Gender“. Basierend auf dem Dekonstruktivismus widerspricht Butler (1991: 26f.) der Ansicht, dass „Frau“ oder „weiblich“ feste Kategorien sind. Vielmehr ist Gender ein diskursives Konstrukt und wird durch gesellschaftliche Praktiken (re-)produziert²⁶. Das soziale Geschlecht entsteht durch wiederholte geschlechtstypische Handlungen und performative Akte innerhalb einer spezifischen Kultur (vgl. Butler 2002: 301f.). Zudem muss Gender im Vergleich zu Sexus im Zuge der Enkulturation erlernt werden (2002: 305).

²⁵ Die Übersetzungen von „sex“ und „gender“ wurden aus Diwald und Steinhauer (2022: 78ff.) entlehnt.

²⁶ Jene Überlegung wurde bereits von West und Zimmermann (1987) im Konzept des „Doing Gender“ aufgegriffen. Doing Gender versteht Geschlecht als Ergebnis kontinuierlicher performativer Akte und nicht als naturgegeben. Die Autor*innen unterscheiden zwischen „sex“ (biologisches Geschlecht bei der Geburt), „sex category“ (soziale Zuordnung zu einem Geschlecht) und „gender“ (geschlechtstypische Verhaltensweisen wie das Auftragen von Make-up, die der in Anspruch genommenen sex category entsprechen) (1987: 126f.).

Money (1985: 282ff.) setzt Sexus mit dem bei der Geburt zugewiesenen biologischen Geschlecht gleich. Das biologische Geschlecht wird in der Regel auf Grundlage innerer und äußerer Genitalien durch das medizinische Personal determiniert (vgl. Iantaffi & Barker 2018: 40; Bundesministerium für Arbeit, Soziales, Gesundheit und Konsumentenschutz 2020: 7). Häufig entspricht diese Zuordnung der binären Einteilung in Mann oder Frau, doch jene Binarität wird in den letzten Jahren zunehmend hinterfragt. In Österreich etwa besteht seit dem Jahr 2019 die Möglichkeit, den Sexus von intergeschlechtlichen Kindern nach der Geburt als „offen“ eintragen zu lassen (vgl. Nowotny 2020), da intergeschlechtliche Personen weder strikt männliche noch weibliche Geschlechtscharakteristika aufweisen. Dennoch dominiert in vielen gesellschaftlichen Bereichen weiterhin die Vorstellung einer Zweigeschlechtlichkeit.

Der Begriff „Gender“ stammt aus der englischsprachigen Grammatik. Mittlerweile bezeichnet Gender jedoch auch eine soziokulturell geprägte „Geschlechtsidentität“, die nicht mit dem eigenen Sexus und der Geschlechtsidentität übereinstimmen muss. Während der Sexus anhand körperlicher Merkmale festgelegt wird, ist Gender das Ergebnis gesellschaftlicher Zuschreibungen und Machtverhältnisse. Wie Perko (2005: 32) festhält, beinhaltet Gender typische Verhaltensweisen und Äußerlichkeiten für das männliche und weibliche Geschlecht. Die Gesellschaft legt fest, was als typisch männlich oder weiblich aufgefasst werden kann. Dies kann sich unter anderem auf Verhaltens-, Kleidungs- oder Sitzweisen beziehen. Je nachdem, wie sich eine Person verhält oder kleidet, wird sie in weiterer Folge mit einem bestimmten Gender assoziiert (2005: 32). Iantaffi und Barker (2018: 58) beschreiben Gender als Ergebnis einer Wechselwirkung biologischer, psychologischer und sozialer Faktoren. Ein biologischer Faktor ist zum Beispiel das Wechselspiel zwischen dem Gehirn und Hormonen. Zu psychologischen Aspekten zählen persönliche Erfahrungen und zu sozialen Faktoren genderbezogene Erwartungen wie Kleidungsstile (2018: 58f.). Stryker (²2017) vergleicht Gender mit dem Erlernen einer Sprache. Kinder müssen eine Sprache erst erlernen und sprechen diese nicht von Geburt an. Ähnlich verhält es sich mit Gender, da das soziale Geschlecht erst im Zuge der Enkulturation erlernt werden muss (²2017: 5). Zusammengefasst ermöglicht die Differenzierung zwischen Sexus und Gender, Meinungen zu entkräften, die vom biologischen auf das soziale Geschlecht oder gar die Geschlechtsidentität einer Person schließen.

3.1.2 Geschlechtsidentität

In Kapitel 3.1.1 wurde der Terminus „Geschlechtsidentität“ bereits am Rande erwähnt, nun wird dessen Bedeutung präzisiert. Unter Geschlechtsidentität kann das Geschlecht aufgefasst

werden, mit dem sich eine Person unabhängig von ihrem biologischen und sozialen Geschlecht identifiziert. Abgesehen von der Benennung „Geschlechtsidentität“ finden sich in der Literatur weitere Ausdrücke wie „geschlechtliches Selbsterleben“ (vgl. Schreiber 2019: XII), „Geschlechteridentität“ (vgl. Sielke & Schäfer-Wünsche 2017: 180f.) oder „geschlechtliche Identität“ (vgl. Hirschfeld-Eddy-Stiftung 2008: 11), die Geschlechtsidentität allesamt als innere Identifikation mit einem spezifischen Geschlecht verstehen. Eine anerkannte Definition liefern die Yogyakarta-Prinzipien, die geschlechtliche Identität folgendermaßen definieren:

Unter ‚geschlechtlicher Identität‘ versteht man das tief empfundene innere und persönliche Gefühl der Zugehörigkeit zu einem Geschlecht, das mit dem Geschlecht, das der betroffene Mensch bei seiner Geburt hatte, übereinstimmt oder nicht übereinstimmt; dies schließt die Wahrnehmung des eigenen Körpers (darunter auch die freiwillige Veränderung des äußeren körperlichen Erscheinungsbildes oder der Funktionen des Körpers durch medizinische, chirurgische oder andere Eingriffe) sowie andere Ausdrucksformen des Geschlechts, z.B. durch Kleidung, Sprache und Verhaltensweisen, ein. (Hirschfeld-Eddy-Stiftung 2008: 11)

Am vorliegenden Zitat kann kritisiert werden, dass nicht zwischen Geschlechtsidentität und „Geschlechtsausdruck“ differenziert wird. So bezieht sich der zweite Teil der Definition (z. B. individuelle Kleidungs- und Verhaltensweisen) vielmehr auf den Geschlechtsausdruck als auf die Geschlechtsidentität. Während Geschlechtsidentität das geschlechtliche Zugehörigkeitsempfinden beschreibt, meint der Geschlechtsausdruck nach Scholz (2025: 9) die Präsentationsweise der Geschlechtsidentität nach außen hin. Falls eine Person etwa weiblich konnotierte Kleidung wie Röcke trägt oder sanft spricht, wird dies häufig mit einem weiblichen Geschlechtsausdruck gleichgesetzt (2025: 9). Es sollte stets bewusst zwischen Geschlechtsidentität und -ausdruck unterschieden werden, da der Geschlechtsausdruck keine verlässliche Auskunft über die geschlechtliche Identität gibt.

Laut Alfermann (1996: 57) fällt die Geschlechtsidentität von Cis*Personen mit ihrem Sexus und Gender zusammen. Der Sexus von Trans*Personen weicht jedoch von ihrer Geschlechtsidentität ab. Beispielsweise könnte ein Kind nach der Geburt aufgrund seiner Genitalien als Junge gelesen werden. Trotzdem könnte die Trans*Person im späteren Leben eine weibliche Geschlechtsidentität haben. Ausgehend von jenem Beispiel muss angemerkt werden, dass mittlerweile ein breiteres Spektrum an Geschlechtsidentitäten existiert, das über die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ hinausgeht. Trotz dessen gehen viele Wissenschaftler*innen (z. B. Mühlen Achs 1998: 28; Goffman 2001: 110) weiterhin von einer Einteilung der Geschlechtsidentität aus, die nur zwischen der männlichen und weiblichen Geschlechtsidentität unterscheidet. Diese Zweiteilung wird auch binäre Geschlechtsidentität genannt.

Über Jahrtausende hinweg gingen viele Gesellschaften von einer binären Geschlechterordnung aus, in der ausschließlich die männliche und weibliche Geschlechtsidentität anerkannt wurde. Zeitgleich mit der zweiten Welle des Feminismus machte sich jedoch ein erster Widerstand gegen die bisher als natürlich angenommene Zweigeschlechtlichkeit breit. So formulierte Butler (1991: 16f.) erstmals die These, dass die Zweigeschlechtlichkeit durch diskursive Praktiken geschaffen wird und nicht naturgegeben ist. Die Einteilung in Mann und Frau wird ihr zufolge durch wiederholte (Sprach-)Handlungen gefestigt, dadurch als natürlich aufgefasst und nicht hinterfragt. Somit gibt es keine binäre Geschlechtsidentität per se, da sie erst durch wiederholte Handlungen entsteht (1991: 18). Im Einklang dazu versteht auch Perko (2005: 32) die Zweigeschlechtlichkeit als gesellschaftliches Konstrukt. Beauvoir (1951: 12) und Wilchins (2004: 40) betonen in ihrer Kritik die asymmetrische Machtverteilung der binären Geschlechter. Ihnen zufolge werden Männer weitgehend als Norm betrachtet, während Frauen als untergeordnetes Geschlecht gelten. Ein Beispiel hierfür liefert Pusch²⁷ (1999): Im Deutschen treten Berufsbezeichnungen meist in der maskulinen Form auf. Soll eine Bezeichnung im Femininum ausgeschrieben werden, muss das Suffix „-in“ an den männlichen Wortstamm angehängt werden. Dadurch werden Männer als Norm und Frauen als Devianz von der Norm konstruiert (1999: 21). Darüber hinaus leistet das Konzept der „Heteronormativität“²⁸ einen wesentlichen Beitrag dazu, dass die binäre Geschlechtsidentität bis dato als gesellschaftliche Norm gilt. Die Geschlechtsidentität von queeren²⁹ Menschen hingegen weicht von der sozialen Norm ab.

Abgesehen von der binären Geschlechtsidentität wird heutzutage auch zwischen verschiedenen nicht binären Geschlechtsidentitäten unterschieden. Im Jahr 2021 identifizierten sich 1–2 % der deutschen Bevölkerung als nicht binär (vgl. Huhn 2021: 493). Nicht binäre Personen haben eine Geschlechtsidentität, die weder ausschließlich männlich noch weiblich ist.

²⁷ Pusch zählt neben Hellinger, Lakoff und Trömel-Plötz zu den bekanntesten feministischen Linguistinnen. Die feministische Linguistik ging aus der Überschneidung der Frauenforschung mit der Linguistik hervor und setzt sich mit dem Zusammenhang zwischen Sprache und Geschlecht auseinander. Ab den 1970er Jahren begannen feministische Linguistinnen, die Unsichtbarkeit von Frauen in der Sprache zu kritisieren (vgl. FrauenMediaTurm – Feministisches Archiv und Bibliothek 2018).

²⁸ Warner (1991: 3) hielt die Benennung „Heteronormativität“ erstmalig im Jahr 1991 fest und wollte mithilfe des Konzepts Kritik daran üben, dass heterosexuelle Beziehungen als Norm gelten. Das Konzept der Heteronormativität sollte es ermöglichen, die Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität zu dekonstruieren (vgl. Warner 1993: XXIII). Laut Degele (2008: 88f.) kann Heteronormativität als Resultat der sozialen Konstruktion von Geschlecht verstanden werden. Nach Degele (2008: 88) gehen ebenso gesellschaftliche Werte und Strukturen mit Heteronormativität einher. So wird Heteronormativität beispielsweise in der Wissenschaft, in rechtlichen Institutionen und in Schulbüchern perpetuiert. Aufgrund dieser Ubiquität erhält Heteronormativität den Anschein einer Natürlichkeit, wodurch die binäre Geschlechtsordnung und Heterosexualität nicht hinterfragt werden (2008: 89f.). Feministische Bewegungen und die Gender sowie Queer Studies setzen sich für die Dekonstruktion der Heteronormativität ein, indem sie Heteronormativität als gesellschaftliches Konstrukt sichtbar machen (vgl. Klappeer 2015: 30) und marginalisierte Sexualitäten ins Zentrum rücken (vgl. Kraß 2007: 136ff.; Baumgartinger 2017: 25).

²⁹ „Queer“ wird als Sammelbenennung für alle sexuellen Orientierungen verstanden, die nicht heterosexuell sind. Queere Personen können sich als nicht binär, nicht Cis*Gender oder nicht heteronormativ identifizieren.

Manche nicht binären Individuen fühlen sich gleichermaßen beiden Geschlechtern zugehörig, identifizieren sich nur zum Teil mit dem männlichen oder weiblichen Geschlecht oder lassen sich keinem binären Geschlecht zuordnen (vgl. Stoffers 2023: 166). Der Terminus „nicht binäre Geschlechtsidentität“ kann als Sammelbenennung verstanden werden, der mehrere Teilidentitäten wie „agender“, „demigender“, „genderfluid“, „bigender“, „pangender“ oder „intergender“ untergeordnet sind. Agender Personen gehören keinem Geschlecht an (vgl. Sauer 2018a), während sich demigender Personen teilweise mit dem männlichen oder weiblichen Geschlecht identifizieren (vgl. LGBTQ Nation 2022). Falls sich die Geschlechtsidentität kontinuierlich verändert, zeitweise mehr dem männlichen oder weiblichen Geschlecht entspricht beziehungsweise sich nicht in das binäre Geschlechtssystem einordnen lässt, kann von einer genderfluiden Geschlechtsidentität gesprochen werden (vgl. Sauer 2018b). Bigender bedeutet, dass sich eine Person mit beiden binären Geschlechtern oder je nach Zeitraum mit nur einem Geschlecht identifiziert (vgl. Hübscher 2025). Im Unterschied dazu setzt sich die Geschlechtsidentität von pangender Personen aus vielen unterschiedlichen Geschlechtsidentitäten zusammen (vgl. Sauer 2018c). Intergender Personen haben kein eindeutiges Geschlecht, da sie sich zwischen den binären Geschlechtern verorten (vgl. Sauer 2018d). Somit fasst der Terminus „nicht binär“ alle vom binären System abweichenden Geschlechtsidentitäten zusammen. Ein Synonym für nicht binär ist „queer“, worauf im folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

3.1.3 Queerness und Queer-Theorie

Damit in weiterer Folge in die „Queer-Theorie“ eingetaucht werden kann, muss vorerst auf die Bedeutung von queer und deren Entwicklung eingegangen werden. Queer kann als „herrschafts- und normkritisches Projekt [verstanden werden, dem es] [...] um [die] Anerkennung von Differenzen und (politischer) Gleichheit, um die Auflösung eindeutiger Identitäten und die Dekonstruktion von Kategorisierungen“ (Degele 2008: 53) geht. Zwar beanspruchen heutzutage vor allem die Queer Studies die Benennung „queer“ für sich, trotz dessen reichen die Ursprünge von queer in das 19. Jahrhundert zurück. Nach Perko (2003: 28) bedeutete queer im 19. Jahrhundert im amerikanischen Raum „seltsam“ oder „pervers“ und wurde als Schimpfwort für homosexuelle Menschen eingesetzt. Erst in den 1990er Jahren werteten lesbische sowie schwule Aktivist*innen die Benennung auf und eigneten sich diese an. Dadurch konnte sich queer zu einer Gegenidee zum binären Geschlechtersystem entwickeln und einen essenziellen Beitrag zur Entwicklung der Queer Studies leisten (2003: 28f.). Heutzutage versteht sich queer

sowohl als Sammelbenennung für die LGBTQIA+-Community³⁰ als auch als Denkrichtung, die alle nicht normativen Ausdrucksformen des sexuellen Verlangens und der geschlechtlichen Identität umfasst. Wie Perko (2005: 30ff.) festhält, soll die Benennung „queer“ Machtverhältnisse in Bezug auf Sexualität und Geschlecht offenlegen, Kategorisierungen verringern, binäre Geschlechternormen³¹ hinterfragen und somit zu einer größeren Akzeptanz nicht binärer Geschlechtsidentitäten beitragen.

Eine zentrale Stellung innerhalb der Queer Studies nimmt die Queer-Theorie ein, die Kritik an normativen Geschlechts- und Sexualitätsdichotomien ausübt. So dekonstruiert die Queer-Theorie etwa das Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit und die Unterscheidung zwischen Homo- sowie Heterosexualität (vgl. Su & Moindjie 2023: 71). Die Benennung „Queer-Theorie“ wurde erstmals von de Lauretis (1991: III) festgehalten, die es als Ziel der Queer-Theorie beschrieb, Sexualität und Identität zu überdenken. Bei der Queer-Theorie handelt es sich jedoch um keine einheitliche Theorie, da sie Elemente aus unterschiedlichen Ansätzen vereint. Wie Laufenberg (2019: 332) anmerkt, wurde die Theorie im Laufe ihrer Entstehung von zahlreichen Strömungen wie dem Feminismus, der Schwulen- und Lesbenbewegung, der postkolonialen Genderforschung sowie dem AIDS-Aktivismus beeinflusst. Außerdem weist die Queer-Theorie Zusammenhänge mit der Diskursanalyse (vgl. Motschenbacher & Stegu 2013: 519), dem Poststrukturalismus, der Soziologie, der Kulturwissenschaft und dem Dekonstruktivismus auf (vgl. Schippert 2005: 91). Die Queer-Theorie ist dafür geeignet, dominante Macht- und Wissensordnungen zu dekonstruieren, diese als gesellschaftliche Konstrukte aufzudecken und einen Blick auf jene Phänomene zu richten, die im hegemonialen Diskurs marginalisiert werden. Gleichzeitig strebt die Queer-Theorie laut Li (2024: 212) danach, Diskriminierung abzubauen, geschlechtliche Vielfalt anzuerkennen und bestehende Vorstellungen zu überdenken. Im Fokus der Queer-Theorie steht auch die Infragestellung dichotomer Ordnungen, insbesondere der binären Geschlechterordnung sowie der Trennung zwischen Homo- und Heterosexualität. Stattdessen plädiert sie für fluide Konzepte von sexueller Orientierung und geschlechtlicher Identität (2024: 212). Die Theorie basiert auf der Annahme, dass sexuelle und geschlechtliche Identitäten nicht biologisch festgelegt sind. Sie versteht Identität als Ergebnis

³⁰ LGBTQIA+ ist ein Akronym aus „lesbian“, „gay“, „bisexual“, „trans*gender/trans*sexual“, „queer“, „intersex“ und „asexual“. Das Pluszeichen steht als Platzhalter für weitere Geschlechtsidentitäten.

³¹ Die Zweigeschlechtlichkeit und die damit verbundenen Normen wurden bereits von den Gender Studies hinterfragt (vgl. Faulstich-Wieland 2003: 12f.). Trotzdem wird im deutschen Raum erst seit dem Aufkommen der Queer Studies in den 1990er Jahren von mehr als zwei Geschlechtern und Geschlechtsidentitäten ausgegangen (vgl. Funk 2024: 91). Im deutschsprachigen Raum wurden nicht binäre Geschlechtsidentitäten im Vergleich zu weiteren Kulturen relativ spät anerkannt. So geht beispielsweise die ethnische Gruppe der Bugis in Indonesien seit über 600 Jahren von einem System mit fünf Geschlechtern aus, darunter auch das nicht binäre Geschlecht der „Bissu“ (vgl. Davies 2007: 86f.).

von performativen Handlungen (vgl. Sedgwick 1990: 3), was auch im Konzept des Doing Gender zum Ausdruck kommt. Nach der Beschreibung der Queerness samt der Queer-Theorie wird nun thematisiert, wie die Thematik der Queerness in die Übersetzungswissenschaft gelangte.

3.2 Von der *Écriture Féminine* zur queeren Übersetzungswissenschaft

Die queere Übersetzungswissenschaft bildete sich aus der feministischen Übersetzungswissenschaft heraus. Die feministische Übersetzungswissenschaft wiederum fußt auf der bereits in Kapitel 3.1 erwähnten *Écriture Féminine*, die im Rahmen der zweiten Frauenbewegung in Frankreich entstand.

3.2.1 *Écriture Féminine*

Ausgehend vom Feminismus entwickelte sich am Ende der 1960er Jahre ein großes Interesse am Verhältnis zwischen Gender und Sprache (vgl. Ergün 2013: 15f.), was unter anderem die Untersuchungen von Lakoff (1975/2004), Daly (1978) und Spender (1980) veranschaulichen. Die Wissenschaftler*innen hielten in ihren Forschungen fest, dass Sprache stark von Männern geprägt wird, wodurch Sprache einen Beitrag zur Unterdrückung von Frauen leistet (vgl. Ergün 2013: 15f.). Darauffolgend drang die Problematik der von Männern geprägten Sprache in den literarischen Bereich vor. Weibliche Schriftstellerinnen aus Frankreich wie Cixous, Herrmann sowie Yaguello setzten sich mit der patriarchalen Sprache auseinander, die die Maskulinität als Norm hat, und verstanden sie als Manipulationsmittel anstatt nur als Kommunikationsinstrument³² (vgl. von Flotow 1997: 8). Zur stärkeren Repräsentation weiblicher Erfahrungen begannen Autorinnen in den 1970er Jahren, experimentelle Texte mit einem Fokus auf die Kritik an der patriarchalen Sprache zu verfassen. Patriarchal geprägte Texte wurden von ihnen hinterfragt, umgeschrieben oder kritisiert, um aufzuzeigen, wie Sprache zur Unterdrückung von Frauen beiträgt (1997: 9). Die patriarchale Standardsprache wurde gezielt verändert, indem zum Beispiel Neologismen oder Wortspiele erfunden und Frauen ins Zentrum gerückt wurden (vgl. Santaemilia 2011: 56). Zudem entwickelten jene Autorinnen sowohl eine alternative Sprache als auch neue Gattungen, die weibliche Realitäten angemessen repräsentieren konnten (vgl. von Flotow 1997: 9). Das Ziel war es, einen weiblich geprägten Diskurs jenseits patriarchaler Normen zu schaffen (vgl. Ergün 2013: 17).

³² Für einen umfassenderen Überblick über die Entwicklung der *Écriture Féminine* kann von Flotows (1997) Beitrag konsultiert werden.

Die soeben vorgestellte Bewegung wird heutzutage als „Écriture Féminine“ (weibliches Schreiben) bezeichnet. Die Écriture Féminine fand ihren Ursprung in Frankreich und verbreitete sich darauffolgend im zweisprachigen Québec bei Autorinnen wie Bersianik, Brossard, Gagnon und Théoret (vgl. Ergün 2013: 17). Ihre experimentellen Werke zeichnen sich durch eine komplexe Sprache aus, deren Verständnis häufig Erklärungen oder kritische Auseinandersetzungen erfordert. Die feministische Übersetzungswissenschaft entwickelte sich aus dem Bedarf, jene experimentellen Texte zu übersetzen.

3.2.2 Feministische Übersetzungswissenschaft

Die feministische Übersetzungswissenschaft entstand im kanadischen Québec³³ aus dem Wunsch heraus, französische Texte aus der Richtung der Écriture Féminine ins Englische zu übersetzen (vgl. von Flotow 1991: 74). Eine Gruppe kanadischer Übersetzerinnen und Wissenschaftlerinnen wie Godard, Lotbinière-Harwood und von Flotow erkannte in den 1970er Jahren, dass die Texte der Écriture Féminine aufgrund ihrer Wortspiele und Brechungen mit den patriarchalen Normen schwierig zu übersetzen waren. Deshalb reflektieren sie im Kontext der „Kanadischen Schule“ über die feministische Schreibpraxis und legten mit ihren Ausarbeitungen einen essenziellen Grundstein für die Entstehung der feministischen Übersetzungswissenschaft (vgl. Castro & Ergun 2018: 126). Im Rahmen ihrer Reflexionen entwickelten sie Mikro- und Makrostrategien, die die Übersetzung feministischer Texte erleichterten und zu neuen Ausdrucksformen führten. Von Flotow (2020: 181) unterscheidet zwischen sechs Makro- und vier Mikrostrategien³⁴, die von der Kanadischen Schule eingeführt wurden. Im Zuge des makrostrukturellen „prefacing“ erklärt der*die Übersetzer*in seine*ihre Intention im Vorwort und weist die Leser*innenschaft auf die feministische Absicht der Übersetzung hin. Beim „footnoting“ machen sich Übersetzer*innen in den Fußnoten bemerkbar und deuten dort auf etwaige

³³ In der Literatur werden die übersetzerischen Initiativen im kanadischen Québec häufig als Wurzel der feministischen Übersetzungswissenschaft bezeichnet. Castro und Ergun (2018: 126f.) vertreten jedoch eine abweichende Meinung. Sie sind der Ansicht, dass es bereits davor zahlreiche Bemühungen gab, feministische Ideen durch die Übersetzung zu verbreiten. Als Beispiel kann das Vorwort von Tyler zu ihrer Übersetzung aus dem 17. Jahrhundert angeführt werden, in dem sie sich gegen patriarchale Strukturen auflehnt. Zudem fügte Behn eine weibliche Figur in ihre Übersetzung hinzu, die nicht im Ausgangstext vorhanden war, und wies die Leser*innen auf ihren Eingriff hin (2018: 127).

³⁴ Von Flotow (1991) hielt bereits im Jahr 1991 vier feministische Makrostrategien fest und baute diese darauffolgend aus. Beim „supplementing“ werden Elemente im Text ergänzt, damit sprachliche Lücken kompensiert werden können. Das „footnoting“ meint das Verfassen von Fußnoten und das „prefacing“ liefert im Rahmen eines Vorworts Erklärungen zu Übersetzungsentscheidungen. „Hijacking“ wiederum bedeutet die gezielte Veränderung eines Texts, um den Zielen der feministischen Übersetzung gerecht zu werden (1991: 74–80).

sprachliche Herausforderungen hin. Darüber hinaus können sich Übersetzende dazu entscheiden, einen Ausgangstext nicht zu übertragen. So fasste beispielsweise Lotbinière-Harwood den Entschluss, keine Texte von männlichen Autoren zu übersetzen. Des Weiteren können Übersetzer*innen ihre Ausgangstexte strategisch auswählen und sie nur übertragen, wenn sie eine Bedeutung für den Feminismus aufweisen. Eine weitere Makrostrategie bezieht sich auf die Gründung von Verlagshäusern, deren Programme feministische Literatur beinhalten. Bei der letzten Strategie der „re-translation“ werden bereits übersetzte Werke nochmals aus einer feministischen Perspektive übertragen (³2020: 181f.).

Im Kontrast zu den Makrostrategien beziehen sich die von Flotow (³2020: 182f.) festgehaltenen Mikrostrategien auf sprachliche Entscheidungen. Dazu zählen etwa Auslassungen, Hinzufügungen, Ergänzungen und Neologismen. In vielen Sprachen wird beispielsweise das Maskulinum (z. B. Arzt) als geschlechtsübergreifende Form verwendet und soll sowohl Männer als auch Frauen einschließen. Jene Praxis führt jedoch dazu, dass Frauen sprachlich unsichtbar gemacht und aus dem Diskurs ausgeschlossen werden. Als Reaktion auf dieses Problem könnte ein*e Übersetzer*in zum Beispiel eine Mikrostrategie auswählen, in der ausschließlich die feminine Sprachform verwendet wird. Dadurch könnten die Leser*innen für die Geschlechterasymmetrie in der Sprache sensibilisiert und Frauen ins Zentrum gerückt werden (³2020: 183). Wie aus der Auflistung der Strategien hervorgeht, setzten sich Vertreterinnen der Kanadischen Schule auf drei Ebenen für einen Sprachwandel ein: Sie wollten das Sprachsystem per se, den Sprachgebrauch und den Diskurs verändern. Ihnen zufolge konnte erst auf diese Weise ein kollektives Umdenken erreicht und Frauen sichtbar gemacht werden.

Die feministische Übersetzung versteht sich nicht als neutral. Vielmehr wird die Arbeit von feministischen Übersetzerinnen als eine Form politischer Intervention angesehen, da durch Vorworte, Fußnoten oder Ergänzungen gezielt in den Ausgangstext eingegriffen wird (vgl. von Flotow 1997: 14; Hofer 2002: 153). Somit wird die feministische Übersetzung zu einer aktivistischen Tätigkeit und Übersetzerinnen zu aktiv Handelnden emporgehoben. So beschreiben feministische Übersetzerinnen ihre Arbeit selbst als „intentional, as activist, as deliberate as any feminist or otherwise socially-activist activity“ (von Flotow 2011: 4). Feministische Übersetzerinnen handeln insofern aktiv, als dass sie sich in ihren Übertragungen zum Beispiel mithilfe von femininen Sprachformen gegen geschlechtliche Normen auflehnen (vgl. Fischer 2014: 28f.). In diesem Sinne werden Übersetzerinnen zu Co-Autorinnen, denn sie schaffen Bedeutungen aktiv mit, anstatt die Inhalte des Ausgangstexts nur zu übertragen (vgl. Simon 1996: 13).

Ausgehend von der Kanadischen Schule hat sich die feministische Übersetzungswissenschaft seit den 1970er Jahren rasant weiterentwickelt. Heutzutage weist die feministische Übersetzungswissenschaft drei Forschungsschwerpunkte auf: das Übersetzen experimenteller feministischer Texte, die feministische Übersetzungskritik samt feministischen Übersetzungsstrategien und historische feministische Übersetzungen³⁵. Trotz der unterschiedlichen Fokusse werden in allen Schwerpunkten dieselben Ziele verfolgt. Einerseits sollen Frauen in den Vordergrund gerückt und Übersetzungen aus einer weiblichen Perspektive betrachtet werden. Andererseits wird in den Schwerpunkten für eine größere Sichtbarkeit von weiblichen Übersetzerinnen eingetreten. Nach dem Überblick über die feministische Übersetzungswissenschaft wird im folgenden Unterkapitel die queere Übersetzungswissenschaft in den Blick genommen.

3.2.3 Queere Übersetzungswissenschaft

Im Bereich der queeren Übersetzungswissenschaft werden feministische Überlegungen aufgegriffen und mit der Queer-Theorie verknüpft. Obwohl die Queer-Theorie Einzug in viele Fachbereiche hielt, wurde sie erst am Ende des 20. Jahrhunderts in die Übersetzungswissenschaft integriert. Für diese späte Entwicklung können zwei Gründe angeführt werden. Der erste Grund ist, dass sich die Übersetzungswissenschaft erst nach den linguistischen Übersetzungsansätzen für Einflüsse aus weiteren Fachgebieten öffnete. Die Übersetzungswissenschaft wandte sich in den 1980er Jahren von den bis dahin dominierenden linguistischen Ansätzen ab, die das Übersetzen primär aus der Perspektive der Äquivalenz behandelten. Darauffolgend öffnete sich die Übersetzungswissenschaft verstärkt für funktionale Theorien wie die Skopostheorie oder die Theorie des translatorischen Handelns. In weiterer Folge erlebten die deskriptiven Überlegungen von Even-Zohar (1979), Lefevere (1992) sowie Toury (1995) in den 1990er Jahren ihre Hochblüte. Die Wissenschaftler erachteten literarische Übersetzungen als kulturelle Produkte und gingen der Frage nach, wie Übersetzungen in der Praxis entstehen. Dementsprechend nahmen sie eine deskriptive Perspektive ein und schrieben im Gegensatz zu den linguistischen Ansätzen nicht vor, wie Übersetzungen auszusehen hatten. Zeitgleich mit den deskriptiven Ansätzen kam es zu einer kulturellen Wende, die wiederum eine interdisziplinäre Öffnung mit sich brachte. So bezog die Übersetzungswissenschaft zunehmend Konzepte aus der Soziologie, der

³⁵ Ausführlichere Erläuterungen zu den drei Schwerpunkten liefern die Werke von Brossard (1986; ²2006) zum Übersetzen experimenteller Texte, von Flotow (1991; ³2020) und Massardier-Kenney (1997) zu feministischen Übersetzungsstrategien samt einer Kritik an der feministischen Übersetzungspraxis sowie Hofer (2002) zu in Vergessenheit geratenen feministischen Übersetzerinnen.

Kulturwissenschaft und dem Postkolonialismus ein – aus ebenjenen Forschungsbereichen entwickelte sich die Queer-Theorie, wie in Kapitel 3.1.3 erläutert wurde. Der zweite Grund ist, dass die Übersetzungswissenschaft laut Baer und Kaindl (2018a: 1) das Fremde hervorhebt, während die Fremdheit in der Queer-Theorie dekonstruiert wird. Wie Baer und Kaindl (2018a: 1) festhalten, führte dieser Unterschied dazu, dass sich die Übersetzungswissenschaft und Queer-Theorie lange Zeit nicht aufeinander beziehen ließen. Dies gelang erst nach der kulturellen Wende. Aufgrund jener späten Entwicklung wurde Queerness in der Übersetzungswissenschaft bislang weniger umfassend behandelt als das Thema des Feminismus.

Wie Simon (1996: 8) betont, wurde in den 1990er Jahren zunehmend erkannt, dass Übersetzungen zur Vorstellung von sozialen Rollen beitragen und einen gesellschaftlichen Wandel hervorrufen können. Daraus ergibt sich ein zentrales Anliegen der queeren Übersetzung: Übersetzer*innen sollen marginalisierte queere Identitäten in ihren Übertragungen sichtbar machen und somit einen Beitrag für ihre geschlechtliche Repräsentation leisten. Übersetzer*innen werden ähnlich wie bei der feministischen Übersetzungswissenschaft als aktiv Handelnde wahrgenommen, da sie nach Fischer (2008: 43) zwischen zwei Optionen auswählen können. Wenn sie binären, heterosexuellen, heteronormativen oder stereotypischen Geschlechternormen folgen, dann tragen sie zur Reproduktion bestehender Unterdrückungsverhältnisse bei. Wählen Übersetzer*innen hingegen einen bewussten Bruch mit vorherrschenden Normen, so entscheiden sie sich für eine Veränderung des Diskurses. Infolgedessen kann eine neue Art des Denkens entstehen:

Die Geschlechterdichotomie Mann-Frau und auch die Heteronormativität [...] können so angeprangert und in Frage gestellt werden. Vermeintliche Wahrheiten, die auf alle Menschen zutreffen sollen, können durch Translation negiert werden. Ein Bewusstsein für verschiedene Identitäten und Daseinsformen kann geschaffen werden, das mehr anerkannte Vielfalt innerhalb der Gesellschaft ermöglicht. (Fischer 2008: 43)

Demzufolge verfügen Übersetzer*innen über eine zentrale Macht, denn sie können entweder bestehende gesellschaftliche Strukturen festigen oder die Übersetzung gezielt dazu nutzen, um queere Individuen sichtbar zu machen. Eine ähnliche Ansicht vertritt Bahadır (2007: 20), indem sie die ambivalente Natur der Translation beschreibt. Einerseits besitzen Translator*innen die Macht, marginalisierten Sichtweisen und Identitäten wie nicht binären Personen Gehör zu verschaffen. Andererseits können Translator*innen Inhalte verzerren oder gar unsichtbar machen (2007: 20). Vor allem in queeren Übersetzungen ist letztere Praxis vertreten, da queere Aspekte häufig im Übersetzungsprozess verloren gehen. Dies geschieht teilweise unbewusst, etwa wenn queere Elemente nicht als solche erkannt oder Entscheidungen unreflektiert getroffen werden.

Vor allem bei der Übertragung von Texten aus dem Englischen in romanische (z. B. Französisch, Italienisch, Spanisch) oder germanische Sprachen (z. B. Deutsch) gehen queere Elemente verloren, wie in Kapitel 3.3 beschrieben wird. Beispielsweise existieren im Englischen zahlreiche geschlechtsneutrale Ausdrucksformen wie das „singular they“³⁶ (im Singular verwendetes Pluralpronomen), das meist auf binären Normen basierend übertragen wird. Solch eine unreflektierte Übersetzung reproduziert heteronormative Sichtweisen und macht queere Geschlechtsidentitäten unsichtbar. In Kapitel 5.2 soll im Rahmen der Übersetzungskritik herausgefunden werden, ob sich die Audiodeskriptor*innen von *Sex Education* bei der akustischen Bildbeschreibung der nicht binären Figuren ebenfalls auf heteronormative Normen gestützt haben. Zunächst soll jedoch ein chronologischer Forschungsüberblick über die Entwicklung der queeren Übersetzungswissenschaft gegeben werden.

3.2.3.1 Entwicklung der queeren Übersetzungswissenschaft

Die Queer-Theorie wurde erst in den 1990er Jahren in die Übersetzungswissenschaft integriert, nichtsdestotrotz setzte sich Holmes bereits davor mit Queerness auseinander. In den 1970er und 1980er Jahren veröffentlichte er unter dem Pseudonym Jacob Lowland (1978; 1982) Übersetzungen von queeren Texten und Gedichten. Als Vorreiter der queeren Übersetzungswissenschaft wird Harvey angesehen, der die Übersetzung von Sexualität erforschte. Im Jahr 1997 publizierte er mit Shalom den Sammelband *Language and Desire. Encoding Sex, Romance and*

³⁶ Das Englische gilt als geschlechtsneutrale Sprache, während die deutsche Sprache geschlechtsbezogen ist und mehrere grammatische Geschlechter hat. Dieser sprachliche Unterschied kann zu Herausforderungen in der Übersetzungspraxis führen, die jedoch mithilfe der geschlechtergerechten Sprache überwunden werden können. Die geschlechtergerechte Sprache fördert die Sichtbarkeit von Geschlechtsidentitäten abseits der binären Geschlechter und wurde insbesondere von den Queer Studies geprägt (vgl. Fischer 2014: 16f.). Heutzutage wird zwischen „geschlechtsneutralen“ und „geschlechtsinklusive“ Strategien unterschieden (vgl. Hornscheidt & Sammla ²2021: 50ff.). Erstere lassen nicht auf die jeweilige Geschlechtsidentität schließen. Dies kann etwa durch „Neutralisierungen“ (z. B. Person anstatt Mann), „Suffixe“ (z. B. Lehrkraft anstatt Lehrer), „Funktions-“, „Kollektiv-“ und „Institutionsbenennungen“ (z. B. Professur anstatt Professor) oder „substantivierte Partizipien“ (z. B. die Studierenden anstatt die Studenten) erfolgen (vgl. Diwald & Steinhauer ²2022: 131–135). Darüber hinaus haben sich im Deutschen geschlechtsbefreite Strategien wie die „x-“, „ex-“, „ens-“ oder „*-Form“ etabliert, bei denen die entsprechenden Endungen an den Wortstamm angehängt werden (z. B. Professx anstatt Professor) (vgl. Hornscheidt & Sammla ²2021: 53–61). Zu den geschlechtsneutralen Strategien zählen auch Neopronomen wie „nin“ (vgl. Sylvain & Balzer 2008), „xier“ (vgl. Heger 2020) oder das „NoNa-System“ (vgl. Geschlechtsneutrales Deutsch o.J.). Bei den geschlechtsinklusive Strategien wiederum werden unterschiedliche Sonderzeichen an den Wortstamm angehängt. Dazu gehören der „Genderstern“ (Lehrer*in oder Lehr*erin), das „Gendergap“ (Lehrer_in), die „Tilde“ (Lehrer~in) und der „Doppelpunkt“ (Lehrer:in) (vgl. Wirtschaftsuniversität Wien 2015: 10). Allerdings führen jene geschlechtsinklusive Ausdrucksformen im Bereich der Audiodeskription zu Herausforderungen. So sind geschlechtergerechte Ausdrücke meist länger als das Maskulinum und nehmen somit mehr Zeit beim Einsprechen des Manuskripts in Anspruch. Ferner können Vorleseprogramme Sonderzeichen wie den Genderstern nur schwer verarbeiten, weshalb sie die Sonderzeichen entweder mitlesen (z. B. als Audiodeskriptor-Stern-in) oder störende Pausen erzeugen (vgl. Hornscheidt & Sammla ²2021: 71f.).

Intimacy und legte einen Grundstein für die queere Linguistik. Darauffolgend wandte sich Harvey (2003a; 2003b) queeren Texten und der Übersetzung in der französischen sowie amerikanischen Schwulenrechtsbewegung zu. Er konnte veranschaulichen, dass Übersetzer*innen die Vorstellungen von Queerness häufig an den kulturellen Kontext anpassen. So wurden etwa queere Inhalte aus amerikanischen Texten bei der Übersetzung ins Französische entweder an landestypische französische Queerness-Vorstellungen angepasst oder gar vollständig getilgt (2003b: 139f.). Santaemilia (2018: 13) sieht in Harveys Beiträgen die Basis für die vermehrte übersetzungsbezogene Auseinandersetzung mit Queerness, die in einem queeren Turn innerhalb der Übersetzungswissenschaft resultierte.

In weiterer Folge erschienen erst wieder ab dem Jahr 2011 mehrere Publikationen, die sich mit queerer Übersetzung beschäftigten. Der Sammelband von Larkosh (2011) setzte sich mit der Übersetzung von Gender und Sexualität in unterschiedlichen Sprach- sowie Kulturräumen auseinander. Der Sammelband schuf eine erste Verbindung zwischen der Übersetzungswissenschaft, den Gender Studies, der vergleichenden Literaturwissenschaft und der Kulturwissenschaft. Zudem fanden im Sammelband außereuropäische Perspektiven Erwähnung, indem Beiträge zur Übersetzung von Gender und Sexualität in Lateinamerika, in afrikanischen Ländern sowie in Südostasien inkludiert wurden. Ebenfalls erschien im Jahr 2011 Bakers Lehrbuch *In Other Words. A Coursebook on Translation*, das theoretische Grundlagen der Translationswissenschaft mit praktischen Übungen zur Ausbildung professioneller Translator*innen vereint. Im Mittelpunkt des Werks steht das Konstrukt der Äquivalenz, das anhand von verschiedenen Übersetzungsbeispielen herausgefordert wird. In der arabischen Sprache existiert beispielsweise keine neutrale Benennung für „Homosexualität“, weshalb bei der Übersetzung queerer Terminologie nicht von Äquivalenz ausgegangen werden kann (vgl. Baker ²2011: 21).

Bassi (2014) analysierte die englische Übersetzung des queeren Romans *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* von Panarello (2003), der ursprünglich auf Italienisch verfasst und von Venuti³⁷ ins Englische übertragen wurde. Im Rahmen ihres Übersetzungsvergleichs konnte Bassi (2014: 312ff.) aufzeigen, wie Venuti durch den Einbau amerikanischer Schwulenstereotype die Hauptfigur verzerrte. In demselben Jahr erschien eine Sonderausgabe der Fachzeitschrift „Comparative Literature Studies“, herausgegeben von Spurlin (2014a). Die Sonderausgabe widmete sich den Verflechtungen von Gender, Queerness und Übersetzung. Im

³⁷ Die Übersetzungswissenschaft verdankt Venuti (1995) die Strategien der „domestication“ (Einbürgerung) und „foreignization“ (Verfremdung). Die Einbürgerung meint eine Übersetzung, die sich an die sprachlichen sowie kulturellen Normen der Zielkultur anpasst – die Übersetzung ist nicht als solche erkennbar und liest sich wie ein Original. Im Kontrast dazu weichen verfremdende Übersetzungen von der zielkulturellen Norm ab, wodurch Leser*innen erkennen können, dass sie es mit einer Übersetzung zu tun haben (1995: 20).

Zentrum steht die Überlegung, wie Übersetzer*innen geschlechtliche und sexuelle Identitäten übertragen können. Die Beiträge reichen von der Übersetzung von Gender in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts bis hin zu Strategien bei der Übersetzung von Sexualitäten in russischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts. Weitere Artikel befassen sich mit der Gender- und Sexualpolitik sowie mit Machtkonstellationen in der arabischen Literatur.

Bauers (2015) Sammelband widmete sich der Frage, wie Sexualität übersetzt wird, und beleuchtete damit verbundene politische Entscheidungen. Der Sammelband enthält Beiträge aus der Geschichts-, Literatur-, Kultur- sowie Übersetzungswissenschaft und stellt die Sexualwissenschaft in den Fokus. Die Autor*innen gehen darauf ein, dass diverse Vorstellungen von Sexualität durch kulturelle Aushandlungsprozesse entstanden sind und dass die Übersetzung eine essenzielle Rolle dabei spielte. Im Jahr 2017 erschien Epsteins und Gilletts Sammelband *Queer in Translation*, der als bahnbrechend gilt, da er erstmals die Queer-Theorie mit der Übersetzung verband. Der Sammelband veranschaulicht, wie Heteronormativität die Auswahl, Interpretation sowie Übersetzung von Texten beeinflusst. Außerdem verknüpfen die Forschenden ihre theoretischen Ausarbeitungen mit praktischen Fallbeispielen. So enthält der Sammelband etwa Analysen von genderbezogenen und queeren Übersetzungen von japanischen, taiwanesischen und russischen Werken.

Ein weiterer Meilenstein ist der Sammelband von Baer und Kaindl (2018b), der Forschungsarbeiten zur Queerness aus unterschiedlichen Fachbereichen vereint. Der Sammelband beschäftigt sich mit der Übersetzung von Sexualität, Gender und Identität. Er untersucht, wie queere Perspektiven in Übersetzungsprozessen (un-)sichtbar gemacht werden können und reflektiert die theoretischen sowie praktischen Herausforderungen, die sich daraus ergeben. Der Band ist in drei thematische Abschnitte gegliedert: Zunächst werden theoretische Ansätze der queeren Übersetzung behandelt, woraufhin Beiträge zu queeren literarischen Werken, Mangas und Wörterbüchern im Fokus stehen. Der letzte Abschnitt widmet sich der aktivistischen Rolle von queeren Übersetzungen. Robinson (2019) argumentierte in seiner Monographie, dass Vorstellungen von Sexualität und Geschlecht tief in Kulturen eingebettet sind. Seiner Ansicht nach könnte die Auseinandersetzung mit Trans*Gender das Konzept der Übersetzung grundlegend verändern (2019: 12). Baer (2021) wiederum untersuchte die Anwendung der Queer-Theorie in der Übersetzungswissenschaft. Zu seinem Untersuchungskorpus zählten queere lyrische Übersetzungen und Texte von queeren Übersetzer*innen. Anhand seiner Analysen konnte Baer zentrale ethische Fragen zur Übersetzung von Queerness beantworten, die für Forschende aus

verschiedenen Fachbereichen relevant sind. Sein Werk leistet somit einen wichtigen Beitrag zu interdisziplinären Debatten über Queerness in Verbindung mit der Übersetzung.

Wie aus dem chronologischen Überblick hervorgeht, ist der Forschungsschwerpunkt der literarischen Übersetzung im Bereich der queeren Übersetzungswissenschaft stark ausgeprägt. Es können jedoch auch weitere Forschungsschwerpunkte der queeren Übersetzungswissenschaft festgestellt werden, wie im nächsten Unterkapitel erläutert wird.

3.2.3.2 Forschungsschwerpunkte der queeren Übersetzungswissenschaft

Von der Bibliografie, die von Baer und Kaindl (2015) im Rahmen der Wiener Konferenz „Queering Translation – Translating the Queer“ erstellt wurde, lassen sich weitere Schwerpunkte der queeren Übersetzungswissenschaft ableiten. Einen Forschungsschwerpunkt innerhalb der queeren Übersetzungswissenschaft bildet die Audiovisuelle Translation. Eine elementare Arbeit in diesem Bereich stammt von Lewis (2010), die die Übersetzung queerer Inhalte in der Filmuntertitelung analysierte. Asimakoulas (2012) setzte sich mit der Tilgung trans*sexueller Identitäten in der Untertitelung des griechischen Films *Strella* auseinander. Ebenso wurden bedeutsame Beiträge zur Synchronisation von queeren Inhalten publiziert. So ging Valdeón (2010) der Übersetzung von queeren Termini in synchronisierten Sitcoms nach, während Ranzato (2012) die Übertragung von homosexuellen Soziolekten in italienischen Synchronfassungen untersuchte. Der letzte Schwerpunkt kann als queere Übersetzungspraxis zusammengefasst werden. In jenem Bereich hielten Forschende wie Spurlin (2014b) und Tyulenev (2014) Strategien fest, mithilfe derer queere Inhalte adäquat übertragen werden können.

Bassi (³2020: 522) erwähnt vier Forschungsschwerpunkte im Bereich der queeren Übersetzungswissenschaft: erstens die Übersetzung queerer sexueller und geschlechtlicher Identitätskategorien wie lesbisch, schwul oder nicht binär. In diesem Kontext wird ein besonderes Augenmerk darauf gelegt, wie queere Benennungen in verschiedene Zielsprachen übertragen werden. Zweitens wird der Übersetzung von Theorien zum Thema Sexualität aus dem 19. und 20. Jahrhundert nachgegangen. Drittens wird die Übersetzung von Soziolekten homosexueller Gruppen und ihr Einfluss auf die Entstehung von queeren Diskursen erforscht. Viertens bildet das Thema der Zensur einen Forschungsschwerpunkt. In den letzten Jahren gab es eine wachsende Forschung zur Zensur von Gender, Sexualität und Queerness in der literarischen Übersetzung sowie im Forschungsbereich der Audiovisuellen Translation. In diesem Zusammenhang werden unter anderem Untertitelungen, Synchronisationen sowie webbasierte Übersetzungen untersucht und analysiert, inwiefern sie queere Aspekte tilgen (³2020: 522). Der vierte

Schwerpunkt ist für die vorliegende Arbeit am zentralsten, da die Audiodeskription zur Audiovisuellen Translation gezählt werden kann.

In den vergangenen Jahren hat sich die queere Übersetzungswissenschaft maßgeblich gewandelt. Vor allem der Bereich der queeren Audiovisuellen Translation hat sich seither stark weiterentwickelt, worauf nun näher eingegangen wird.

3.3 Gender und Queerness in der Audiovisuellen Translation

Da in der vorliegenden Arbeit die Audiodeskription von nicht binären Figuren im Vordergrund steht, wird in diesem Abschnitt die queere Audiovisuelle Translation behandelt. In diesem Zuge werden audiovisuelle Forschungen in Bezug auf Gender und Queerness samt nicht binären Geschlechtsidentitäten vorgestellt. In jedem Unterkapitel wird ebenfalls ein Forschungsüberblick über themenspezifische Untersuchungen zur Audiodeskription gegeben.

3.3.1 Forschungen zu Gender in der Audiovisuellen Translation

Von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 300ff.) identifizieren drei Bereiche, in denen sich die Audiovisuelle Translation mit Genderfragen auseinandersetzt: erstens die Übersetzung angloamerikanischer feministischer Inhalte in romanische Sprachen und zweitens der Vergleich von Untertitelungen sowie Synchronisationen im Hinblick auf die Darstellung von Gender. Drittens wird die Übersetzung queerer Inhalte in audiovisuellen Translaten erforscht (2019: 300ff.). Allerdings weist jene Dreiteilung Lücken auf, weshalb im vorliegenden Kapitel weitere Teilbereiche der genderbezogenen Audiovisuellen Translation eingeführt werden. So beschäftigt sich ein bedeutender Teilbereich der Audiovisuellen Translation mit der Auswirkung von Gender auf die Glaubwürdigkeit. Etwa Soto Sanfiel (2000) bewies in ihrer Arbeit, dass das Geschlecht tatsächlich die Glaubwürdigkeit beeinflusst. Männlichen Stimmen wurde im Radio tendenziell mehr Glauben geschenkt, während weibliche Stimmen in audiovisuellen Formaten wie dem Fernsehen als glaubwürdiger empfunden wurden (2000: 404). Palencia Villa (2002) widmete sich auch der Wirkung von Synchronstimmen auf die Wahrnehmung von Filmfiguren. Sie hält fest, dass die Auswahl von männlichen oder weiblichen Stimmen die Glaubwürdigkeit von Figuren maßgeblich beeinflusst (2002: 327f.).

Ein weiterer Bereich setzt sich mit inhaltlichen Verzerrungen von Gender in der Audiovisuellen Translation auseinander. Baumgarten (2005) ging in ihrer Studie der Rolle von Gender am Beispiel der deutschen Synchronisation der *James-Bond*-Filme nach. Sie zeigte, dass

sexistische Anspielungen von den zuständigen Übersetzer*innen in der deutschen Fassung abgeschwächt oder gar entfernt wurden (2005: 61–68). Dies war nach Baumgarten (2005: 68) eine bewusst gewählte Strategie, um Diskriminierung zu vermeiden. De Marco (2012) analysierte, inwiefern der Forschungsbereich der Audiovisuellen Translation von Theorien aus der Linguistik, den Gender Studies, der Filmwissenschaft und der Kulturwissenschaft profitieren könnte. Zudem betonte sie ähnlich wie Baumgarten (2005: 68), dass Übersetzende mithilfe von Anpassungen von geschlechtlich diskriminierenden Inhalten einen Beitrag dazu leisten können, traditionelle Geschlechterkonzepte infrage zu stellen (vgl. De Marco 2012: 219). Castro (2013) wiederum untersuchte feministische Ausgangstexte in der Sprachkombination Englisch-Galicisch, was dem ersten der drei Bereiche gemäß von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 300) entspricht. Sie veranschaulichte die Tendenz, feministische Texte auf eine sexistische Art zu übersetzen (vgl. Castro 2013: 39f.). Die Tendenz zum Sexismus basiert ihr zufolge auf der Sorge, audiovisuelle Translations könnten nicht veröffentlicht werden, wenn sie sich zu sehr an feministischen Ideen orientierten (2013: 49).

Im Jahr 2016 ging De Marco in ihrer Publikation verschiedenen Genderaspekten in der Audiovisuellen Translation nach. Trotz zahlreicher gesellschaftlicher Fortschritte im Bereich der Geschlechtergerechtigkeit findet diese bislang kaum Einzug in die Audiovisuelle Translation. Daraus ergibt sich laut De Marco (2016: 321) die Notwendigkeit, Diskursanalysen durchzuführen, da diese ein größeres Bewusstsein für Geschlechtergerechtigkeit innerhalb der Audiovisuellen Translation schaffen können (2016: 321). Von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 296) zufolge sind genderspezifische Theorien für die Audiovisuelle Translation unverzichtbar, trotzdem werden in der Praxis zu wenige Untersuchungen zum Umgang mit Gender in der Audiovisuellen Translation durchgeführt. Laut ihnen beeinflusst die Anzahl der Zuschauer*innen die Genderdarstellung. Untertitel sind in der Regel weniger sexistisch als Synchronfassungen, da sie von weniger Zusehenden rezipiert werden und als elitär gelten. Synchronisationen sind tendenziell sexistischer, denn sie werden von mehr Personen konsumiert (2019: 301). Feral (2011) ging dieser Tendenz ausführlicher nach. Sie stellte fest, dass in der französischen Synchronisation von *Sex and the City* genderbezogene Inhalte manipuliert und die Errungenschaften der weiblichen Hauptfiguren bagatellisiert wurden (2011: 396–399).

Im Vergleich zu audiovisuellen Translationsformen wie der Synchronisation wurde dem Thema des Genders in der Audiodeskription bis dato kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Eine Ausnahme stellen die Untersuchungen von Secară und Chereji (2023), Haider et al. (2024) und

Oppegaard sowie Miguel (2024) dar. Secară und Chereji (2023) gingen der Frage nach, inwiefern Audioeinführungen für die Bühne von einem Gender-Bias geprägt sind. Weibliche Figuren aus dem Korpus wurden deutlich häufiger hinsichtlich ihres Aussehens beschrieben, während männliche Figuren verstärkt in Bezug auf ihre Persönlichkeit und ihr Verhalten charakterisiert wurden. Jene Tendenz führt zur Aufrechterhaltung von Geschlechterstereotypen und weist laut Secară sowie Chereji (2023: 261) auf einen Gender-Bias in der Audiodeskription hin.

Eine weitere qualitative Untersuchung zu Gender in der Audiodeskription wurde von Haider et al. (2024) verfasst, in der die Grenzen zwischen Gender und Queerness verschwimmen. In der Arbeit steht die Audiodeskription queerer Geschlechtsidentitäten in von Netflix produzierten Serien sowie Filmen im Zentrum. Die Autor*innen wollten illustrieren, wie Gender durch sprachliche Mittel wie Pronomen konstruiert wird. Im Rahmen der Analyse wurden zehn Netflix-Serien und -Filme herangezogen und relevante genderbezogene Audiodeskriptionsstellen analysiert. In diesem Zuge wurden auch die sprachlichen Entscheidungen der Audiodeskriptor*innen reflektiert und mit der tatsächlichen Geschlechtsidentität der betroffenen Figur kontrastiert (2024: 324f.). Haider et al. (2024: 326–339) halten folgende Forschungsergebnisse fest: Die Trans*Frau Nomi der Serie *Sense8* wurde in der englischen Audiodeskription konsequent mit weiblichen Pronomen angesprochen. In einer Rückblende vor ihrer Transition verwendeten die Beschreiber*innen jedoch ihren früheren Namen Michael. Jene Vorgehensweise diskriminiert die Figur und sollte nach Haider et al. (2024: 326f.) vermieden werden. In der Serie *The Umbrella Academy* outete sich Viktor Hargreeves in Staffel 3 als Trans*Mann, während er sich in den vorherigen Staffeln Vanya nannte und als Frau adressiert werden wollte. Unmittelbar nach dem Coming-out übernahm die englische Audiodeskription die männlichen Pronomen und den Namen Viktor, was der männlichen Geschlechtsidentität der Figur gerecht wird (2024: 328). Solch eine gendergerechte Audiodeskription sollte stets angestrebt werden.

Insbesondere bei offenen Geschlechtsidentitäten stießen die Audiodeskriptor*innen auf Schwierigkeiten. Dies war in der Serie *AJ and the Queen* der Fall, in der die Geschlechtsidentität einer Dragqueen³⁸ nicht thematisiert wird. Trotz der offenen Identität entschieden sich die Beschreiber*innen dafür, die Dragqueen während ihrer Drag-Auftritte als Frau und ansonsten mit männlichen Pronomen anzusprechen. Darüber hinaus bleibt ebenso die Geschlechtsidentität der Figur AJ offen. AJ kleidet sich männlich, obwohl AJ einen weiblichen Sexus hat und sich über die eigene geschlechtliche Identität unsicher ist. Diese Unsicherheit spiegelt sich auch in

³⁸ Dragqueens sind Personen, denen bei der Geburt der männliche Sexus zugewiesen wurde und die im Rahmen performativer Aufführungen (z. B. Make-up, Perücken) die soziale Konstruktion von Geschlecht sichtbar machen.

der Audiodeskription wider. So beschrieben die Audiodeskriptor*innen AJ zunächst mit männlichen Pronomen, woraufhin ebenso weibliche Pronomen verwendet wurden (vgl. Haider et al. 2024: 328–331). Die inkonsequente Beschreibung ist für Audiodeskriptionen typisch. In queeren akustischen Bildbeschreibungen werden Pronomen häufig geändert, nachdem sich eine Person outet oder sich ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr mit einem bestimmten Geschlecht identifiziert. Dies ist zum Beispiel in der Serie *Feel Good* der Fall, auf die nochmals in Kapitel 3.3.2 eingegangen wird. Hier wurden für die nicht binäre Hauptfigur Mae anfangs weibliche Personalpronomen und nach dem Coming-out das singular they verwendet (2024: 331ff.). Bei solch einem Pronomenwechsel sollte jedoch darauf geachtet werden, dass Audiodeskriptor*innen keine Informationen vorwegnehmen. Die Zielgruppe mit Sehbarrieren sollte die Geschlechtsidentität einer Figur zu derselben Zeit wie das sehende Publikum erfahren.

Besonders relevant für die vorliegende Arbeit ist die Serie *Kipo and the Age of Wonderbeasts*. Bei Asher handelt es sich um eine trans*sexuelle und nicht binäre Figur, während Song androgyn ist. In der englischen Audiodeskription wurden die beiden Figuren an einer Stelle als „girls“ (Haider et al. 2024: 334) angesprochen, was zu „Misgendering“³⁹ führt. Anhand dieses Beispiels wird sichtbar, dass der visuelle Modus allein nicht ausreichte, um korrekt auf die Geschlechtsidentität der beiden Figuren zu schließen (2024: 334ff.). Die letzten fünf Audiodeskriptionen sollen überblicksartig beschrieben werden: In *How to Train Your Dragon 2* entschieden sich die zuständigen Audiodeskriptor*innen für geschlechtsneutrale Paraphrasen für die Figur Valka. Erst nachdem Valka ihre Maske heruntergenommen hatte, wechselte die Audiodeskription zur weiblichen Form. Eine ähnliche Vorgehensweise wurde in *The Dark Knight Rises* gewählt. In *The Dragon Prince* wurde Aaravos mit männlichen Pronomen angesprochen, obwohl Aaravos' Gender offenbleibt. Der Hund Sam von *I Am Legend* wurde durchgehend geschlechtsneutral angesprochen, da Sam sowohl ein männlicher als auch ein weiblicher Vorname sein kann. Erst am Ende des Films stellte sich heraus, dass Sam eine Hündin ist. Deshalb wechselte die englische Audiodeskription erst an dieser Stelle zu weiblichen Pronomen, wodurch ein mit dem Original vergleichbarer Effekt erreicht wurde. Schließlich wurden eine Arbeiterin und ein Frontmann von *Squid Game* anfangs neutral umschrieben, bis die Kamera eine Frontalaufnahme ihrer Gesichter machte. Kurz danach wechselte die Audiodeskription zu geschlechtsspezifischen Ausdrücken (2024: 337ff.).

³⁹ Von Misgendering kann dann gesprochen werden, wenn eine Person auf eine Art angesprochen wird, die nicht ihrer Geschlechtsidentität entspricht.

Zusammengefasst veranschaulicht die Untersuchung von Haider et al. (2024), dass Audiodeskriptor*innen oftmals auf Basis von visuellen Informationen auf Gender und Geschlechtsidentität schließen. Dadurch werden queere Figuren teilweise misgendert, indem sie trotz ihrer Geschlechtsidentität mit männlichen oder weiblichen Pronomen angesprochen werden. Die Wissenschaftler*innen plädieren daher dafür, keine voreiligen Schlüsse auf Basis äußerlicher Merkmale zu ziehen. Vielmehr sollten sich Beschreiber*innen über die tatsächliche Geschlechtsidentität der jeweiligen Figur informieren oder im Falle von nicht eindeutig identifizierbaren Geschlechtsidentitäten sicherheitshalber auf geschlechtsneutrale sowie geschlechtergerechte Formulierungen zurückgreifen (2024: 340ff.).

Die geschlechtsneutrale Sprache wird auch in der Studie von Oppegaard und Miguel (2024) erwähnt. Im Mittelpunkt ihrer Untersuchung steht die Frage, wie Gender im Rahmen der akustischen Bildbeschreibung von Selbstporträts konstruiert wird. Die beiden Forscher analysierten im theoretischen Teil verschiedene Audiodeskriptionsleitfäden. In diesem Zuge stellten sie fest, dass bestehende Richtlinien unzureichend auf den Umgang mit Gender eingehen. So gehen viele Leitfäden ausschließlich auf binäre Geschlechterkonzepte ein, während nicht binäre Identitäten außer Acht gelassen werden (2024: 45). Die Richtlinie von Netflix (2023) bildet jedoch eine Ausnahme. Sie fordert explizit, keine Annahmen über Geschlechtsidentitäten zu treffen, sofern diese Information nicht eindeutig aus dem Ausgangsmaterial hervorgeht: „If unable to confirm or if not established in the plot, do not guess or assume racial, ethnic or gender identity.“ (Netflix 2023). Darauffolgend untersuchten die Forscher 179 Selbstporträts von Teilnehmer*innen dreier Trainingsprogramme zur Audiodeskription. 179 Teilnehmende wurden darum gebeten, eine akustische Bildbeschreibung ihres eigenen Selbstporträts für eine Zielgruppe mit Sehbarrieren anzufertigen. Von den 179 Teilnehmer*innen hatten insgesamt 23 Personen eine Sehbarriere, weshalb die Wissenschaftler zwei Testgruppen bildeten. Die erste Testgruppe bestand aus sehenden Teilnehmer*innen und die zweite Gruppe aus Teilnehmenden mit Sehbarrieren. Zudem wurden die zwei Testgruppen von Oppegaard und Miguel (2024: 46f.) darauf hingewiesen, auf eine geschlechtsinklusive Sprache zu achten.

Aus der Analyse der Audiodeskription der Selbstporträts geht hervor, dass etwa 40 % der Teilnehmenden ihren Eigennamen verwendeten, um ihr Selbstporträt zu beschreiben (vgl. Oppegaard & Miguel 2024: 51). Die Verwendung geschlechtsspezifischer Nomen wie „Frau“ oder „Mann“ trat bei den sehenden Teilnehmenden in etwa 75 % der Fälle auf, während die Vergleichsgruppe mit Sehbarrieren in etwa 50 % der Fälle geschlechtsspezifische Nomen ein-

baute. Manche Proband*innen entschieden sich ebenso für Paraphrasen, die keinen Rückschluss auf ihr Gender schließen ließen. Ein geschlechtsneutrales Beispiel ist die Beschreibung: „Smiling, happy person, sitting on top of a mountain in the sunshine, waving“ (Oppegaard & Miguel 2024: 52). Ein ähnliches Muster zeigte sich bei geschlechtsspezifischen Pronomen. Sehende Personen verwendeten in etwa 75 % der akustischen Bildbeschreibungen geschlechtsspezifische Pronomen, doch sehbeeinträchtigte Personen entschieden sich häufiger für geschlechtsneutrale Alternativen (2024: 52).

Wie Oppegaard und Miguel (2024: 56) festhalten, ist die Geschlechterbinarität in gesellschaftlichen Strukturen verankert. Deshalb griffen die sehenden Proband*innen in ihren Beschreibungen zu männlichen und weiblichen Ausdrücken. Dadurch erhofften sie sich, eine gute Verständlichkeit beim Zielpublikum mit Sehbarrieren zu erzielen. Sie nahmen an, dass sich das Audiodeskriptionspublikum ausschließlich mittels binärer Worte die Selbstporträts vorstellen konnte. Wie die Analyseergebnisse aber belegen, verfolgte das Zielpublikum mit Sehbarrieren eine andere Strategie. Die Proband*innen mit Sehbarrieren bauten mehr neutrale Formulierungen ein. Dies weist laut Oppegaard und Miguel (2024: 54f.) auf den Wunsch hin, mehr geschlechtsneutrale Ausdrücke in akustischen Bildbeschreibungen zu verwenden.

3.3.2 Forschungen zu Queerness in der Audiovisuellen Translation

Nach von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 300) kann die Übersetzung queerer Inhalte als Teilbereich der genderbezogenen Audiovisuellen Translation aufgefasst werden. Im Zentrum dieses Bereichs steht die Repräsentation queerer Geschlechtsidentitäten und deren Sichtbarkeit in der Audiovisuellen Translation. Die Ausgangssprache der audiovisuellen Untersuchungsmaterialien ist meist Englisch, die über ein vergleichsweise differenziertes queeres Vokabular verfügt und geschlechtsneutral ist. Bei der Übertragung in romanische Sprachen stellt dies laut von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 302) eine besondere Herausforderung dar, da romanische Sprachen geschlechtsspezifisch sind – in jenen Sprachen gibt es kein neutrales Geschlecht und Übersetzer*innen müssen sich für ein Geschlecht entscheiden. Dies führt häufig dazu, dass queere und nicht binäre Identitäten in der Übersetzung getilgt oder an heteronormative Vorstellungen angepasst werden (2019: 302). Jedoch wird Queerness in der vorliegenden Arbeit als separater Forschungsbereich innerhalb der Audiovisuellen Translation aufgefasst und im Gegensatz zu von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 300) nicht der genderbezogenen Audiovisuellen Translation zugeordnet. Diese Differenzierung entspricht dem Standpunkt

von Bassi (2020: 522) und soll es ermöglichen, eine klare Grenze zwischen Gender und Queerness zu ziehen. Zudem können mithilfe einer solchen Differenzierung sprachliche, kulturelle und ideologische Herausforderungen bei der Übersetzung nicht normativer Identitäten differenzierter analysiert werden.

Dass Queerness in der Audiovisuellen Translation zensiert wird, zeigen unter anderem die Arbeiten von Lewis (2010), Ranzato (2012) und De Marco (2013). Lewis (2010) analysierte die italienische, französische, spanische und portugiesische Untertitelung des amerikanischen Films *Gia*. Zu großen Unterschieden in den Untertitelungen kam es in einer Szene, in der die Protagonistin ihrer Mutter ihre Partnerin als „girlfriend“ (feste Freundin) vorstellt. In der französischen Version blieb der queere Unterton erhalten, während im Italienischen, Spanischen und Portugiesischen aus der „festen Freundin“ lediglich eine „Freundin“ wurde (2010: 12ff.). Durch diese Übersetzungsentscheidung wurde die queere Dimension der Szene zensiert.

Ranzato (2012) zeigte in ihrer Untersuchung zur italienischen Synchronisation englischsprachiger Serien und Filme auf, wie homosexuelle Themen stereotypisiert oder unsichtbar gemacht werden. Ihre Analyse fokussiert sich auf die „gayspeak“, den Soziolekt von schwulen Personen. Homosexualität wurde in Italien im Vergleich zu den USA relativ spät akzeptiert. Dies macht sich in der Sprache bemerkbar, denn das Italienische verfügt über begrenzte lexikalische Möglichkeiten, um queere Ausdrucksweisen wie die gayspeak adäquat zu übertragen (2012: 372). Aus der Analyse ging hervor, dass es in der italienischen Synchronisation zu ideologischen Eingriffen kam. Während schwule Figuren im englischen Originaltext positiv dargestellt wurden, wurden homosexuelle Elemente in der italienischen Fassung häufig stereotypisiert, neutralisiert oder gelöscht (2012: 382). Somit können die italienischen Synchronisationen als konservativer als die Originale aufgefasst werden.

De Marco (2013) widmete sich in seinem Beitrag der Trans*Sexualität innerhalb der Audiovisuellen Translation. Er kontrastierte die amerikanische Komödie *Transamerica* mit der italienischen Synchronisation. Der Film handelt von der trans*sexuellen Figur Bree, die als Mann geboren wurde und sich später einer geschlechtsangleichenden Operation unterzieht. Im englischen Original musste Brees Geschlecht aufgrund des neutralen grammatischen Geschlechts nicht explizit gemacht werden. Die italienische Grammatik zwang die Übersetzenden jedoch dazu, Bree einem Geschlecht zuzuschreiben. Die Übersetzer*innen entschieden sich dafür, zwischen maskulinen und femininen Formulierungen zu wechseln (2013: 124ff.). Dies „allows to juggle between Bree’s perception of herself as a woman and her family’s vision of Bree

as Stanley“ (De Marco 2013: 126). Demnach konnten die Übersetzer*innen trotz sprachlicher Einschränkungen kreative Lösungen für die Übersetzung von Brees Trans*Identität finden.

Wie aus der Auflistung der Beiträge hervorgeht, haben sich Wissenschaftler*innen bereits mit der Übersetzung von Queerness in der Untertitelung und Synchronisation auseinandergesetzt. Allerdings stellt die Queerness im Feld der Audiodeskription bislang eine Forschungslücke dar. Eine Ausnahme stellen die Beiträge von Villela und Iturregui-Gallardo (2020), Iturregui-Gallardo und Hermosa-Ramírez (2023) sowie Iturregui-Gallardo (2025) dar. In den Untersuchungen analysierten die Autor*innen den Umgang mit schwulen, trans*sexuellen und lesbischen Figuren im Portugiesischen, Spanischen und Englischen. Villela und Iturregui-Gallardo (2020) untersuchten in ihrer Studie die Repräsentation queerer Geschlechtsidentitäten in der Audiodeskription eines Musikvideos. Als Ausgangsmaterial für ihre Audiodeskription diente das brasilianische Musikvideo *Flutua* aus dem Jahr 2017, in dem der schwule Sänger Johnny Hooker vorkommt. Johnny Hooker trägt im Video Make-up und weiblich konnotierte Kleidung. Darüber hinaus ist im Video auch die Schwarze Trans*Sängerin Liniker zu sehen. Die portugiesische Audiodeskription wurde von Villela, Iturregui-Gallardo, Studierenden sowie professionellen Beschreiber*innen geschaffen (2020: 1515ff.) und stellte aufgrund der queeren Elemente des Musikvideos eine Herausforderung dar. Trotzdem fanden die Beschreiber*innen adäquate Lösungen für die Audiodeskription der im Video enthaltenen Queerness. Johnny Hooker wurde in der Audiodeskription zum Beispiel mit männlichen Pronomen angesprochen, die Audiodeskriptor*innen beschrieben jedoch auch sein feminines Erscheinungsbild (2020: 1517). Liniker wurde in der Audiodeskription mit weiblichen Pronomen angesprochen, da sich die Beschreiber*innen über ihre bevorzugten Pronomen informierten, um Misgendering zu vermeiden (2020: 1523). Aufgrund dieser Entscheidungen blieb die Queerness des Videos erhalten und die Rezipient*innen mit Sehbarrieren konnten das Musikvideo auf eine ähnliche Weise wie die sehenden Zuschauer*innen erleben.

Iturregui-Gallardo und Hermosa-Ramírez (2023) erforschten das Potenzial feministischer Übersetzungsstrategien für die Audiodeskription queerer Inhalte. Das Ziel ihrer Fallstudie war es, zu zeigen, wie feministische Strategien helfen können, nicht normative Elemente in der Audiodeskription wiederzugeben. Im Zentrum der Untersuchung stand die Dokumentation *Lesbofòbia* aus dem Jahr 2019. Die Dokumentation basiert auf zehn Erfahrungsberichten lesbischer Frauen, die von verschiedenen Formen lesbophober Diskriminierung in Spanien berichten (2023: 346). Da sich die zehn Teilnehmerinnen als Frauen identifizierten, stellte die geschlech-

tergerechte Ansprache keine Herausforderung in der Audiodeskription dar (2023: 351). Dennoch betonten Iturregui-Gallardo und Hermosa-Ramírez (2023: 348) die Wichtigkeit, auch in solchen scheinbar „einfachen“ Fällen Gespräche mit den betroffenen Personen zu führen, damit sichergestellt werden kann, dass die jeweilige Geschlechtsidentität respektiert wird. Iturregui-Gallardo und Hermosa-Ramírez kamen zum Schluss, dass feministische Ausgangstexte wie *Lesboföbia* eine entsprechend feministische Audiodeskription erfordern. Diese sollte sich an feministischen Übersetzungsstrategien orientieren, die sich der Sichtbarmachung marginalisierter Personen verpflichtet sehen (2023: 355).

Ferner nahm Iturregui-Gallardo (2025) die englische Audiodeskription der dritten und vierten Staffel von *Sex Education* in den Blick. Er ging im Rahmen einer multimodalen Analyse der Frage nach, inwiefern die Queerness der Figuren Eric Effiong, Cal Bowman, Abbi Montgomery und Roman Zardari in der Audiodeskription erhalten blieb. Iturregui-Gallardo (2025: 18) hält fest, dass die queeren Nuancen von *Sex Education* meistens richtig erkannt und adäquat beschrieben wurden. Dennoch gingen zahlreiche queere Elemente verloren. Beispielsweise beschrieben die Audiodeskriptor*innen Romans Aussehen (z. B. lange Fingernägel, bunte Kleidung, Haare auf der Brust) unzureichend, sodass die Figur anfangs nicht als trans*sexuell und genderfluid zu erkennen ist (2025: 17). Nun kann auf Basis der Ausführungen zu Queerness in der Audiovisuellen Translation auf nicht binäre Geschlechtsidentitäten eingegangen werden.

Die Übersetzung von nicht binären Figuren stellt eine besondere Herausforderung dar, wenn die Zielsprache über ein grammatisches Geschlecht verfügt. Häufig müssen nicht binäre Identitäten einem Geschlecht zugewiesen werden und werden dadurch misgendert. Jenes Problem macht sich unter anderem im Bereich der Audiovisuellen Translation bemerkbar. So analysierte Misiak (2020: 179) die polnische Untertitelung und Synchronisation dreier englischsprachiger Serien und stellte fest, dass die nicht binären Figuren aus dem Untersuchungskorpus regelmäßig misgendert wurden. Eine ähnliche Tendenz zeigte sich in Šinceks (2020) Vergleich zwischen der kroatischen Synchronfassung von *John Wick Chapter 3: Parabellum* und dem englischen Original. Hier wurde eine nicht binäre Figur aufgrund ihres⁴⁰ weiblichen Erscheinungsbilds konsequent dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben (2020: 107f.). López (2020) untersuchte drei englischsprachige Serien mit nicht binären Figuren, die ins Spanische synchronisiert und Untertitelt wurden. Die spanischen Fassungen tendierten dazu, auf Basis des Sexus auf die Geschlechtsidentität der nicht binären Figuren zu schließen (2020: 305f.). Im Jahr 2022

⁴⁰ Gemäß Heger (2020) werden nicht binäre Personen in dieser Masterarbeit mit dem Neopronomen xier angesprochen, um Misgendering entgegenzuwirken.

nahm López (2022) die spanische Untertitelung und Synchronisation der Serie *One Day at a Time* in den Blick, in der die nicht binären Figuren Syd und Margaux vorkommen. Im englischsprachigen Original wurden die Figuren mit Neopronomen angesprochen, während im Spanischen weibliche Pronomen für die queeren Figuren verwendet wurden (2022: 231ff.). Zuletzt bezieht sich die Studie von Lardelli und Gromann (2023) nicht direkt auf die Audiovisuelle Translation, da die Autor*innen analysierten, welche Pronomen deutsche und italienische Zeitschriften für Demi Lovato nach xiesem Coming-out verwendeten. Während im Deutschen vergleichsweise seltener Misgendering auftrat, wurde Demi Lovato in italienischen Zeitungsartikeln in 70 % der Fälle misgendert (2023: 227). In deutschen Artikeln wurde häufig die Strategie der Wiederholung des Eigennamens gewählt, um Misgendering zu vermeiden (2023: 229). Auf diese Strategie wird im Rahmen der Übersetzungskritik in Kapitel 5.2.2 eingegangen.

Im Hinblick auf die Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten sind die Untersuchungen von Iturregui-Gallardo (2023) und Haider et al. (2024) essenziell. Iturregui-Gallardo (2023) untersuchte in seinem Beitrag fünf Audiodeskriptionen, zwei davon enthielten nicht binäre Figuren. Das erste relevante Beispiel ist die in Kapitel 3.2.1 erwähnte Serie *Feel Good*, in der die Hauptfigur Mae Martin im Laufe der Handlung die eigene nicht binäre Geschlechtsidentität entdeckt. In der englischen Audiodeskription wurde Mae zu Beginn als „slender person“ (Iturregui-Gallardo 2023: 157) umschrieben, da xier zunächst nur von hinten zu sehen war. Nachdem Maes Gesicht allerdings sichtbar geworden war, wurde Mae in der akustischen Bildbeschreibung konsequent dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben. Mae outete sich in Folge 6 der zweiten Staffel als nicht binär, woraufhin die Audiodeskription zum geschlechtsneutralen singular they wechselte. In der Serie *Sex Education* wurde die nicht binäre Figur Cal Bowman in der englischen Audiodeskription selbst vor xiesem Coming-out mit geschlechtsneutralen Formulierungen und mit dem singular they angesprochen (2023: 157). Zwar wurde Cal dadurch nicht misgendert, doch die Audiodeskriptor*innen nahmen durch die geschlechtsneutralen Strategien Cals Geschlechtsidentität vorweg. Das Vorwegnehmen von Informationen sollte laut Benecke (2014: 19) jedoch in der Audiodeskription vermieden werden. Haider et al. (2024: 331ff.) analysierten ebenso die Audiodeskription der Serie *Feel Good* und kamen zu ähnlichen Ergebnissen wie Iturregui-Gallardo (2023). Darüber hinaus untersuchten sie die Serie *Kipo and the Age of Wonderbeasts*, in der die nicht binäre Figur Asher als „girl“ (Haider et al. 2024: 334) bezeichnet und dadurch misgendert wurde. Durch das Misgendering erreicht die Audiodeskription nicht ihre gewünschte Funktion. *Kipo and the Age of Wonderbeasts* gilt als queerfreundliche Serie, doch ebenjene Queerness ging in der Audiodeskription hinsichtlich der Nicht-Binarität verloren.

Ausgehend von den Artikeln von Iturregui-Gallardo (2023) und Haider et al. (2024) lassen sich drei Audiodeskriptionstendenzen von nicht binären Geschlechtsidentitäten aufstellen. Erstens werden nicht binäre Figuren auf Basis ihres Aussehens zunächst dem männlichen oder weiblichen Geschlecht zugeschrieben, woraufhin sie nach ihrem Coming-out mit ihren präferierten Pronomen beschrieben werden. Zweitens können Audiodeskriptor*innen von Anfang an mit den bevorzugten Pronomen einer Figur arbeiten (z. B. mit dem geschlechtsneutralen singular they) und dadurch wesentliche Informationen für das Publikum mit Sehbarrieren vorwegnehmen. Drittens werden nicht binäre Individuen in der Audiodeskription durchgehend als Mann oder Frau angesprochen, wodurch sie misgendert werden (vgl. Iturregui-Gallardo 2023: 157; Haider et al. 2024: 331–336). Allerdings beschäftigen sich die Beiträge von Iturregui-Gallardo (2023) und Haider et al. (2024) mit der Audiodeskription von nicht binären Figuren ins Englische. Bis zum aktuellen Zeitpunkt wurde keine Ausarbeitung zur Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten ins Deutsche veröffentlicht, weshalb die vorliegende Arbeit eine Orientierungshilfe bieten soll. Jedoch wurden im deutschen Raum bislang keine Richtlinien zur akustischen Bildbeschreibung von nicht binären Figuren veröffentlicht. Aus diesem Grund werden in der Übersetzungskritik in Kapitel 5.2 keine eigenen Audiodeskriptionslösungen angeführt. Bevor jedoch zur Übersetzungskritik übergegangen werden kann, wird im folgenden Kapitel das Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit vorgestellt.

4 Vorstellung des Untersuchungsmaterials: *Sex Education*

In diesem Kapitel werden zunächst relevante Produktionsinformationen zur Netflix-Serie *Sex Education* zusammengefasst. Daraufgehend werden inhaltliche Eckpunkte und zentrale Besonderheiten der Serie angeführt, wozu unter anderem die Vielzahl an queeren Figuren zählt. In weiterer Folge steht die Rezeption der Serie anhand ausgewählter Rezensionen im Zentrum, bevor die nicht binären Figuren Cal Bowman und Layla näher vorgestellt werden. Den Abschluss bildet ein Überblick über das Unternehmen Descriptive Video Works, das für die deutsche Audiodeskription von *Sex Education* verantwortlich ist. In diesem Zuge wird auch auf die beiden Beschreiber*innen Andreas Kouba und Paula Schumann eingegangen, deren Audiodeskription die Grundlage der Übersetzungsanalyse in Kapitel 5 bildet.

4.1 Produktionsinformationen zu *Sex Education*

Beim Untersuchungskorpus *Sex Education* handelt es sich um eine britische Netflix-Serie, die von der Drehbuchautorin Laurie Nunn kreiert wurde. Die Serie startete am 11. Januar 2019 mit der ersten Staffel und umfasst mittlerweile vier Staffeln zu jeweils acht Folgen mit einer durchschnittlichen Episodenlänge von 47 bis 61 Minuten (vgl. Netflix o.J.). Eine fünfte Staffel ist derzeit nicht geplant (vgl. Moore 2023). Während die zweite Staffel am 17. Januar 2020 und die dritte Staffel am 17. September 2021 veröffentlicht wurden, wurde die vierte Staffel am 21. September 2023 auf Netflix zur Verfügung gestellt (vgl. Moore 2025). Bezogen auf das Genre kann *Sex Education* als Teenie-Komödie (vgl. Netflix o.J.) und gleichzeitig als Coming-of-Age-Serie (vgl. Stunz 2023) eingeordnet werden. Die Originalsprache von *Sex Education* ist Englisch, doch die Serie wurde aufgrund ihres weltweiten Erfolgs in mehr als 30 Sprachen untertitelt und in beinahe 20 Sprachen synchronisiert. Darüber hinaus wurde *Sex Education* in mehrere Sprachen audiodeskribiert, darunter Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Portugiesisch und Spanisch. Für die deutsche Audiodeskription war seit der ersten Staffel das kanadische Sprachdienstleistungsunternehmen Descriptive Video Works verantwortlich. Andreas Kouba fertigte die deutsche Audiodeskription der ersten Staffel an und Paula Schumann übernahm die akustische Bildbeschreibung der zweiten Staffel von *Sex Education*. An der dritten Staffel arbeiteten beide Beschreiber*innen zusammen: Paula Schumann erstellte die Audio-

deskription für die Folgen 1–4 und Andreas Kouba für die Folgen 5–8. Da sich die Übersetzungskritik dieser Arbeit ausschließlich auf die deutsche Audiodeskription der dritten Staffel⁴¹ aus dem Jahr 2021 konzentriert, wird in den folgenden Abschnitten verstärkt die dritte Staffel in den Blick genommen.

Zu den Hauptdarstellenden der dritten Staffel gehören Asa Butterfield, Gillian Anderson, Emma Mackey und Jemima Kirke (vgl. IMDb o.J.). Als Produzent*innen fungierten Jamie Campell, Laurie Nunn und Ben Taylor. Am Drehbuch des gewählten Untersuchungsmaterials wirkten Laurie Nunn, Sophie Goodhart, Alice Seabright, Selina Lim, Mawaan Rizwan und Temi Wilkey mit. Für die Regie waren sowohl Ben Taylor als auch Runyararo Mapfumo verantwortlich (IMDb o.J.). Wie dieser Auflistung zu entnehmen ist, engagierten sich verhältnismäßig viele Frauen in der Serienproduktion. Dies erscheint für eine Serie mit expliziter Auseinandersetzung mit Fragen von Geschlecht, Sexualität und Queerness durchaus erwähnenswert.

Die Dreharbeiten von *Sex Education* fanden überwiegend im Vereinigten Königreich statt. So dienten für die erste Staffel beispielsweise die walisischen Orte Llandongo, Tintern und Monmouth sowie die britischen Städte Symonds Yat und Redbrook als Kulissen (vgl. Medd 2023). Die Szenen der „Moordale Secondary School“, auf die die Figuren zur Schule gehen, wurden an der University of South Wales in Newport aufgenommen. Ab der zweiten Staffel kamen zusätzliche Drehorte in England wie der Forest of Dean als Kulissen hinzu. Während der Dreharbeiten zur dritten Staffel nutzte das Produktionsteam außerdem mehrere Schauplätze in Kent, um der Serie einen historischen Charakter zu verleihen. Dazu zählen etwa der Shorncliffe Military Friedhof in Sandgate und der Schützengraben Hawthorne Trench als Kulissen für Kriegsszenen in Folge 5. Lediglich in der vierten Staffel reiste das Produktionsteam ins Ausland, um Szenen an der Baldwin Wallace University in Ohio zu drehen (Medd 2023). Um den soeben beschriebenen Drehorten mehr Kontext zu verleihen, wird im nächsten Unterkapitel die Handlung der Serie zusammengefasst.

⁴¹ Die dritte Staffel wurde abgesehen vom Deutschen ebenfalls ins Englische, Französische, Italienische, Portugiesische und Spanische audiodeskribiert. Zwar wurden alle Audiodeskriptionen von Mitarbeiter*innen von Descriptive Video Works erstellt, jedoch wurden die akustischen Bildbeschreibungen unabhängig voneinander angefertigt, was den sprachlichen Unterschieden in den Audiodeskriptionsmanuskripten zu entnehmen ist. Folglich basieren die Audiodeskriptionen nicht auf einer „Lokalisierung“, bei der ein Ausgangsmanuskript von einer Sprache in eine andere übersetzt wird. In den letzten Jahren hat sich die Lokalisierung von Audiodeskriptionsmanuskripten zu einem zentralen Trend im Bereich der akustischen Bildbeschreibung entwickelt, da sie Zeit sowie Kosten spart und zugleich eine hohe Qualität gewährleistet (vgl. Jankowska et al. 2017: 2).

4.2 Handlung und Besonderheiten von *Sex Education*

Sex Education ist als Coming-Of-Age-Geschichte über die sechzehnjährige Hauptfigur Otis Milburn (Asa Butterfield) aufzufassen (vgl. IMDb o.J.). Die Handlung spielt vorwiegend in der fiktiven Kleinstadt Moordale, deren Standort⁴² nicht expliziert wird. Der Weiße, heterosexuelle und nerdige Otis führt mit seiner Mutter Jean Milburn (Gillian Anderson) ein entspanntes Leben in Moordale. Als ausgebildete Sexualtherapeutin bietet Jean zu Hause private Sexualtherapiestunden an, wodurch Otis viel von der Tätigkeit seiner Mutter mitbekommt und sich zu einem Amateur-Sexualtherapeuten entwickelt. Damit er an der Moordale Secondary School beliebter wird, beschließt er in der ersten Staffel, gemeinsam mit seiner Klassenkameradin Maeve Wiley (Emma Mackey) eine inoffizielle Sexualtherapieklinik in einer Toilettenbaracke zu eröffnen. Insbesondere sein schwuler bester Freund Eric Effiong (Ncuti Gatwa) bekräftigt seine Entscheidung, da er Otis schon lange dazu rät, seine Komfortzone zu verlassen. Als Sexualtherapeut gibt Otis seinen Mitschüler*innen Tipps in Bezug auf Sexualität, Queerness und Geschlechtsidentität. Er blüht in seiner neu gefundenen Rolle auf, jedoch entwickeln Maeve und er Gefühle füreinander. Aufgrund von mehreren Missverständnissen sehen sich die beiden am Ende der ersten Staffel gezwungen, ihre Sexualtherapieklinik zu schließen.

Mit Beginn der zweiten Staffel kommen neue Schüler*innen im Teenager*innenalter nach Moordale, darunter Ola Nyman (Patricia Allison), die Otis' erste Freundin wird. Otis und Maeve zögern noch immer, einander ihre Gefühle zu gestehen, weswegen ihre Sexualtherapieklinik weiterhin geschlossen bleibt. Erst nach einem Ausbruch von Chlamydien an der Moordale Secondary School einigen sich die beiden darauf, ihre Sexualtherapieklinik wieder zu öffnen. Gleichzeitig bietet auch Otis' Mutter Jean Sexualtherapiestunden an der Schule an, da sie nach dem Chlamydien-Ausbruch als schulinterne Sexualtherapeutin angestellt wurde.

Das Leben der Heranwachsenden verändert sich in der dritten Staffel spürbar. Otis führt eine Beziehung mit Ruby Matthews (Mimi Keene), Maeve erarbeitet gemeinsam mit ihrer Englischlehrerin eine Bewerbung für ein amerikanisches Austauschprogramm für Hochbegabte und Otis' Mutter erwartet ein Kind. Zugleich gerät der Schulalltag ins Wanken, als Hope Haddon (Jemima Kirke) zur neuen Schuldirektorin ernannt wird. Da die Moordale Secondary School nach dem Chlamydien-Ausbruch von den Medien als „Sex-Schule“ betitelt wird, verfolgt Hope

⁴² Das Setting von Moordale lässt sich nicht eindeutig lokalisieren und zeitlich verorten. Beispielsweise erinnert die Moordale Secondary School an britische Schulen, zugleich weist sie jedoch Parallelen zu amerikanischen Highschools auf. Ebenfalls bleibt die zeitliche Einordnung vage. Zwar kommen in der Serie moderne Handys vor, doch viele Autos, Haushaltsgeräte und Einrichtungsstile sind typisch für die 1970er bis 1990er Jahre. Einen Kontrast dazu bildet das moderne Haus der Milburns, das an die frühen 2000er Jahre erinnert (vgl. Wikipedia 2024).

das Ziel, die Schule wieder „sexfrei“ zu machen. In diesem Zuge setzt sie altmodische Vorschriften wie eine Schuluniformpflicht durch, akzeptiert keinerlei Queerness, greift zu Diskriminierung und vertritt heteronormative Werte. Vor diesem Hintergrund werden Cal Bowman (Dua Saleh) und Layla (Robyn Holdaway) als nicht binäre Nebenfiguren eingeführt, was nun zu den Besonderheiten von *Sex Education* führt.

Eine Besonderheit liegt in der allgegenwärtigen Queerness, die ein wesentlicher Grund für die Auswahl der Serie als Untersuchungskorpus war. Beispielsweise ist Otis' bester Freund Eric schwul, daneben treten weitere queere Figuren auf, deren Probleme offen thematisiert werden. So umfasst die Serie lesbische, pansexuelle, trans*sexuelle, nicht binäre und genderfluide Figuren ebenso wie Personen mit diversen Barrieren. Die Serie zeigt Beziehungen und Freundschaften aller Art, queere Sexualitäten und gleichgeschlechtliche Eltern, sodass heterosexuelle Figuren eine Ausnahmeerscheinung sind. Gleichzeitig greift *Sex Education* relevante gesellschaftliche Themen wie sexuelle Belästigung, ungewollte Schwangerschaften und Abtreibungen auf. Eine weitere Besonderheit stellen die zwei nicht binären Figuren Cal Bowman und Layla dar. Vor allem die dritte Staffel eignet sich als Untersuchungskorpus, da sie als eine der wenigen Serien zwei nicht binäre Rollen enthält. *Sex Education* thematisiert sowohl ihre Geschlechtsidentität als auch die damit verbundenen sozialen Herausforderungen, wodurch ein bisher selten behandeltes Thema im Serienformat aufgegriffen wird. Darüber hinaus übt die Serie Kritik am binären Sexualkundeunterricht aus, wie er etwa in der dritten Staffel durch die Schulleiterin Hope Haddon eingeführt wird. Jener Bruch mit Binaritäten wurde in zahlreichen Rezensionen positiv hervorgehoben.

4.3 Rezeption von *Sex Education*

Die Netflix-Serie *Sex Education* wurde international positiv aufgenommen und zählt mit einer Bewertung von 8,2 von 10 Sternen zu den erfolgreichsten Netflix-Produktionen aller Zeiten. Die Serie rangiert aktuell auf Platz 23 der meistgesehenen Serien des Streamingdienstes (vgl. IMDb 2023). Während in den Medien kaum negative Rezensionen zu den ersten beiden Staffeln zu finden sind, fallen die Bewertungen zur dritten Staffel etwas kritischer aus. Dennoch sprechen zahlreiche Medien der dritten Staffel ein Lob aus. Besonders gelobt wird etwa die fortschreitende Auseinandersetzung mit queeren Themen und die Vielfalt an queeren Figuren. So betont etwa Radeke (2021), dass „[d]ie dritte Staffel [im Vergleich zu den ersten zwei Staffeln] noch einen drauf[setzt]. Ganz selbstverständlich finden [nun] auch pansexuelle und non-binäre

Personen ihren Platz im Ensemble“ (Radeke 2021). Newman-Bremang und Kochan (2021) von „Refinery29“ wiederum beschreiben die dritte Staffel als Inbegriff von inklusivem Fernsehen:

Diese Show ist eine absolute Masterclass darin, wie inklusives Fernsehen *wirklich* aussehen sollte. Im Gegensatz zu vielen anderen Serien behandelt sie ihre queeren und dunkelhäutigen Schwarzen Charaktere mit dem Respekt, den sie verdienen. Die Messlatte für Diversity in [sic] unserer Unterhaltung ist leider sehr niedrig – aber *Sex Education* setzt völlig neue Standards, auch mit seiner dritten Staffel. (Newman-Bremang & Kochan 2021, Hervorh. im Original)

Die Rezensentinnen loben den Umgang mit Schwarzen sowie queeren Figuren, die als facettenreiche Persönlichkeiten mit Hoffnungen und Träumen ins Zentrum der Handlung rücken. Dadurch setzt *Sex Education* laut ihnen neue Maßstäbe in Sachen Repräsentation. Besonders positive Worte finden sie zur nicht binären Figur Cal Bowman: „Die tollste Performance liefert uns aber Dua Saleh als [...] Cal [...]. Er:sie sprüht nur so vor Charisma und Coolness, strahlt aber gleichzeitig die Frustration darüber aus, in einer hartnäckig binären Gender-Welt leben zu müssen“ (Newman-Bremang & Kochan 2021). Ebenso hebt von Hof (2021) von „Der Spiegel“ die angesprochenen Themen und die authentische Diversität hervor. Ebenführer (2021) von „Der Standard“ betont, dass die dritte Staffel im Kontrast zu den ersten Staffeln deutlich düsterer ausfällt. Neben jugendlichen Liebes- und Identitätskonflikten behandelt die Staffel auch Themen wie „die Verfolgung von Homosexuellen in Nigeria, die Probleme von nonbinären Personen, das Trauma nach sexuellem Missbrauch oder auch die Vorurteile, wenn Frauen um die 50 schwanger werden“ (Ebenführer 2021). Jedoch ist dies ihr zufolge eine logische Konsequenz der Serienentwicklung, da die Jugendlichen der Moordale Secondary School zunehmend erwachsen werden (Ebenführer 2021).

Während die dritte Staffel von *Sex Education* im deutschsprachigen Raum überwiegend positiv bewertet wurde, fallen manche Rezensionen aus dem englischen Kulturraum kritischer aus. Beispielsweise spricht Abril (2021) der Vielschichtigkeit der Figuren ein Lob aus, merkt jedoch an, dass sich die Staffel zu sehr auf die Liebe zwischen Otis und Maeve fokussiert. *Sex Education* gilt als queerfreundliche Serie und enthält mehr queere als heterosexuelle Figuren. Deshalb kann Abril (2021) nicht nachvollziehen, wieso die dritte Staffel so häufig darauf eingeht, dass Otis und Maeve Gefühle füreinander haben. Ihrer Ansicht nach verdienen queere Beziehungen wie etwa die zwischen Cal und dem Schulsprecher Jackson Marchetti (Kedar Williams-Stirling) mehr Aufmerksamkeit als heterosexuelle Romanzen (Abril 2021). Weitere Rezensionen wie die von Meyer (2021) und Mohamed (2021) sind im Vergleich zu Abrils (2021) Standpunkt deutlich positiver. Meyer (2021) hebt etwa die Relevanz der behandelten Themen hervor, wie zum Beispiel den Versuch der neuen Schuldirektorin Hope Haddon, den Schüler*innen jeglichen Ausdruck ihrer Geschlechtsidentität zu verwehren. Dieses Verbot erinnert

Meyer (2021) an aktuelle schulpolitische Entwicklungen im Vereinigten Königreich. Besonders an der Figur Cal Bowman wird deutlich, dass Themen rund um Geschlechtsidentität, Selbstverwirklichung und Sexualaufklärung einen wichtigen Platz in der dritten Staffel einnehmen. Überdies löst die Staffel eine Debatte über die im Schulsystem verankerte Binarität aus:

This season was particularly important in reflecting the current education system [...]; more needs to be done to accept individuals who do not conform to gender binaries and more needs to be done to break the taboo in schools regarding sexual pleasure and expression. (Meyer 2021)

Mohamed (2021) lobt ähnlich wie Meyer (2021), dass die dritte Staffel unterschiedliche Sexualitäten, Geschlechtsidentitäten und Nicht-Binaritäten sichtbar macht, diese Merkmale die Figuren jedoch nicht alleinig ausmachen. Alle Figuren sind nuanciert und haben verschiedene Charaktereigenschaften, darunter auch Cal Bowman: „Instead of adding a nonbinary character with little depth to make the show more inclusive, Cal is a fully fleshed out individual with believable dialogue and an extremely relatable response to protesting“ (Mohamed 2021). Da die beiden nicht binären Figuren von *Sex Education* nun bereits am Rand erwähnt wurden, sollen sie im anknüpfenden Unterkapitel näher vorgestellt werden.

4.4 Nicht binäre Figuren in *Sex Education*

In der vorliegenden Masterarbeit wird die Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten analysiert, weshalb im Folgenden die zwei nicht binären Figuren Cal Bowman und Layla charakterisiert werden.

4.4.1 Cal Bowman

Ein Neuzugang der dritten Staffel von *Sex Education* ist Cal Bowman, der von Dua Saleh verkörpert wird. Saleh wurde im Sudan geboren und flüchtete aufgrund des dortigen Kriegs nach Minneapolis (vgl. Mayo Davies 2021). Dua Saleh steht als Musiker*in in der Öffentlichkeit, wodurch das Produktionsteam von *Sex Education* auf xien aufmerksam wurde. Im Jahr 2020 entschied sich Saleh dazu, für Cal vorzusprechen und wurde für die Rolle ausgewählt. Dies führt Dua Saleh auf xiese Geschlechtsidentität zurück: Ähnlich wie die Figur Cal Bowman identifiziert sich Saleh im echten Leben als nicht binär, was für die Produzent*innen der Serie ein entscheidendes Kriterium bei der Besetzung war. Authentizität hat in *Sex Education* eine zentrale Bedeutung, weshalb bewusst ein*e nicht binäre*r Schauspieler*in für die Rolle engagiert wurde (Mayo Davies 2021). Damit sich Saleh am Set wohlfühlen konnte, wurde xier

ebenso durch nicht binäre Berater*innen unterstützt, die am Schreibprozess und an den Dreharbeiten involviert waren. Solch eine Einbindung von Personen derselben Geschlechtsidentität ist für die Produktion von Serien unüblich. Wie Saleh jedoch hervorhebt, ermöglichte es genau diese LGBTQIA+-Sensibilität des Produktionsteams, in Cals Rolle zu schlüpfen:

The writers and producers are really amazing. They really cared about authenticity and thoughtfulness and being able to showcase this phenomenal person in a way that isn't necessarily harming anyone [...]. We had non-binary consultants and non-binary people in the writing rooms who talked to me. We had an intimacy coordinator and a non-binary consultant to ask us questions that a cis person wouldn't necessarily ask. (Raza-Sheikh 2021)

Wie bereits in diesem Unterkapitel erwähnt, tritt der Schwarze Cal Bowman erstmals in der dritten Staffel auf, da er vor Kurzem aus Minneapolis nach Moordale gezogen ist. Cal zieht gerne weite Kleidungen an, die diese weiblichen Geschlechtsmerkmale kaschieren. Trotz dieser Bemühungen wird Cal zu Beginn von mehreren Figuren als Frau eingeordnet und mit weiblichen Pronomen angesprochen. Allerdings äußert Cal nach diesem Coming-out in Folge 2 den Wunsch, aufgrund dieser nicht binären Geschlechtsidentität geschlechtergerecht adressiert zu werden. Die Mitschüler*innen kommen Cals Bitte nach, doch eine Ausnahme bildet die heteronormative Schuldirektorin. Hope Haddon ordnet Cal konsequent dem weiblichen Geschlecht zu und zwingt Cal dazu, eine Schuluniform für Mädchen zu tragen. Damit wird Cal zur Projektionsfläche für die gesellschaftlichen Herausforderungen, mit denen sich nicht binäre Personen im Alltag konfrontiert sehen. Insbesondere Fragen des Geschlechtsausdrucks und der Akzeptanz des eigenen Körpers stehen im Zentrum der Figurenentwicklung. Abgesehen davon zeichnet sich Cals Figur ebenso durch diesen Aktivismus aus. Mehrfach lehnt sich Cal gegen queerfeindliche Figuren auf und erwidert, dass Menschen ihre Geschlechtsidentität frei ausleben können sollten. Ferner entwickelt Cal im Laufe der Staffel eine besondere Beziehung zu Layla, der zweiten nicht binären Figur in *Sex Education*.

4.4.2 Layla

Layla wird von Robyn Holdaway gespielt, die als Schauspieler*in und Synchronsprecher*in tätig ist. Robyn Holdaway ist selbst nicht binär, sodass die Besetzung auch hier als authentisch einzustufen ist (vgl. Bedford Square Voices o.J.). Layla tritt ähnlich wie Cal erstmalig in der dritten Staffel auf und hat einen männlichen Geschlechtsausdruck. Dennoch könnten die beiden Figuren unterschiedlicher nicht sein. Im Gegensatz zu Cal ist Layla Weiß, schüchtern, weniger rebellisch und fügt sich den heteronormativen Vorschriften der Schuldirektorin, um keine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Der Unterschied zwischen Laylas und Cals Charakter zeigt

sich vor allem in einer Szene, in der Layla und Cal nicht wissen, ob sie sich für den Sexualekundeunterricht in die Reihe der Jungen oder Mädchen einreihen sollen. Hope weist sie darauffolgend den Mädchen zu und begründet ihre Entscheidung allein dadurch, dass Layla und Cal eine Vagina haben. Während Cal diese Zuweisung ablehnt und sich nicht bei den Mädchen anstellen will, möchte Layla keinen Ärger verursachen und stellt sich in die Mädchenreihe. Erst nachdem Hope aus der Moordale Secondary School geworfen wurde, entschuldigt sich Layla bei Cal dafür, nicht für sich selbst eingestanden zu sein. Demzufolge steht Cal zur eigenen Geschlechtsidentität, doch Layla verkörpert jene nicht binären Personen, die sich nicht ständig rechtfertigen oder für ihre Rechte kämpfen möchten. Trotz der großen Unterschiede zwischen den beiden Figuren sucht Layla den Austausch mit Cal, da xier eine Vorbildfunktion für Layla hat.

4.5 Audiodeskription von *Sex Education*: Descriptive Video Works

Wie bereits in Kapitel 4.1 angeführt, beauftragte Netflix das kanadische Unternehmen Descriptive Video Works mit der deutschen Audiodeskription der dritten Staffel von *Sex Education*. In weiterer Folge erstellten Paula Schumann und Andreas Kouba die Audiodeskription als freiberufliche Mitarbeitende von Descriptive Video Works (vgl. LinkedIn o.J.a; LinkedIn o.J.b). Descriptive Video Works (2023b) hat seinen Sitz in Vancouver und bietet inzwischen akustische Bildbeschreibungen in 22 Sprachen an. Für jede angebotene Sprache ist ein*e eigene*r Projektmanager*in zuständig, der*die Anfragen zu Audiodeskriptionen an Freiberufler*innen mit der entsprechenden Sprachkombination weiterleitet. Für die deutsche Sprache etwa übernimmt diese Aufgabe Viola Rudershausen, die sich im Jahr 2021 mit der deutschsprachigen Audiodeskription von *Sex Education* an Paula Schumann und Andreas Kouba wandte (Melissa Hope, persönliche Kommunikation, 10.06.2025).

Descriptive Video Works hat sich nach der Gründung im Jahr 2003 zu einem Pionier im Bereich der Audiodeskription in Kanada entwickelt (vgl. Descriptive Video Works 2023c). Im Jahr 2010 audiodeskribierte es als erstes kanadisches Unternehmen renommierte Preisverleihungen und Wettbewerbe. Zwei Jahre später erstellten Mitarbeiter*innen des Unternehmens Audiodeskriptionen für die Eröffnungs- und Abschlussfeier der Olympischen und Paraolympischen Spiele in London (Descriptive Video Works 2023c) – ein Projekt, das die Stellung von Descriptive Video Works als führenden Anbieter von akustischen Bildbeschreibungen untermauerte. Seither hat das Unternehmen seine Tätigkeit auf verschiedene Einsatzbereiche ausgeweitet. Neben Wettbewerben und Live-Events werden mittlerweile auch Serien und Filme, The-

ater- sowie Opernaufführungen, Museumsausstellungen, Videospiele, Lehrvideos sowie Werbungen mit Audiodeskriptionen versehen (vgl. Descriptive Video Works 2023a; Descriptive Video Works 2023c). Je nach Einsatzgebiet kommen verschiedene Audiodeskriptionsformen wie die live, semi-live, vorproduzierte und simultane (Live-)Audiodeskription zum Einsatz (vgl. Descriptive Video Works 2023c).

Da Descriptive Video Works (2023d) große Medienkonzerne wie Disney, Amazon, Google, Lionsgate und Netflix zu seinen Kund*innen zählt, setzt sich das Unternehmen hohe Qualitätsstandards. Alle Audiodeskriptionen werden mehrfach überarbeitet (vgl. Descriptive Video Works 2023a), an die jeweils relevanten Richtlinien angepasst (vgl. Descriptive Video Works 2023c) und nur von zertifizierten Beschreiber*innen erstellt (vgl. Descriptive Video Works 2023d). Außerdem werden ausschließlich menschliche Stimmen von professionellen Sprecher*innen verwendet, um dem eingesprochenen Audiodeskriptionsmanuskript mehr Authentizität zu verleihen (vgl. Lloyd 2021). Interessanterweise wich Descriptive Video Works bei der dritten Staffel von *Sex Education* von dieser Praxis ab und setzte anstelle einer menschlichen Stimme eine synthetische Stimme ein. Das Unternehmen verfügt zudem über einen Beirat, in dem Personen mit Sehbarrieren vertreten sind (vgl. Descriptive Video Works 2023b). Im Unterschied zur Audiodeskriptionspraxis im deutschen Kulturraum wird bei Descriptive Video Works jedoch nicht jede Audiodeskription durch eine*n Beschreiber*in mit Sehbarrieren korrigiert. Ob die deutsche Audiodeskription von *Sex Education* eine solche Korrektur durchlaufen hat, kann nicht festgestellt werden, da das Unternehmen keine Auskunft dazu geben durfte⁴³.

4.5.1 Paula Schumann

Paula Schumann stammt aus Leipzig und schloss im Jahr 2013 ihr Dramaturgiestudium an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater ab (vgl. Startnext 2016). Im Laufe des Studiums erstellte sie mehrere Kurzfilme und Hörspielprojekte, für die sie von 2013 bis 2014 als Regie-Nachwuchstalent vom TP2 Talentpool gefördert wurde. Im Rahmen dieser Förderung besuchte sie mehrere Workshops, in denen ihr erster Kurzdokumentationsfilm *Mit Knoten und Scheitel* entstand (Startnext 2016). Kurz darauf wandte sie sich dem Berufsfeld der Audiodeskription zu. Zunächst fertigte sie akustische Bildbeschreibungen für den Rundfunksender ZDF an (vgl.

⁴³ Für das hier untersuchte Korpus war ursprünglich die Durchführung zweier semistrukturierter Interviews mit Paula Schumann und Andreas Kouba vorgesehen, um einen Einblick in den Entstehungsprozess der deutschen Audiodeskription zu bekommen. Jedoch lehnte Netflix die Interviews ab, da die beiden Beschreiber*innen zu Beginn des Audiodeskriptionsprozesses Vertraulichkeitsvereinbarungen unterschreiben mussten. Aus diesem Grund stützt sich die Analyse in Kapitel 5.2 auf vergleichbare Forschungsergebnisse.

LinkedIn o.J.a), ehe sie im Jahr 2021 als freiberufliche Hörfilmautorin bei Netflix tätig war und dort die deutsche Audiodeskription für die erste Staffel von *Squid Game* erstellte. Im Jahr 2022 arbeitete sie in einem französischen Synchronstudio. Seit 2022 arbeitet Paula Schumann bei Descriptive Video Works (LinkedIn o.J.a), wo sie die zweite und einen Teil der dritten Staffel von *Sex Education* audiodeskribierte. Abgesehen von Audiodeskriptionen für Serien und Filme (vgl. Hörfilm e.V. o.J.) beschreibt die freiberufliche Audiodeskriptorin mittlerweile auch Kunstwerke im öffentlichen Raum (vgl. Cyperek 2023). Zudem ist sie Mitglied der Vereinigung deutschsprachiger Filmbeschreiberinnen und Filmbeschreiber (vgl. Blindgängerin 2023).

4.5.2 Andreas Kouba

Ähnlich wie Paula Schumann absolvierte Andreas Kouba kein translationswissenschaftliches Studium. Nach seinem Bachelorabschluss im Operngesang an der Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst belegte er bis 2021 ein Diplomstudium zum Drehbuchschreiben in Berlin (vgl. LinkedIn o.J.b). Während der Ausbildung schrieb er das Drehbuch für seinen Kurzfilm *In den Binsen* (vgl. TV-Media o.J.), der für den Deutschen Kurzfilmpreis 2020 nominiert wurde (vgl. Kurzfilm Verleih 2020). Der Kurzfilm erzählt die Geschichte des Coming-outs eines schwulen Sohnes gegenüber seiner Mutter – inspiriert von den persönlichen Erfahrungen von Andreas, der sich selbst als queer identifiziert (vgl. PÖFF Shorts 2020). Im Jahr 2022 fing er an, Drehbücher für PULS4 und den ORF zu schreiben. In demselben Jahr begann Andreas Kouba seine Arbeit bei Descriptive Video Works (vgl. LinkedIn o.J.b), im Rahmen derer er unter anderem die Audiodeskription der ersten und dritten Staffel von *Sex Education* übernahm. Andreas Kouba setzt sich bis dato mit queeren Themen auseinander. Im Jahr 2024 schrieb er beispielsweise das Drehbuch für den Spielfilm *Naked Boys Reading*, in dem ein schwules Paar vorkommt (vgl. Jan Krüger 2024). Vor diesem Hintergrund lässt sich mutmaßen, dass er gerade wegen seiner eigenen Queerness und seinem Interesse an queeren Thematiken die Audiodeskription von *Sex Education* übernahm. Dies würde der Strategie von Descriptive Video Works entsprechen, Audiodeskriptionsprojekte an passende Beschreiber*innen zu vergeben:

At Descriptive Video Works, we tackle each project as a distinct entity and try to match the content to the best describer. If the content is related to sports, we enlist our describers who have a background in or passion for sports. Likewise [,] if the content is action oriented, we enlist describers who specialize in that genre. (Gray 2022)

Nachdem im vorliegenden Kapitel wesentliche Informationen zur Produktion, zur Handlung, zu den Besonderheiten, zur Rezeption, zu den nicht binären Figuren und zum verantwortlichen

Audiodeskriptionsunternehmen samt den beauftragten Audiodeskriptor*innen gegeben wurden, kann im nächsten Kapitel die Übersetzungskritik der akustischen Bildbeschreibung erfolgen. Zunächst muss allerdings das Untersuchungsmodell vorgestellt werden, das für die Analyse der deutschen Audiodeskription herangezogen wird.

5 Übersetzungskritik von *Sex Education* nach Démont

Das im vorangegangenen Kapitel vorgestellte Analysematerial wird nun im Rahmen einer evaluierenden Übersetzungskritik untersucht. Die Analyse soll folgender Fragestellung nachgehen: Wie werden die nicht binären Geschlechtsidentitäten in der deutschen Audiodeskription wiedergegeben? Wie aus dieser Forschungsfrage abgeleitet werden kann, ist das Ziel der Übersetzungskritik die Identifikation und Diskussion der verschiedenen Audiodeskriptionsstrategien, mit denen Paula Schumann und Andreas Kouba auf die nicht binären Figuren Cal Bowman sowie Layla referenzieren. Jene Strategien werden im Rahmen der Übersetzungskritik in Kapitel 5.2 näher vorgestellt.

Kapitel 5 besteht aus insgesamt drei Unterkapiteln. Während in Kapitel 5.1 zunächst das queere Untersuchungsmodell von Démont (2017) vorgestellt wird, fokussiert sich Kapitel 5.2 auf die Analyse von *Sex Education*. Auf die Analyse folgt in Kapitel 5.3 ein Fazit der Übersetzungskritik. Da nun der Aufbau des Kapitels dargelegt wurde, kann im Folgenden zu Démonts (2017) Untersuchungsmodell übergegangen werden.

5.1 Untersuchungsmodell nach Démont

Im Jahr 2017 postulierte Démont (2017) drei Methoden, wie Übersetzer*innen queere literarische Texte übertragen können. Er unterscheidet zwischen den Übersetzungsmethoden des „Misrecognizing“, „Minoritizing“ sowie „Queering“, die unterschiedliche Verhältnisse der Queerness zwischen dem Ausgangs- und Zieltext beschreiben. Die erste Methode des Misrecognizing meint Übersetzungen, in denen die Queerness des Ausgangstexts bewusst ignoriert oder nicht erkannt wird: „[T]he misrecognizing translation simply ignores queerness [...] or fails to recognize [it]“ (Démont 2017: 157). Demnach lässt sich die queere Dimension des Originals nicht im Zieltext wiederfinden. Démont (2017: 158) setzt diese Methode mit einer Form der „Normalisierung“ und „Heterosexualisierung“ gleich. Die folgenden zwei Beispiele verdeutlichen, wie diese Heterosexualisierung in der Praxis aussehen kann. Falls ein*e Audiodeskriptor*in etwa eine nicht binäre Figur selbst nach xiesem Coming-out mit weiblichen Pronomen anspricht oder ein*e Übersetzer*in eine homosexuelle Referenz nicht bemerkt und diese an heteronormative Normen anpasst, könnte dies als Misrecognizing aufgefasst werden. Wie aus jenen Beispielen hervorgeht, sollte die Methode des Misrecognizing vermieden werden, da sie queere Inhalte unsichtbar macht. Heutzutage kann Misrecognizing laut Démont (2017: 158) zwar relativ leicht mithilfe von Vergleichen zwischen Ausgangs- und Zieltexten aufgedeckt

werden, doch dies wird in der Praxis nur selten getan, da nur wenige Leser*innen die jeweilige Ausgangs- und Zielsprache beherrschen. Außerdem machen sich nur wenige Lesende die Mühe, einen Text in zwei Sprachen zu lesen. Dies führt meines Erachtens dazu, dass Leser*innen häufig nicht hinterfragen, ob queere Inhalte entfernt wurden (2017: 158).

Bei der zweiten Übersetzungsmethode des Minoritizing wird Queerness im Gegensatz zum Misrecognizing nur teilweise unsichtbar gemacht. Minoritizing bewirkt eine eingeschränkte Übersetzung, in der queere Mehrdeutigkeiten auf eine einzelne Interpretationsmöglichkeit beschränkt werden. Das folgende Zitat macht dies deutlich: „[T]he minoritizing translation congeals queerness’s drifting nature by flattening its connotative power to a unidimensional and superficial game of denotative equivalences“ (Démont 2017: 157). Als Beispiele für Minoritizing gelten wörtliche Übersetzungen von queeren Neologismen, Wortspielen oder nicht binären Pronomen (vgl. Attig 2022: 78–81). Übersetzer*innen suchen beim Minoritizing häufig nach Äquivalenten in ihrer Zielsprache, wodurch queere Mehrdeutigkeiten verloren gehen und die multidimensionale Queerness des Ausgangstexts geglättet wird.

Die dritte Methode des Queering wiederum bewahrt die Queerness des Ausgangstexts vollständig, indem zielsprachengerechte Strategien eingesetzt werden, die die queeren Inhalte des Originals im Zieltext beibehalten (vgl. Démont 2017: 168). Démont (2017: 163–167) unterteilt Queering in zwei Praktiken. Zum einen umfasst die Methode des Queering jegliche Kritiken an Übersetzungen, in denen queere Elemente des Ausgangstexts getilgt wurden. Zum anderen zählen zur zweiten Praxis alle Strategien, mithilfe derer die ausgangssprachliche Queerness in der Zielsprache beibehalten werden kann (2017: 163–167). Solche Strategien umfassen zum Beispiel Fußnoten, die Erläuterungen zur queeren Dimension des Originals liefern (2017: 167) – eine Vorgehensweise, die bereits von von Flotow (1991: 76) im Rahmen der Kanadischen Schule vorgeschlagen wurde⁴⁴. Jedoch reicht das soeben präsentierte Untersuchungsmodell nicht für die Belange der Masterarbeit aus, da der Ansatz ein Vorhandensein von Queerness im Ausgangsmaterial erfordert und sich manche Strategien keiner der drei Methoden zuordnen lassen. Deshalb wird die Dreiteilung in weiterer Folge von den Methoden des „Delaying“ und „Obscuring“ ergänzt, die in Kapitel 5.2.1 und 5.2.2 näher vorgestellt werden.

Bevor zur Übersetzungskritik von *Sex Education* übergegangen werden kann, muss noch der Nutzen von Démons (2017) Modell für die Belange der Audiodeskription erläutert

⁴⁴ Das Queering weist Gemeinsamkeiten mit der funktionalen Skopostheorie und der Theorie des translatorischen Handelns auf. So können bei der Übersetzungsmethode des Queering je nach Skopos verschiedene Strategien eingesetzt werden, um dem intendierten Ziel eines queeren Ausgangstexts gerecht zu werden.

werden. Démons (2017) Dreiteilung wurde für die Übersetzung von literarischen Texten konzipiert, nichtsdestotrotz eignet sie sich ebenso für die Untersuchung von queeren Audiodeskriptionen. So ist die Audiodeskription erstens eine Form der intersemiotischen, intermodalen und multimodalen Übersetzung, wie in Kapitel 2.1.1 illustriert wurde. Zweitens fand Démons (2017) Ansatz bereits Anwendung im Bereich der Audiovisuellen Translation (z. B. Attig 2023; Iturregui-Gallardo 2023; Iturregui-Gallardo 2025). Drittens bezeichnet Snyder (2008: 192) die akustische Bildbeschreibung durch ihren poetischen Sprachgebrauch als eine Form der Literatur. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch Pujol (2007), der meint, dass die Audiodeskription poetische Elemente enthält und dadurch zur Literatur gezählt werden kann. Viertens gibt es bislang kein eigenes Analysemodell für queere Audiodeskriptionen, das überprüft, ob die Queerness des Ausgangsmaterials in der akustischen Bildbeschreibung beibehalten werden konnte. Aus diesen Gründen wird in der vorliegenden Masterarbeit Démons (2017) Ansatz aus dem Bereich der literarischen Übersetzung als Untersuchungsmodell herangezogen.

5.2 Übersetzungskritik der Audiodeskription

Auf Basis der dargelegten Kompatibilität des Untersuchungsgegenstands mit dem Modell von Démons (2017) kann nun näher auf das Untersuchungskorpus eingegangen werden. In das Korpus wurden alle Szenen aus der deutschen Audiodeskription der dritten Staffel von *Sex Education* aufgenommen, in denen Paula Schumann oder Andreas Kouba Bezug auf die nicht binären Figuren nehmen. Die sprachliche Bezugnahme auf Cal oder Layla war das einzige Kriterium für die Aufnahme in das Korpus. Auf diese Weise konnten in Summe 104 passende Ausschnitte ausfindig gemacht werden, von denen allerdings lediglich 16 ausführlich analysiert werden, da diese repräsentativ für die Serie sind und viele queere Besonderheiten aufweisen.

Jedes der 16 Analysebeispiele folgt demselben Aufbau. Zu Beginn jedes Beispiels wird der Kontext der Szene im Fließtext erläutert. Darauf folgend wird eine tabellarische Übersicht angeführt, in der relevante Informationen zur Szene zusammengefasst werden. Diese umfassen Angaben zur Folge und Staffel, den Zeitstempel, den*die verantwortliche*n Beschreiber*in, das Transkript der Audiodeskription, die zugeordnete Untersuchungskategorie, die Übersetzungsmethode nach Démons (2017) sowie gegebenenfalls Hinweise auf die Hintergrundmusik. Die Musik wurde in die Analyse miteinbezogen, da die vorliegende Arbeit unter anderem den multimodalen Ansatz nach Kress und van Leeuwen (2001) vertritt. Wie in Kapitel 1.3.1 erklärt wurde, verliert die Sprache im Rahmen der Multimodalitätstheorie ihren Status als primäres

Mittel zur Bedeutungskonstruktion und muss in Verbindung mit weiteren Modi betrachtet werden (2001: VII). Jenes Verständnis ist für die Analyse bedeutsam, denn der Modus der Musik leistet einen maßgeblichen Beitrag zur Queerness von *Sex Education*. So greifen viele der eingespielten Lieder die queeren Themen auf, die in den jeweiligen Szenen zu sehen sind. Aus diesem Grund musste der Modus der Musik in die Analyse inkludiert werden. Nach der tabellarischen Darstellung wird jedes Beispiel hinsichtlich der verwendeten Strategien für die Wiedergabe der Nicht-Binaritäten analysiert und mit vergleichbaren Forschungsergebnissen kontrastiert. Darüber hinaus werden auch interessante Audiodeskriptionsentscheidungen diskutiert. Diesbezüglich ist jedoch im Hinterkopf zu behalten, dass sich Paula Schumann und Andreas Kouba nicht zum Entstehungskontext der Audiodeskription äußern durften, sodass die Analyse ihrer Entscheidungen größtenteils auf Annahmen beruht.

Das Ziel der Übersetzungskritik ist die Diskussion der verschiedenen Strategien, die Paula Schumann und Andreas Kouba für die nicht binären Figuren verwenden. Die unterschiedlichen Strategien dienen als Grundlage für die sechs Untersuchungskategorien, die ausgehend vom Korpus eigenständig entworfen wurden. Zusammenfassend betrachtet wurden auf Basis des Transkripts der Audiodeskription von *Sex Education* die sechs Untersuchungskategorien der Paraphrasen, Eigennamen, Mischformen sowie Personal-, Possessiv- und Relativpronomen erstellt. Die folgenden sechs Unterkapitel widmen sich jeweils einer dieser Untersuchungskategorien. Innerhalb der Kapitel werden die ausgewählten Beispiele in chronologischer Reihenfolge analysiert. Zudem wird an geeigneten Stellen auf passende Mischformen eingegangen. Das nächste Kapitel eröffnet die Übersetzungskritik mit der Kategorie der Paraphrasen.

5.2.1 Paraphrasen

Unter einer „Paraphrase“ wird in der vorliegenden Arbeit eine Form der Charakterdeskription nach Benecke (2014: 55) verstanden, die in der Audiodeskription anstatt des Figurennamens verwendet wird. Paraphrasen sind eine gängige Praxis in der akustischen Bildbeschreibung, da sie dem Publikum mit Sehbarrieren eine erste Orientierung darüber geben, wer in einer Szene zu sehen ist, ohne den Eigennamen einer Figur vorwegzunehmen. Dies kann zum Beispiel durch Beschreibungen von „Statur, Haarfarbe, Alter [,] [...] Kleidung [,] [...] Körpersprache und Gesichtsausdrücke[n]“ (Benecke 2014: 55) geschehen. In der Regel wird im deutschsprachigen Raum darauf geachtet, dass der Figurenname erst dann in der Audiodeskription erwähnt wird, wenn er auch zum ersten Mal für das sehende Publikum hörbar ist. Durch eine solche

Vorgehensweise soll gewährleistet werden, dass das Audiodeskriptionspublikum den Eigennamen zeitgleich mit den sehenden Adressat*innen erfährt und somit ein ähnliches Erlebnis wie die sehenden Rezipient*innen hat (2014: 55).

Im Folgenden soll die Strategie der Paraphrase anhand des Erstaufttritts von Cal Bowman veranschaulicht werden. In der vorliegenden Szene trifft Cal den Schulsprecher Jackson Marchetti auf dem Flur, der wenige Augenblicke zuvor ein Gespräch mit der neuen Direktorin Hope Haddon geführt hat. Cal ist gerade auf dem Weg zum Sportunterricht und wird von einer Klassenkollegin ermahnt, sich möglichst schnell umzuziehen. Xier dreht sich im nächsten Moment um und prallt gegen Jackson, der xien vorbeilassen möchte. Die beiden sind sich mehrmals im Weg, weshalb ihn Cal schlussendlich an den Schultern packt und ihn vorbeigehen lässt. Jackson lächelt kurz darauf in sich hinein und sieht Cal grinsend nach. Das folgende Beispiel lässt sich der Kategorie der Paraphrase zuordnen:

Tab. 1: Paraphrase 1 (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 1, Staffel 3
Zeitangabe	34'17"–34'24"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	Im Flur. Eine schwarze Schlanke stößt auf Jackson.
Untersuchungskategorie	Paraphrase
Übersetzungsmethode	Delaying

Da dies Cals Erstauftritt in *Sex Education* ist, kennen die Rezipierenden in der Szene weder Cals Namen noch xiese Geschlechtsidentität. Folglich entschloss sich Paula Schumann für eine Paraphrase mittels attributiven Eigenschaften, die sich auf Cals Hautfarbe („schwarz“) und Körperbau („eine Schlanke“) beziehen. In späteren Szenen verwendete die Beschreiberin jene Paraphrase anstatt xieses Namens, was einen Beitrag zu Cals Charakterfixierung leistet. Cal stellt sich und xiese Pronomen erst in Folge 2 vor, weswegen Paula Schumann erst ab diesem Zeitpunkt zu Cals Eigennamen greifen konnte, wie in diesem Unterkapitel noch gezeigt wird.

Im Hinblick auf das Modell von Démont (2017) geht aus dem obigen Beispiel hervor, dass Cal dem weiblichen Geschlecht zugewiesen wurde. Trotzdem kann die Audiodeskription nicht der Übersetzungsmethode des Misrecognizing zugeordnet werden, denn Démonts (2017) Modell setzt voraus, dass Queerness im Ausgangsmaterial vorhanden ist. Dies trifft jedoch nicht auf das soeben beschriebene Beispiel zu. Cal hat sich zu dem Zeitpunkt noch nicht als nicht binär geoutet, weshalb in der Szene keine Queerness vorhanden ist. Angesichts dessen erweist es sich als notwendig, die Dreiteilung von Démont (2017) um die Übersetzungsmethode des Delaying zu erweitern. Unter Delaying wird eine verzögerte Bekanntgabe der tatsächlichen

Geschlechtsidentität verstanden. Beispielsweise könnte ein*e Audiodeskriptor*in eine nicht binäre Figur zu Serienbeginn mit weiblichen Personalpronomen beschreiben, um nach ihrem Coming-out mit geschlechtsneutralen Ausdrücken weiterzuarbeiten. Diese Strategie wird häufig in Audiodeskriptionen angewandt, um die queere Dimension des Ausgangsmaterials zu erhalten. Als Beispiele können die Beiträge von Iturregui-Gallardo (2023) und Haider et al. (2024) fungieren. Iturregui-Gallardo (2023) und Haider et al. (2024) analysierten die Serie *Feel Good*, in der die Hauptfigur Mae Martin im Laufe der Staffeln die eigene nicht binäre Geschlechtsidentität entdeckt. In der englischen Audiodeskription wurde Mae anfangs dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben, da xier ein weibliches Erscheinungsbild hat. Dies könnte mit der Methode des Delaying gleichgesetzt werden. Mae outet sich in Folge 6 der zweiten Staffel als nicht binär, woraufhin die Audiodeskriptor*innen konsequent zum geschlechtsneutralen singular they griffen und die Figur dadurch nicht misgendernten (vgl. Iturregui-Gallardo 2023: 157; Haider et al. 2024: 331ff.). Im weiteren Verlauf soll überprüft werden, ob Paula Schumann nach dem Coming-out von Cal ebenfalls zu passenden Pronomen wechselte.

Bevor näher auf den Pronomenwechsel eingegangen wird, wird ein weiteres Beispiel aus der ersten Folge untersucht. In der vorliegenden Szene möchte sich Cal nicht vor dem Sportunterricht vor den Augen aller Mädchen umziehen und sucht daher eine alte Schulbaracke auf, die in der ersten Staffel von Otis sowie Maeve für ihre Sexualtherapiesitzungen genutzt wurde. Da die Baracke kaum benutzt wird, kann sich Cal ohne Angst vor schiefen Blicken in einer der Toiletten umziehen. Das vorliegende Beispiel verdeutlicht, dass der Prozess von Cals Charakterfixierung noch nicht abgeschlossen ist, da xier weiterhin mit einer Paraphrase und nicht mit xiesem Eigennamen angesprochen wird. Im Vergleich zu Tabelle 1 hat sich die Paraphrase allerdings leicht verändert, da Cal als „die Schlanke“ und nicht mehr als „eine schwarze Schlanke“ umschrieben wird. Wahrscheinlich wollte Paula Schumann durch die Auslassung des Adjektivs „schwarz“ Zeit sparen, sodass sich mehr Informationen in der Dialoglücke ausgingen. Zudem ist das Beispiel trotz des Einsatzes der weiblichen Form erneut als Delaying einzustufen, da Cal xiese nicht binäre Geschlechtsidentität weiterhin nicht angesprochen hat:

Tab. 2: Paraphrase 2 (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 1, Staffel 3
Zeitangabe	37'36"–37'39"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	In Sportkleidung lehnt sich die Schlanke an die Kabinenwand.
Untersuchungskategorie	Paraphrase
Übersetzungsmethode	Delaying

Auf Basis der zwei analysierten Paraphrasen-Beispiele kann nun der Abschluss der Charakterfixierung und somit die Einführung von Cals Figurennamen besprochen werden. Die folgende Szene setzt in Folge 2 an, in der die Schuldirektorin Hope Haddon den Schulsprecher Jackson Marchetti aus dem Musikunterricht holt, um ihn nach seiner Meinung über die neuen Schulregeln (z. B. Schuluniformpflicht, Übermalung der bunten Spinde) zu fragen. Wenige Momente nach dem Gespräch begegnen Hope, Jackson und Viv (Jacksons beste Freundin und Fan von Hope) einem Maler, der gerade eine Säule voller anstößiger Zeichnungen am Gang übermalt. Ein Schüler fragt nach, ob auch die sogenannte „Peniswand“ – eine berüchtigte Wand im Schulgarten voller Peniszeichnungen aus unterschiedlichen Jahrzehnten – übermalt wird. Viv versucht, sich bei Hope einzuschleimen, und schlägt ihr vor, dass sie die Wand gemeinsam mit Jackson neu streichen könnte. Im Anschluss erhalten Jackson und Viv tatsächlich den Auftrag, die Peniswand im Garten zu übermalen. Während sie mit ihrer Arbeit beginnen, stößt Cal mit xiesem Skateboard zu ihnen. Jackson versucht, Cal Viv vorzustellen und verwendet weibliche Pronomen. Cal korrigiert ihn darauffolgend, stellt sich als „Cal“ vor und outet sich als nicht binär. Die nachstehende Audiodeskription setzt wenige Sekunden nach Cals Coming-out an:

Tab. 3: Mischform 1 (Eigenname, Paraphrase) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 2, Staffel 3
Zeitangabe	18'32"–18'34"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	Viv schüttelt Cal, der Schlanken , abwesend die Hand.
Untersuchungskategorie	Mischform (Eigenname, Paraphrase)
Übersetzungsmethode	Queering und Misrecognizing

Bei jenem Beispiel handelt es sich zwar um eine Mischform, dennoch wurde sie in dieses Unterkapitel inkludiert, da sie eine Paraphrase beinhaltet. In der vorliegenden akustischen Bildbeschreibung wird Cals Eigenname zum ersten Mal erwähnt und darauffolgend von der weiblichen Paraphrase „die Schlanke“ begleitet. Die einmalige Verwendung von Cals Namen kann der Methode des Queering zugeordnet werden, da Eigennamen geschlechtsneutral sind und nicht binäre Geschlechtsidentitäten respektieren. Allerdings muss die weibliche Form „die Schlanke“ kritisch betrachtet werden. Für Cal wird an dieser Stelle eine weibliche Paraphrase verwendet, obwohl xier sich wenige Sekunden zuvor ausdrücklich als nicht binär geoutet hat. Dem Styleguide von Netflix (2023) zur Erstellung von Audiodeskriptionen zufolge sollten Zuschreibungen zu einem gewissen Geschlecht stets der Handlung entnommen werden. Gleichermaßen sprechen sich auch Benecke und Dosch (2004: 16) sowie Holland (2009: 179) gegen

subjektive Zuschreibungen aus. Obwohl Cals nicht binäre Geschlechtsidentität wenige Momente zuvor thematisiert wurde, entschied sich Paula Schumann hier trotzdem für das Misgendering. Unter Berücksichtigung von Démons (2017) Modell gleicht die deutsche Audiodeskription demnach der Übersetzungsmethode des Misrecognizing. Zugegebenermaßen ist die Entscheidung der Audiodeskriptorin in gewissem Maße nachvollziehbar. Vermutlich sollte die weibliche Paraphrase „die Schlanke“ noch einmal wiederholt werden, um die Charakterfixierung abzuschließen. Des Weiteren konnte durch die Paraphrase gewährleistet werden, dass das Publikum mit Sehbarrieren den Namen „Cal“ sowie die Paraphrase „die [schwarze] Schlanke“ mit ein- und derselben Figur verbindet. Dennoch wäre es wünschenswert gewesen, wenn sich Paula Schumann an dieser Stelle für eine geschlechtsneutrale Alternative wie zum Beispiel für das xier-Neopronomen (z. B. dier Schlanke) entschieden hätte.

Anhand des vorliegenden Beispiels soll nun die Methode des Delaying diskutiert werden. Das Delaying erreicht in der deutschen Audiodeskription nicht seine intendierte Funktion, da die Audiodeskriptorin nach Cals Coming-out nicht zu geschlechtergerechten Pronomen wechselte – so wie dies in der Audiodeskription von *Feel Good* gehandhabt wurde. Cal wurde in der englischen Audiodeskription von *Sex Education* interessanterweise bereits vor xiesem Coming-out mit dem singular they angesprochen, um xiese nicht binäre Geschlechtsidentität korrekt zu repräsentieren (vgl. Iturregui-Gallardo 2023: 157). In der deutschen Fassung hingegen wurde Cal selbst nach xiesem Coming-out als Frau angesprochen, was darauf hindeuten könnte, dass Paula Schumann nicht ausreichend für nicht binäre Figuren sensibilisiert ist. Demnach nimmt die englische Audiodeskription relevante Informationen vorweg, während die deutsche akustische Bildbeschreibung ein Bild von Cal als Frau vermittelt, wodurch xiese Queerness verloren geht. Darüber hinaus geht in der vorliegenden Szene ein weiterer queerer Aspekt verloren, nämlich die Kleidung. Cal trägt weite Kleidung, die überwiegend für Männer bestimmt ist. Trotzdem entschied sich Paula Schumann dafür, im Rahmen der Paraphrase auf Cals Körperbau einzugehen. Es wäre sinnvoll gewesen, anstatt der Schlankheit Cals queere Erscheinungsbild zu beschreiben, da es eine größere Rolle für die Handlung spielt als xieser Körperbau. Insgesamt hätte eine queersensible Audiodeskription es den Rezipient*innen mit Sehbarrieren erleichtert, Cals Queerness zu erkennen.

Im nächsten Beispiel wiederum wird Queerness explizit thematisiert. Es handelt sich um eine Szene aus der Audiodeskription von Folge 6, die von Andreas Kouba angefertigt wurde. Die Schuldirektorin Hope verhält sich seit der Einführung einer Schuluniformpflicht Cal gegenüber diskriminierend. Hopes Diskriminierung basiert vor allem darauf, dass Cal trotz

xieses weiblichen Sexus eine viel zu weite männliche Schuluniform trägt. Hope kann nicht nachvollziehen, wieso Cal die männliche anstatt der weiblichen Uniform bevorzugt und betrachtet xieses Erscheinungsbild als ein Imageproblem. In der entsprechenden Szene spitzt sich ihr Konflikt weiter zu: Cal setzt sich für die Einrichtung einer Toilette für queere und Trans*Personen an der Schule ein. Hope reagiert darauf negativ. Sie stellt Cals Engagement infrage und weist darauf hin, dass xier noch immer eine viel zu große männliche Uniform trägt. Im Hintergrund ist die zweite nicht binäre Figur, Layla, zu sehen, die in den Konflikt hineingezogen wird, als Hope xien zu sich ruft. Layla trägt ähnlich wie Cal eine männliche Schuluniform, doch diese liegt enger an xiesem Körper an, was Hope lobt. Wie aus der folgenden Tabelle hervorgeht, griff Andreas Kouba zu einer geschlechtsneutralen Paraphrase, um Laylas nicht binäre Geschlechtsidentität wiederzugeben:

Tab. 4: Paraphrase 3 (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 6, Staffel 3
Zeitangabe	11'17"–11'21"
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Eine Person mit Undercut und perfekt sitzender Jungsuniform kommt dazu.
Untersuchungskategorie	Paraphrase
Übersetzungsmethode	Queering

Bei dieser akustischen Bildbeschreibung handelt es sich nach Benecke (2014: 55) um eine Charakterdeskription. Zudem wird die Figur Layla in dieser Szene in die Audiodeskription eingeführt. Die sehende Zielgruppe kennt Layla aus einer Szene aus Folge 4, in der sich Layla und Cal unsicher sind, ob sie sich als nicht binäre Personen für den Sexualkundeunterricht in die Reihe der Jungen oder Mädchen anstellen sollen. Hope weist sie den Mädchen zu und begründet ihre Entscheidung dadurch, dass die beiden eine Vagina haben. Cal wehrt sich gegen diese Zuweisung und outet sich selbst sowie Layla als nicht binär. Im Unterschied zu Cal will Layla keinen Ärger verursachen und stellt sich in die Mädchenreihe. Trotz der Relevanz der Szene wurde Layla aufgrund von Zeitmangel nicht in der akustischen Bildbeschreibung von Folge 4 erwähnt. Erst an dieser Stelle wird Layla den Adressat*innen namentlich vorgestellt.

Zusammengefasst veranschaulicht das Beispiel, wie die Methode des Queering⁴⁵ im Bereich der Audiodeskription aussehen kann. Dass der Beschreiber Andreas Kouba selbst queer

⁴⁵ Das vorliegende Beispiel kann nicht dem Delaying zugeordnet werden, da Layla bereits in Folge 4 als nicht binär geoutet wurde. Somit weiß das Zielpublikum mit Sehbarrieren schon über xiese geschlechtliche Identität Bescheid, wodurch das Delaying nicht als Übersetzungsmethode infrage kommt.

ist und aufgrund seiner Filme für Geschlechtergerechtigkeit sensibilisiert zu sein scheint, zeigt sich in seiner Wortwahl. Die gewählte Formulierung „Eine Person mit Undercut und perfekt sitzender Jungsuniform“ stellt eine Paraphrase dar, in der jegliche geschlechtliche Zuschreibung vermieden wird. Geschlechtsneutrale Ausdrücke wie „Person“ tragen maßgeblich zur Beibehaltung von Laylas queerer geschlechtlicher Identität bei. Außerdem ging Andreas Kouba im vorliegenden Beispiel im Gegensatz zu Paula Schumann auf Laylas queeres Aussehen ein. Layla trägt ähnlich wie Cal lieber männliche Kleidung und hat einen mit dem männlichen Geschlecht assoziierten Undercut, was in der Audiodeskription explizit angesprochen wird. Dies resultiert in einer funktionsgerechten akustischen Bildbeschreibung, die die queere Dimension des Ausgangsmaterials beibehält.

Abschließend soll ein weiteres Beispiel des Queering analysiert werden, das an die vorherige Szene anschließt. Nachdem sich Layla zu Hope und Cal gesellt hat, versucht die Schuldirektorin, einen Keil zwischen die beiden nicht binären Figuren zu treiben. Sie bezeichnet Layla als Vorzeigebispiel dafür, wie nicht binäre Personen ihre Geschlechtsidentität „richtig“ ausleben können. Cal reagiert darauf mit dem Vorwurf, dass Layla demnach eine „gute“ und sie selbst eine „schlechte“ nicht binäre Person ist. Damit wird Layla in der Serie zum zweiten Mal geoutet und zugleich als Kontrast zu Cal positioniert, der sich nicht damit abfinden möchte, eine engere Uniform anzuziehen. Die Mischform in der vorliegenden Audiodeskription besteht aus einer Paraphrase, einem Eigennamen und einem Possessivpronomen:

Tab. 5: Mischform 2 (Paraphrase, Eigenname, Possessivpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 6, Staffel 3
Zeitangabe	11'43"–11'45"
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Die Person mit Undercut, Layla, geht zu ihrem Spind.
Untersuchungskategorie	Mischform (Paraphrase, Eigenname, Possessivpronomen)
Übersetzungsmethode	Queering

Ähnlich wie in Tabelle 3 wird der Prozess der Charakterfixierung beendet, indem Laylas Eigenname in die Audiodeskription eingeführt wird. Nachdem Layla dem Publikum zuvor nur mithilfe der geschlechtergerechten Paraphrase „Person mit Undercut“ vorgestellt wurde, kann Layla nun durch die Nennung des Eigennamens eindeutig identifiziert werden. Besonders interessant ist in dieser Audiodeskription die Verwendung des Possessivpronomens „ihrem“. Grammatikalisch betrachtet kann sich dieses Pronomen auf den ersten Blick sowohl auf die „Person“ als auch auf „Layla“ beziehen. Falls sich das Pronomen auf die „Person“ bezieht,

könnte das Beispiel der Übersetzungsmethode des Queering zugewiesen werden, da keine Annahme über Laylas Geschlecht gemacht werden würde. Bezieht sich das „ihrem“ jedoch auf Layla, wäre dies als Misrecognizing einzustufen, da Layla nicht binär ist und das Femininum eine Form des Misgendering darstellen würde. Da der Eigenname „Layla“ hier allerdings lediglich als Einschub fungiert, ist von ersterem Fall auszugehen. Das Pronomen bezieht sich grammatikalisch auf die „Person“, weshalb das Beispiel als Queering eingestuft werden kann. Ein Verbesserungsvorschlag besteht darin, künftig auf Neopronomen wie xier zurückzugreifen, um mögliche sprachliche Missverständnisse zu vermeiden und die queere Identität der nicht binären Figuren noch konsequenter abzubilden.

5.2.2 Eigennamen

Eine mit der Untersuchungskategorie der Paraphrasen verbundene Strategie sind Eigennamen, die in diesem Kapitel ausführlich analysiert werden. Wie bereits in Kapitel 5.2.1 erläutert, eignen sich Eigennamen besonders gut für die Wiedergabe von Nicht-Binaritäten, da Eigennamen geschlechtsneutral sind und keine Annahmen über die geschlechtliche Zugehörigkeit machen. Zudem lassen sich Eigennamen in kurze Dialoglücken integrieren, was sie zur häufigsten Strategie innerhalb des vorliegenden Untersuchungskorpus macht. Ein anschauliches Beispiel für die Kategorie der Eigennamen findet sich in Folge 3 von *Sex Education*. Nachdem Hope in Folge 2 eine neue Schuluniformpflicht eingeführt hat, werden zu Beginn der dritten Folge Schüler*innen gezeigt, die ihre Uniform für die Schule anziehen. Während die Mädchen Röcke anprobieren, zieht Cal in xiesem Zimmer eine Hose, einen großen Blazer und einen roten Binder⁴⁶ an. In der deutschen Audiodeskription wird aus dem Binder interessanterweise ein Croptop:

Tab. 6: Eigenname 1 (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 3, Staffel 3
Zeitangabe	01'24"-01'26"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	Cal zieht ein rotes Croptop an.
Untersuchungskategorie	Eigenname
Übersetzungsmethode	Queering

⁴⁶ Binder sind Kompressen, die Brüste risikofrei abbinden. Insbesondere Trans*Personen und nicht binäre Menschen mit Brüsten greifen zu Bindern, um die eigene Brust flacher wirken zu lassen.

Nach der Einführung des Eigennamens „Cal“ in Folge 2 arbeitete Paula Schumann in den späteren Folgen fast nur mehr mit xiesem Eigennamen, wie unter anderem aus dieser Szene hervorgeht. Die einmalige Verwendung von Cals Eigennamen lässt sich der Strategie des Queering zuordnen, da die nicht binäre Identität der Figur respektiert wird. Der queeren Dimension der Szene wird jedoch nicht das „rote Croptop“ gerecht. Croptops sind weiblich konnotierte bauchfreie T-Shirts und stehen im Kontrast zu Cals Binder. Während die Szene ursprünglich dazu dient, das Zielpublikum mit einem für nicht binären Personen typischen Kleidungsstück vertraut zu machen, geht das queere Element des Binders in der deutschen Audiodeskription verloren. Durch die falsche Benennung wird die körperliche Selbstwahrnehmung von Cal verfälscht. Zu genau demselben Problem kam es in der englischen Audiodeskription von *Sex Education*. Iturregui-Gallardo (2025) untersuchte die englische akustische Bildbeschreibung der dritten und vierten Staffel von *Sex Education* im Rahmen einer multimodalen Analyse. Er fand heraus, dass auch die englischsprachigen Audiodeskriptor*innen anstatt zum „Binder“ zur Benennung „Croptop“ griffen (2025: 15). Die Verwechslung des Binders mit einem Croptop deutet darauf hin, dass Paula Schumann sowie die englischen Beschreiber*innen zu wenig zu queeren Elementen recherchierten und unzureichend für nicht binäre Thematiken sensibilisiert waren. Jene fehlende Sensibilität im Umgang mit queeren Elementen führte in der vorliegenden Szene zu einer verzerrten Darstellung.

Der Einsatz von Eigennamen kann grundsätzlich als geschlechtsneutrale Strategie betrachtet werden, nichtsdestotrotz trifft dies nicht auf alle Beispiele aus dem Korpus zu. Wenn ein Eigenname einmalig verwendet wird, lässt sich dies der Übersetzungsmethode des Queering zuordnen, da die nicht binäre Geschlechtsidentität respektiert wird. Wird der Eigenname jedoch wiederholt oder übermäßig häufig eingesetzt, um Pronomen zu umgehen, verdeckt dies die Geschlechtsidentität der nicht binären Figur. In einem solchen Fall geht die Strategie des Queering in die Methode des Obscuring über. Jene Methode wurde auf Grundlage des untersuchten Korpus eigenständig entwickelt und nicht von Démont (2017) festgehalten. Ein Beispiel für das Obscuring bietet eine Szene aus Folge 7, in der sich Jackson und Cal küssen. Die beiden sind sich bereits in einer früheren Folge auf einem Schulausflug nähergekommen, doch Cal hat sich darauffolgend von Jackson distanziert, da xier das Gefühl hatte, dass Jackson xien als Frau wahrnimmt. In der vorliegenden Szene versuchen die beiden Figuren, sich zu küssen. Doch auch dieses Mal fühlt sich Cal unwohl, da xier noch immer glaubt, dass Jackson xien als Frau und nicht als nicht binäre Person sieht:

Tab. 7: Eigenname 2 (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 7, Staffel 3
Zeitangabe	34'50"–34'59"
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Auf Cals Bett küssen sich Jackson und Cal . Cal legt sich auf den Rücken und zieht Jackson an sich heran. Jackson streift mit seiner Hand über Cals Schuluniform.
Untersuchungskategorie	Eigenname
Übersetzungsmethode	Obscuring
Musik	<i>Table for One</i> von Ego Ella May

Im vorliegenden Beispiel ist die häufige Wiederholung von Cals Eigennamen auffällig. Cals Name wird innerhalb von nur drei Sätzen insgesamt viermal erwähnt. Diese übermäßige Wiederholung könnte auf den ersten Blick auf einen Versuch seitens Andreas Kouba hinweisen, geschlechtergerechte Formulierungen für Cal zu verwenden. Es lässt sich vermuten, dass er durch die wiederholte Verwendung von Cals Eigennamen männliche und weibliche Pronomen vermeiden wollte. Gegen diese Hypothese spricht jedoch, dass Andreas Kouba Cal und Layla insgesamt viermal mittels Pronomen misgenderete, wie noch in Kapitel 5.2.3 gezeigt wird. Deshalb kann nicht eindeutig festgestellt werden, ob die Wiederholung von Cals Eigennamen als eine willkürliche Entscheidung oder bewusst gewählte Strategie einzustufen ist. In Bezug auf das Untersuchungsmodell von Démont (2017) entspricht die Verwendung von Cals Eigennamen keiner der drei Methoden. Auf den ersten Blick könnten die Wiederholungen mit der Methode des Queering gleichgesetzt werden – immerhin bleibt die Queerness des Ausgangsmaterials in der Audiodeskription erhalten. Bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, dass Cals nicht binäre Geschlechtsidentität durch die Wiederholung dieses Namens de facto unsichtbar gemacht wird. Wie Lardelli und Gromann (2023: 229) am Beispiel von Zeitschriftenbeiträgen über Demi Lovatos Coming-out feststellten, wird im Deutschen häufig zur Strategie der Wiederholung des Eigennamens gegriffen, um Misgendering zu vermeiden. Jene Tendenz trifft auch auf das vorliegende Beispiel zu, da Cals Eigenname in nur drei Sätzen insgesamt viermal erwähnt wird. Deshalb kann die Verwendung von Cals Eigennamen in diesem Fall der Methode des Obscuring zugeordnet werden, bei der nicht binäre Geschlechtsidentitäten durch Wiederholungen von Eigennamen unsichtbar gemacht werden.

Im Hinblick auf die Multimodalitätstheorie nach Kress und van Leeuwen (2001) wird nun näher auf den Modus der Musik eingegangen. Begleitet wird die Szene vom Lied *Table for One* der Sängerin Ego Ella May. Die Sängerin erzählt im Lied die Geschichte einer toxischen Beziehung. Ein Mann und eine Frau beenden ihre Beziehung mehrmals, da sie erkennen, dass

diese keine Zukunft mehr hat. Trotzdem finden die beiden immer wieder zueinander zurück, bis die Frau endlich einsieht, dass es ihr allein besser geht als mit ihrem Freund. Das Lied spiegelt die besondere Verbindung zwischen Jackson und Cal wider. Beide Figuren sind seit der ersten Folge aneinander interessiert und sind sich schon nähergekommen. Doch ähnlich wie im Lied beginnt auch die Beziehung zwischen Jackson und Cal aufgrund von ihren unterschiedlichen Meinungen zu scheitern. Jackson ist nicht in der Lage, Cals Queerness vollständig zu akzeptieren und sieht xien als Frau, was bei xiem wiederum Unbehagen auslöst. Obwohl Jackson auf Cals Nachfrage hin beteuert, dass er mit einer queeren Beziehung kein Problem hätte, zweifelt Cal an der Sinnhaftigkeit einer Beziehung. Deshalb schließt xier in der vorliegenden Szene mit Jackson ab und gesteht sich ein, dass xier sich allein wohler fühlt als mit Jackson. Das Lied fungiert damit als ein direkter Kommentar zur Szene, indem es die Schwierigkeit von queeren Beziehungen unterstreicht.

Das nächste Audiodeskriptionsbeispiel zählt mit einer Dauer von 49 Sekunden zur längsten Audiodeskription des Korpus. Trotz der Länge wandte Andreas Kouba im Beispiel nur die Strategie der Eigennamen an. Die Szene zeigt Layla am Morgen, die sich für die Schule vorbereitet. Layla bindet sich xiese Brüste mit einem Verband und Sicherheitsnadeln ab, um xiese weiblichen Körpermerkmale zu kaschieren. Somit greift Layla im Unterschied zu Cal zu einer gefährlicheren Binding-Methode. Während Cal einen sicheren Binder zum Abbinden verwendet, führt Laylas Verband zu Kurzatmigkeit und die Nadeln reizen xiese Haut:

Tab. 8: Eigenname 3 (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 8, Staffel 3
Zeitangabe	00'06"-00'54"
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Bloße Füße werden auf einen Teppich abgesetzt. Layla geht an ein Fenster und öffnet einen Vorhang. Grelles Morgenlicht fällt in das Zimmer. Dann zieht Layla eine Langspielplatte aus einer Kiste am Boden und legt sie auf. Layla schließt die Zimmertür und schiebt eine weitere Box mit Platten davor. Aus einer Schublade mit gefalteten Klamotten entnimmt Layla eine geflochtene Schachtel. Layla öffnet sie, nimmt einen Verband heraus und entrollt ihn. Dann bindet sich Layla mit dem Verband die Brüste ab. Mit einer Sicherheitsnadel versucht Layla , den Verband zu fixieren und verzieht angestrengt das Gesicht. Die Nadel lässt sich schließen. Layla betrachtet den Verband und blickt unzufrieden.
Untersuchungskategorie	Eigenname
Übersetzungsmethode	Obscuring
Musik	<i>Summer Wine</i> von Nancy Sinatra und Lee Hazlewood

In der vorliegenden Audiodeskription wurde der Eigenname „Layla“ insgesamt achtmal eingebaut. Trotz der Länge der Passage verwendete Andreas Kouba ausschließlich Eigennamen und Passivkonstruktionen, während er Pronomen umging. So entschied er sich zum Beispiel anstatt der geschlechtsspezifischen Formulierung „Dann bindet sich Layla mit dem Verband ihre/xiese Brüste ab“ für die neutralere Konstruktion „Dann bindet sich Layla mit dem Verband die Brüste ab“. Deshalb kann vermutet werden, dass sich Andreas Kouba bei der Audiodeskriptionserstellung der Bedeutung einer nicht binären Geschlechtsidentität bewusst war und deswegen versucht hat, diese mithilfe von Eigennamen anstatt von binären Pronomen wiederzugeben. Diese Strategie kann als Obscuring interpretiert werden, da die Wiederholung von Laylas Namen dazu führt, dass Laylas nicht binäre Identität sprachlich unsichtbar gemacht wird.

Einen relevanten theoretischen Bezugspunkt zur Strategie der Wiederholung von Eigennamen bildet der Beitrag von Perego und Taylor (2022), die im Rahmen einer Rezeptionsstudie den sprachlichen Wünschen des Audiodeskriptionspublikums nachgingen. Sie fanden heraus, dass sich die Rezipient*innen von akustischen Bildbeschreibungen weniger Wortwiederholungen wünschen: „[The end-users] pointed to lack of comprehensible vocabulary, too much repetition and the fact that the descriptions were not engaging“ (Perego & Taylor 2022: 42). Außerdem betonen sie, dass das Zielpublikum nicht von Audiodeskriptor*innen bevormundet werden möchte (2022: 47). Die Audiodeskription von Andreas Kouba enthält zahlreiche Wortwiederholungen, die das Hörerlebnis stören und die akustische Bildbeschreibung schwerfällig wirken lassen. Somit erreicht die Audiodeskription gerade wegen ihrer übermäßigen Wiederholung des Eigennamens eine bevormundende Wirkung. Es wäre angemessener gewesen, wenn Andreas Kouba abgesehen von Laylas Namen ebenso zu geschlechtsneutralen Neopronomen gegriffen hätte. Dies hätte Laylas nicht binäre Geschlechtsidentität deutlicher zum Ausdruck gebracht.

Zudem ist im Hintergrund der Szene das Lied *Summer Wine* von Nancy Sinatra und Lee Hazlewood zu hören. Das Lied handelt von einer Frau, die einen Mann mit einer sommerlichen Bowle verführt und ihn am Ende beraubt zurücklässt. Zwar hat das Lied keine inhaltliche Relevanz für die Szene, nichtsdestotrotz steht es in einem starken Kontrast zu deren emotionalen Schwere. Während der Liedtext von Verführung und Genuss erzählt, zeigt die Szene Layla bei einem vulnerablen Moment: Xier bindet sich mit einem Verband und Sicherheitsnadeln die Brüste ab, damit xieser Körper geschlechtsneutraler wirkt. Nach der Kategorie der Eigennamen stellen Mischformen die zweithäufigste Strategie innerhalb des Untersuchungskorpus dar, weshalb nun zur Untersuchungskategorie der Mischformen übergegangen wird.

5.2.3 Mischformen

Unter „Mischformen“ werden in der vorliegenden Arbeit alle Audiodeskriptionen verstanden, die mehrere der sechs Untersuchungskategorien miteinander vereinen. Das in Tabelle 9 angeführte Audiodeskriptionsbeispiel veranschaulicht dies exemplarisch. Die folgende Szene setzt in der dritten Folge an, nachdem die Schulleiterin Hope Haddon eine Schuluniformpflicht eingeführt hat. Die Schüler*innen der Moordale Secondary School müssen seit der zweiten Folge eine männliche oder weibliche Uniform tragen, doch Cal wehrt sich vehement dagegen, den Rock und Blazer der weiblichen Schuluniform anzuziehen. Wie bereits in Kapitel 5.2.1 thematisiert, hat Cal einen männlichen Geschlechtsausdruck, weswegen xier lieber die größere männliche Schuluniform mit einem Binder darunter trägt. Doch Hope beharrt auf ihrer binären Schuluniformpflicht und zwingt Cal dazu, die Uniform für Mädchen anzuprobieren. In der gewählten Szene ist eine Montage zu sehen, in der sich die Mädchen in der Sportumkleide umziehen – ein Ort, den Cal bisher gemieden hat. In den ersten Folgen zog sich Cal in einer Schulbaracke um, um den feindlichen Blicken xieser Mitschülerinnen zu entkommen. Jedoch wurde die Baracke in Folge 1 demoliert, weshalb sich Cal nun vor den Augen aller anderen umziehen und die weibliche Uniform anprobieren muss. Wie aus der folgenden Tabelle hervorgeht, fühlt sich Cal in dieser Situation unwohl:

Tab. 9: Mischform 3 (Eigennamen, Possessivpronomen, Personalpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 3, Staffel 3
Zeitangabe	17'12"–17'43"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	Die Mädchen spähen zu Cal . Cal bemerkt es und nimmt ihre neue Uniform aus der Plastikverpackung. Sie hält die Krawatte der Mädchen hoch und mustert sie skeptisch. In der neuen Uniform zupft Cal an dem enganliegenden grauen Hemd mit Knopfleiste. Cal seufzt und zieht die weite Hose aus. Sie probiert den engeren Blazer an und zieht ihn dann wieder aus. Cal stopft ihn in eine Tasche und zieht sich ein weites Sweatshirt und den größeren Blazer an. Cal setzt sich mit geschlossenen Augen auf die Bank.
Untersuchungskategorie	Mischform (Eigennamen, Possessivpronomen, Personalpronomen)
Übersetzungsmethode	Obscuring und Misrecognizing
Musik	<i>Trans Mantra</i> von Ezra Furman

Die Rezipierenden mit Sehbarrieren kennen in der vorliegenden Szene bereits Cals Namen, da er von Paula Schumann in Folge 2 nach Abschluss der Charakterfixierung eingeführt wurde.

Cals Eigenname kommt in dieser Audiodeskription insgesamt sechsmal vor, was charakteristisch für das Untersuchungskorpus ist. Grundsätzlich kann die einmalige Verwendung von Eigennamen mit Démons (2017) Methode des Queering gleichgesetzt werden, da Eigennamen die Queerness des Ausgangsmaterials respektieren. Im vorliegenden Beispiel wird Cals Name jedoch sechsmal wiederholt, wodurch Cals nicht binäre Geschlechtsidentität unsichtbar gemacht wird. Daher kann die übermäßige Verwendung von Cals Eigennamen in diesem Fall der Übersetzungsmethode des Obscuring zugeordnet werden.

Nun erweist es sich als notwendig, näher auf die drei Pronomen einzugehen, die Paula Schumann in die Audiodeskription einbaute. In der betreffenden Passage kommen abgesehen von Cals Eigennamen ein Possessiv- („ihre“) und zwei Personalpronomen („sie“) vor, sodass das vorliegende Beispiel insgesamt als Mischform klassifiziert werden kann. In Bezug auf das Untersuchungsmodell von Démons (2017) entsprechen alle drei Pronomen dem Misrecognizing, da Cal trotz xieser nicht binären Geschlechtsidentität dreimal mit weiblichen Pronomen angesprochen wird. Dies ist als äußerst kritisch zu sehen, da sich Cal bereits in der zweiten Folge geoutet hat und weder mit rein männlichen noch weiblichen Pronomen angesprochen werden möchte. Obwohl die Szene anschaulich vermittelt, dass sich Cal in der weiblichen Schuluniform unwohl fühlt und sich selbst nicht als Frau sieht, griff die Audiodeskriptorin trotzdem dreimal auf weibliche Pronomen zurück. Vermutlich wollte Paula Schumann durch den Einsatz unterschiedlicher sprachlicher Mittel mehr Abwechslung in die Audiodeskription bringen und dadurch Wortwiederholungen umgehen. Eine solche Vorgehensweise ist grundsätzlich berechtigt, denn wie die Rezeptionsstudie von Perego und Taylor (2022: 42) zeigt, sollten Wortwiederholungen (z. B. Eigennamen) in akustischen Bildbeschreibungen vermieden werden. Dennoch wäre es angemessener gewesen, wenn die Beschreiberin geschlechtsneutrale Neopronomen oder bestimmte Artikel anstatt von weiblichen Pronomen eingebaut hätte.

Im Hintergrund der Szene ist das Lied *Trans Mantra* von der Trans*Frau Ezra Furman zu hören. Das Lied weist eine inhaltliche Verbindung zu Cals Lage auf. Furman singt darüber, sich in einer heteronormativen Gesellschaft als Trans*Person behaupten zu müssen. Vor allem der Refrain weist viele Parallelen zu Cal auf, der sich in der vorliegenden Szene in der Mädchenumkleide von xiesen Mitschülerinnen beobachtet, kommentiert und ausgegrenzt fühlt:

I don't want to know,
I don't want to know what they're saying about me,
I don't want to know,
I don't want to show that it devastates me.

I'm living somewhere nobody goes to,
I'm speaking in a language nobody talks,
The window broken, a cold wind blows through,
My soul, a series of electrical shocks. (Furman 2021)

Ähnlich wie im Liedtext beschrieben wird, fühlt sich Cal von allen missverstanden, da xier sich nicht mit xiesem bei der Geburt zugewiesenen Geschlecht identifiziert. Demnach leistet das Lied einen essenziellen Beitrag zur Queerness dieser Szene. Trotzdem kann die Musik in der deutschen Audiodeskription kaum gehört werden, da Paula Schumann ihre Audiodeskription über die Musikspur gelegt hat⁴⁷. Zugegebenermaßen hatte sie kaum eine andere Wahl, da akustische Bildbeschreibungen gemäß Benecke (2014: 16) nur in Dialogpausen eingebaut werden dürfen, was zu erheblichen zeitlichen Limitationen führt. Deshalb musste Paula Schumann den Modus der Musik vernachlässigen, damit sie überhaupt eine Audiodeskription in die vorhandene Dialogpause einbauen konnte. Dies ist jedoch insofern problematisch, als dass sich *Trans Mantra* unmittelbar auf Cals Innenleben übertragen lässt. Ausgerechnet ein Lied, das auf Themen wie Unsichtbarkeit und die Suche nach Zugehörigkeit eingeht, wird durch die akustische Bildbeschreibung überdeckt und ist für das Publikum mit Sehbarrieren unzugänglich. Somit verflacht die Audiodeskription die queere Komplexität der Szene. Im Sinne eines Verständnisses von Audiodeskription als multimodale Übersetzungsform zeigt dieses Beispiel, dass bei der Audiodeskriptionserstellung verschiedene Botschaftsträger wie der Modus der Sprache und der Musik gleichermaßen berücksichtigt werden müssen. Falls ein Modus außer Acht gelassen wird, geht wie im soeben analysierten Beispiel ein wichtiger Teil der queeren Mehrdeutigkeit verloren, die sich gerade aus dem Zusammenspiel von Musik, Geräuschen und Sprache ergibt. Für zukünftige akustische Bildbeschreibungen könnte die Beschreiberin mehr darauf achten, Liedtexte zu überprüfen oder kurze Pausen in die Audiodeskription einzubauen, damit der Liedtext besser gehört werden kann.

Zusammengefasst griff Paula Schumann im vorliegenden Beispiel für die Wiedergabe von Cals Nicht-Binarität zu drei unterschiedlichen Audiodeskriptionsstrategien. Während die Strategie der Wiederholung von Eigennamen der Übersetzungsmethode des Obscuring zugeordnet werden kann, sind die verwendeten weiblichen Possessiv- und Personalpronomen als Misrecognizing zu bewerten. Letztere machen Cals Nicht-Binarität unsichtbar, was dazu führt, dass die deutsche Audiodeskription nicht ihre gewünschte Wirkung erreicht. *Sex Education* gilt

⁴⁷ Wie Iturregui-Gallardo (2025: 14) festhält, kann Furmans Lied ebenfalls nicht in der englischen Audiodeskription gehört werden. Auch hier wurde die akustische Bildbeschreibung über die Musikspur gelegt. Dies könnte dafür sprechen, dass Paula Schumann die Timecodes der englischen Audiodeskription in die deutsche akustische Bildbeschreibung übernommen hat.

als queerfreundliche Serie, doch ebenjene Queerness geht in der Audiodeskription verloren. Cal wird von den Adressat*innen mit Sehbarrieren als Frau wahrgenommen, obwohl xier eigentlich nicht binär ist. An dieser Stelle kann nur gemutmaßt werden, wieso sich Paula Schumann für weibliche Pronomen entschied. So wuchs sie als Deutsche erstens in einer von Binaritäten geprägten Gesellschaft auf, wodurch sie möglicherweise den queeren Inhalt an heteronormative Vorstellungen anpassen wollte. Dies würde der von von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 300) beschriebenen Tendenz entsprechen, queere Inhalte in der Übersetzung zu tilgen oder an heteronormative Vorstellungen anzupassen. Zweitens fehlt es bis dato an deutschen Richtlinien für den Umgang mit nicht binären Figuren in der Audiodeskription. Drittens wird in der Ausbildung von Translator*innen bislang unzureichend auf den Umgang mit Queerness eingegangen, weswegen manche Übersetzer*innen wie etwa Paula Schumann binäre Denk- und Sprachmuster unreflektiert reproduzieren.

Außerdem veranschaulicht das untersuchte Beispiel, dass Strategien wie die Vermeidung von Wortwiederholungen mittels Pronomen durchaus ihre Daseinsberechtigung haben, jedoch stets im Kontext gesehen werden müssen. So dürfen beispielsweise nicht binäre Figuren nicht mittels weiblichen oder männlichen Pronomen beschrieben werden, nur um Wortwiederholungen zu vermeiden. Vielmehr sollten Beschreiber*innen bei der Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten zu geschlechtsneutralen Neopronomen oder geschlechtergerechten Paraphrasen greifen. Wie Oppegaard und Miguel (2024: 54) hervorheben, wünscht sich das Publikum mit Sehbarrieren mehr geschlechtsneutrale sowie geschlechtergerechte Ausdrücke in akustischen Bildbeschreibungen. Dies ist ein klarer Hinweis darauf, dass Paula Schumann anstatt weiblicher Pronomen geschlechtsneutrale Alternativen hätte einsetzen sollen, um Cals nicht binäre Geschlechtsidentität adäquat wiederzugeben.

Im nächsten Beispiel stand Andreas Kouba vor einer ähnlichen Herausforderung wie Paula Schumann. Er suchte nach einer geeigneten Alternative, um eine Wiederholung von Cals Eigennamen zu vermeiden und entschied sich wie Paula Schumann zuvor für weibliche Pronomen. Die betreffende Szene setzt nach einem Gespräch zwischen Jackson und Cal an, in dem beide Figuren beschließen, befreundet zu bleiben. Jackson hat sich mittlerweile eingestanden, dass er selbst nicht queer ist und Cal als Frau wahrnimmt. Nach dem aufschlussreichen Gespräch geht Cal den Flur entlang und bemerkt, dass Layla xiem folgt. Darauffolgend geht xier zur Toilette und sieht beim Händewaschen plötzlich Layla hinter sich. Layla möchte sich bei Cal entschuldigen, da xier bislang nicht offen zu xieser Geschlechtsidentität gestanden und sich nicht gegen die Diskriminierung der Schuldirektorin gewehrt hat. Außerdem bittet Layla Cal

um Hilfe beim Anprobieren eines Binders, da xier nicht mehr auf Verbände und Sicherheitsnadeln zurückgreifen möchte:

Tab. 10: Mischform 4 (Eigenname, Personalpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 8, Staffel 3
Zeitangabe	31'28"–31'32"
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Cal kommt aus einer Kabine und zuckt zusammen, als sie Layla im Spiegel sieht.
Untersuchungskategorie	Mischform (Eigenname, Personalpronomen)
Übersetzungsmethode	Queering und Misrecognizing

Wie aus der vorliegenden Audiodeskription hervorgeht, misgenderte der Beschreiber Cal an dieser Stelle trotz xieses vorangegangenen Coming-outs. Insgesamt lassen sich im Korpus vier Fälle des Misgenderings seitens Andreas Kouba finden. Dies ist einerseits interessant, denn wie in Kapitel 5.2.1 beschrieben wurde, verwendete Andreas Kouba geschlechtsneutrale Paraphrasen für Layla, um jegliche geschlechtliche Zuweisungen zu vermeiden. Andererseits ist der Beschreiber selbst queer und sollte eigentlich eine größere Sensibilität für queere Thematiken aufweisen als Paula Schumann. Nichtsdestotrotz zeigt das folgende Beispiel, dass auch ein queerer Mann nicht automatisch für Nicht-Binarität sensibilisiert sein muss. In die vorliegende Audiodeskription wurden sowohl die Eigennamen von Cal und Layla als auch das weibliche Personalpronomen „sie“ eingebaut. Die Verwendung der Eigennamen lässt sich im Sinne von Démont (2017) der Methode des Queering zuordnen, da die Namen jeweils nur einmal auftreten und damit die Geschlechtsidentität der Figuren respektieren. Im Kontrast dazu ist das weibliche Pronomen als Misrecognizing einzustufen – immerhin ist Cal keine Frau. Vermutlich griff Andreas Kouba aufgrund von Cals Erscheinungsbild auf ein weibliches Pronomen zurück. Allerdings sollten Beschreiber*innen es vermeiden, Figuren nur auf Basis des visuellen Modus einem Geschlecht zuzuweisen. Dies zeigte bereits die Untersuchung von Haider et al. (2024), die die Serie *Kipo and the Age of Wonderbeasts* analysierten. In der Serie kommt die trans*sexuelle und nicht binäre Figur Asher sowie xiese androgyne Schwester Song vor. In der englischen Audiodeskription der Serie wurden beide Figuren nach ihrem Coming-out als „girls“ (Haider et al. 2024: 334) bezeichnet, was zu Misgendering führt. Damit wird ähnlich wie in der vorliegenden Audiodeskription deutlich, dass sich Audiodeskriptor*innen nicht allein auf den visuellen Modus verlassen dürfen, um Figuren einem Geschlecht zuzuweisen.

Der in dieser Audiodeskription sichtbar gewordene Bedarf an geschlechtergerechter Sprache lässt sich durch weitere theoretische Perspektiven untermauern. So weist etwa Fryer

(2023) darauf hin, dass gegenwärtige Audiodeskriptionen „fall short [...] by failing to use language that is inclusive and non-judgemental“ (Fryer 2023: 11). In den letzten Jahren haben zwar Diskussionen über geschlechterinklusive und -sensible Audiodeskriptionen zunehmend an Bedeutung gewonnen, dennoch greifen viele Beschreiber*innen bis dato auf heteronormative oder binäre Lösungen zurück. Dies trifft unter anderem auch auf das vorliegende Beispiel zu, da sich im deutschen Raum bislang keine Lösungsvorschläge für den Umgang mit nicht binären Figuren etabliert haben. Umso wichtiger ist es, deutschsprachige Audiodeskriptor*innen auf die Existenz von adäquaten Strategien zur Wiedergabe von Queerness hinzuweisen. So können beispielsweise beim Beschreiben von nicht binären Figuren je nach Kontext Neopronomen, Paraphrasen oder Sonderzeichen verwendet werden, um diskriminierende Zuschreibungen zu vermeiden. Zudem könnte der verstärkte Einsatz von geschlechtergerechten Strategien den in der Studie von Oppegaard und Miguel (2024) geäußerten Wunsch aufgreifen, die geschlechtergerechte Sprache in den Bereich der akustischen Bildbeschreibung einzuführen. Dies könnte wiederum einen sprachlichen Wandel hervorrufen und nicht binäre Geschlechtsidentitäten stärker in den Fokus rücken.

5.2.4 Personalpronomen

In diesem Abschnitt steht die vierte Untersuchungskategorie der Personalpronomen im Mittelpunkt. Einige Beispiele der Verwendung von weiblichen Pronomen für die nicht binären Figuren von *Sex Education* wurden bereits in den vorangegangenen Unterkapiteln skizziert. Nun soll eine gesonderte und detaillierte Betrachtung der Strategie der Personalpronomen erfolgen. Grundsätzlich gilt die Verwendung männlicher und weiblicher Personalpronomen in der vorliegenden Masterarbeit als Misrecognizing, insofern die Pronomen nicht mit der geschlechtlichen Identität der betreffenden Figur übereinstimmen. Auf die im Folgenden analysierte Szene trifft die Übersetzungsmethode des Misrecognizing allerdings nicht zu. Der Grund hierfür lässt sich auf den Kontext der Szene zurückführen: Die Szene setzt in Folge 1 ein und zeigt das erste Aufeinandertreffen von Cal sowie Jackson im Flur, was bereits in Kapitel 5.2.1 beschrieben wurde. Cal hat sich zu dem Zeitpunkt noch nicht geoutet, weshalb Paula Schumann auf Grundlage von Cals äußerem Erscheinungsbild auf weibliche Personalpronomen zurückgriff. Die Verwendung von weiblichen Personalpronomen stellt daher kein Misrecognizing dar, vielmehr können die Pronomen der Methode des Delaying zugeordnet werden. Dies wird in der folgenden Tabelle veranschaulicht:

Tab. 11: Personalpronomen 1 (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 1, Staffel 3
Zeitangabe	34'17"–34'24"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	Sie tritt beiseite. Jackson lächelt ihr hinterher, während sie in entgegengesetzte Richtungen gehen. Er dreht sich um, um sie anzusehen.
Untersuchungskategorie	Personalpronomen
Übersetzungsmethode	Delaying

Insgesamt kommt in der deutschen Audiodeskription der Szene zweimal das weibliche Personalpronomen „sie“ und einmal das Pronomen „ihr“ vor. Ihre Verwendung ist dem Delaying zuzuweisen, da sich Cal erst in Folge 2 outet und eine anfängliche Nutzung weiblicher Pronomen somit nachvollziehbar ist. Problematisch wird die Zuordnung jedoch dadurch, dass Paula Schumann selbst nach Cals Coming-out nicht auf Cals präferierte Pronomen umstieg und weiterhin mit weiblichen Pronomen auf xien referenzierte. Folglich lässt sich ein deutlicher Unterschied zu englischen Audiodeskriptionen erkennen, in denen häufig zunächst mit binären Pronomen gearbeitet und nach dem Coming-out konsequent zu den präferierten Pronomen der nicht binären Figur gewechselt wird. Im Vergleich zur englischsprachigen Praxis werden Cal und Layla in der deutschen Audiodeskription von *Sex Education* selbst nach ihrem Coming-out misgendert. Diese Beobachtung verdeutlicht die Notwendigkeit, in deutschen akustischen Bildbeschreibungen vermehrt geschlechtsneutrale Personalpronomen zu etablieren, um der Identität von nicht binären Figuren angemessen Rechnung zu tragen. Auf passende geschlechtsneutrale Personalpronomen wird in der Analyse des nächsten Beispiels eingegangen.

Im folgenden Beispiel aus Folge 4 liegt eine Mischform aus einem Eigennamen und Personalpronomen vor. Cal kommt Jackson zunehmend näher und verbringt viel Zeit mit ihm. In Folge 4 reisen die Schüler*innen der Moordale Secondary School im Rahmen eines Klassenausflugs zum Shorncliffe Military Friedhof, der in der Nähe der französischen Grenze liegt. In der analysierten Szene bittet Viv, die neue Schulsprecherin, Cal und Jackson darum, an ihrem Forum teilzunehmen, um sich für die Abschaffung der Schuluniform einzusetzen. Cal ist es jedoch leid, ständig für xiese Rechte kämpfen zu müssen, lehnt Vivs Angebot ab und sprintet gemeinsam mit Jackson davon. An dieser Stelle griff Andreas Kouba auf weibliche Personalpronomen zurück, was den Bedarf nach der Einführung von Neopronomen in der Audiodeskription weiter verdeutlicht:

Tab. 12: Mischform 5 (Eigennamen, Personalpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 5, Staffel 3
Zeitangabe	04'15''–04'17''
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Cal sprintet davon und Jackson folgt ihr .
Untersuchungskategorie	Mischform (Eigennamen, Personalpronomen)
Übersetzungsmethode	Queering und Misrecognizing

Die vorliegende Szene weist nach Démont (2017) eine Form des Queering und Misrecognizing auf. Während die einmalige Verwendung von Cals Eigennamen dem Prinzip des Queering entspricht, stellt der Einsatz weiblicher Personalpronomen ein eindeutiges Misrecognizing dar. Die Frage, weshalb Andreas Kouba weibliche Pronomen für Cal einbaute, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Möglicherweise wollte er eine Wortwiederholung von Cals Namen vermeiden und griff deswegen zum Pronomen „ihr“. Diese Annahme lässt sich mit dem Standpunkt von Mazur (2022) verbinden. Sie vertritt die Meinung, dass Personalpronomen aufgrund ihrer Kürze durchaus in Audiodeskriptionen eingesetzt werden können. Allerdings muss ihr zufolge stets eindeutig erkennbar sein, auf welche Figur sich das jeweilige Pronomen bezieht:

Nouns can be replaced by pronouns, which are shorter and therefore more economical, however caution should be exercised to ensure that there is no ambiguity as to who or what the pronoun refers to. [...] [M]ake sure that the viewers are not confused as to what the antecedent to the pronoun is. (Mazur 2022: 97f.)

Die ausgewählte Passage erfüllt jenes Prinzip der Eindeutigkeit von Personalpronomen. Die Zielgruppe mit Sehbarrieren verbindet das Pronomen „ihr“ in der vorliegenden Szene automatisch mit Cal. Einerseits wird Cal in der deutschen Audiodeskription häufig mit weiblichen Pronomen angesprochen, sodass das Zielpublikum sofort weiß, auf wen sich das weibliche Pronomen bezieht. Andererseits kommt in der akustischen Bildbeschreibung neben Cals auch Jacksons Eigennamen vor. Da Jackson männlich ist, würde er in der Audiodeskription nicht mit weiblichen Pronomen beschrieben werden. Auf Basis dessen schlussfolgert das Zielpublikum mit Sehbeeinträchtigungen automatisch, dass sich das weibliche Pronomen in dem Fall auf Cal beziehen muss. Dies wird dieser nicht binärer Geschlechtsidentität jedoch nicht gerecht.

Eine weitere mögliche Erklärung für die Verwendung von weiblichen Pronomen könnte auf heteronormative Werte zurückgeführt werden. Jackson identifiziert sich als Mann, wodurch die Möglichkeit besteht, dass der Audiodeskriptor Cal in der akustischen Bildbeschreibung als Frau markieren wollte. Womöglich wollte er dadurch gewährleisten, dass die Beziehung zwischen Jackson und Cal der üblichen heteronormativen Beziehungskonstellation zwischen einem Mann sowie einer Frau entspricht. Aus Sicht einer queeren Audiodeskription wäre es in diesem

Fall aber notwendig gewesen, für die Wiedergabe von Cals nicht binärer Geschlechtsidentität auf geschlechtsneutrale Neopronomen wie xier, dey oder sier zurückzugreifen. Dass solche Neopronomen im Bereich der Audiovisuellen Translation verwendet werden, zeigen unter anderem die deutsche Untertitelung und Synchronisation von *Sex Education*. Die Untertitler*innen referenzierten mittels den Pronomen si*er auf Cal, während die Synchronsprecher*innen zum adäquaten Personalpronomen sier griffen. Umso unverständlicher bleibt es, dass eine vergleichbare Verwendung von Neopronomen in der deutschen Audiodeskription ausblieb.

5.2.5 Possessivpronomen

Interessanterweise erscheinen die meisten Possessivpronomen ähnlich wie die soeben beschriebenen Personalpronomen in weiblicher Form. Das folgende Mischformen-Beispiel verdeutlicht dies. Die Szene spielt in Folge 6, in der Direktorin Hope einen Vortrag in der Haupthalle der Schule hält. Sie ruft drei Schüler*innen auf die Bühne, darunter auch Cal. Hope zufolge haben die drei dem Ruf der Moordale Secondary School geschadet und müssen sich deshalb bis zum Ende der Woche ein diskriminierendes Schild umhängen. Beispielsweise muss Cal ein Schild mit der Aufschrift „I am a slovenly troublemaker who doesn’t care about my peers“ tragen, da xier sich weiterhin weigert, die weibliche Schuluniform anzuziehen. Außerdem müssen die drei ihre Handys in eine Box werfen und dürfen diese eine Woche lang nicht benutzen. Des Weiteren darf kein*e Schüler*n mit ihnen sprechen – sollten ihre Mitschüler*innen diese Regel missachten, droht den Teenagern ein Schulverweis. Obwohl sich Cal zu dem Zeitpunkt bereits geoutet hat, referenzierte Andreas Kouba dennoch mittels weiblicher Possessivpronomen auf Cal:

Tab. 13: Mischform 6 (Eigennamen, Possessivpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 6, Staffel 3
Zeitangabe	20’24”–20’27”
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Cal wirft ihr Handy ebenso hinein.
Untersuchungskategorie	Mischform (Eigennamen, Possessivpronomen)
Übersetzungsmethode	Queering und Misrecognizing

Wie aus Tabelle 13 hervorgeht, besteht die Audiodeskription aus einem Eigennamen und Possessivpronomen. Die einmalige Verwendung von Cals Eigennamen lässt sich als Queering verstehen, wohingegen das weibliche Possessivpronomen ein deutlicher Fall von Misrecognizing ist. Dieselben zwei Übersetzungsmethoden sind auch im nächsten Beispiel vorhanden. Die fol-

gende akustische Bildbeschreibung setzt in Folge 8 an, in der eine Herausforderung nicht binärer Personen thematisiert wird. Layla bindet xiese Brüste zu Beginn der Folge mit einer Mullbinde und Sicherheitsnadeln ab, damit xier xiese geschlechtstypischen Körpermerkmale kaschieren kann. Jedoch schneiden die Nadeln Laylas Haut an mehreren Stellen auf, weshalb xier Cal kurz darauf auf der Schultoilette um Rat bittet. Wenige Momente später gehen die beiden zu Cal nach Hause, wo Layla einen von Cals Bindern anprobiert. Cal berichtet in der Szene von xiesen persönlichen Erfahrungen mit Bindern. Xier hat früher ebenso Mullbinden zum Abbinden verwendet, sich dabei jedoch eine Rippe gebrochen, da das Material mit der Zeit immer enger wurde und die Atmung erschwerte. Folgende Audiodeskription besteht aus einem Eigennamen sowie Possessivpronomen und ist somit der Kategorie der Mischformen zuzuschreiben:

Tab. 14: Mischform 7 (Eigennamen, Possessivpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 8, Staffel 3
Zeitangabe	44'02"–44'06"
Beschreiber*in	Andreas Kouba
Audiodeskription	Bei Cal probiert Layla eine Binde an. Das kurze Top schmiegt sich eng an ihren Oberkörper.
Untersuchungskategorie	Mischform (Eigennamen, Possessivpronomen)
Übersetzungsmethode	Queering und Misrecognizing
Musik	<i>Hands of the Devil</i> von Eerie Wanda und <i>Save Me</i> von Aimee Mann

Die vorliegende Szene ist besonders queer, da Cal und Layla das für nicht binäre Personen typische Problem des Binding thematisieren. Jedoch wird die Audiodeskription der Queerness der Szene nicht gerecht. Dies ist der Fall, da der Binder ähnlich wie in Kapitel 5.2.2 nicht korrekt benannt wird. Während Paula Schumann den Binder in Folge 3 als „Croptop“ bezeichnete, wechselt Andreas Kouba in der vorliegenden Szene zwischen den Benennungen „Binde“ und „kurzes Top“. Die in der Audiodeskription verwendeten Termini „Binde“ und „Top“ sind in mehrfacher Hinsicht problematisch. Binden werden überwiegend mit weiblichen Hygieneartikeln und Tops mit weiblicher Kleidung assoziiert. Insofern geben beide Termini die Nicht-Binarität der Figuren nicht adäquat wieder. Die Beschreibung des Binders als „Binde“ und „kurzes Top“ weist darauf hin, dass sich Andreas Kouba unzureichend mit nicht binären Thematiken auseinandersetzte. Dadurch verpasste er die Möglichkeit, dem Zielpublikum ein wahrheitsgetreues Bild von der Lebensrealität nicht binärer Personen zu vermitteln.

Ebenso sind die in der akustischen Bildbeschreibung angewandten Strategien zu hinterfragen. In Folge 8 sind die Rezipient*innen durch die Charakterfixierung bereits mit Cals und Laylas Namen vertraut. Deswegen konnte Andreas Kouba zunächst ihre Eigennamen einbauen

und darauffolgend zur Vermeidung einer Wortwiederholung zu einem Possessivpronomen greifen. Einerseits können die Eigennamen der Methode des Queering zugeordnet werden, da sie nur einmal vorkommen und eine neutrale Anredeform sind. Andererseits muss die Verwendung des weiblichen Possessivpronomens „ihren“ kritisch betrachtet werden. Dem Netflix-Styleguide (2023) zufolge müssen Zuschreibungen zu einem gewissen Geschlecht stets der Handlung entnommen werden. Obwohl sich Layla bereits in Folge 4 als nicht binär outete, entschied sich Andreas Kouba in diesem Fall trotzdem für das Misgendering. Laut Démons (2017) Modell gleicht die deutsche Audiodeskription dementsprechend der Übersetzungsmethode des Misrecognizing. Ob der Beschreiber Laylas queere Geschlechtsidentität bewusst oder unbewusst missachtete, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Was sich aber sehr wohl festhalten lässt, ist die deutlich erkennbare Tendenz zur Verwendung von weiblichen Pronomen. Der Beschreiber griff im Untersuchungskorpus insgesamt viermal auf weibliche Personal- und Possessivpronomen zurück. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob dem Audiodeskriptor überhaupt die Existenz von Neopronomen bewusst war, die Zuschreibungen zu einem bestimmten Geschlecht vermieden hätten.

Darüber hinaus sind im Hintergrund der Szene zwei Lieder zu hören. In Eerie Wandas Lied *Hands of the Devil* wird über einen Tanz mit dem Teufel berichtet, der metaphorisch für den Beginn einer Liebesbeziehung steht. Die Sängerin setzt Liebe mit dem Gefühl gleich, in den Händen des Teufels gefangen zu sein. Ein inhaltlicher Zusammenhang zur Szene zwischen Cal und Layla besteht nicht. Im Lied *Save Me* von Aimee Mann wiederum geht es darum, dass das lyrische Ich von jemandem gerettet werden möchte und dieser Jemand all seine Probleme lösen soll. Zudem beschreibt das lyrische Ich seine Erfahrung mit Einsamkeit und das Gefühl, der Liebe nicht würdig zu sein. *Save Me* stimmt mit der Handlung der Szene überein, da es im Lied und in der Szene um Unsicherheit, Verletzlichkeit und die Frage nach der eigenen Liebenswürdigkeit geht. Layla hat im Vergleich zu Cal ein niedriges Selbstbewusstsein und ist davon überzeugt, dass xier als nicht binäre Person von niemandem geliebt werden kann. Doch Cal tritt in der Szene als xiese „Retter*in“ auf, indem xier Layla vor der gefährlichen Binding-Methode rettet. Zusätzlich gibt Cal Layla Binding-Tipps mit auf den Weg. Dadurch zeigt Cal, dass Layla sehr wohl liebenswürdig ist, was sich mit der Aussage des Lieds deckt.

Resümierend wurden in den Tabellen 13 und 14 weibliche Possessivpronomen für Cal sowie Layla verwendet. Die Strategie des weiblichen Possessivpronomens weist Parallelen zu zahlreichen Untersuchungen auf. So betonen etwa von Flotow und Josephy-Hernández (2019:

302f.) das Verbesserungspotenzial hinsichtlich des Umgangs mit Queerness in der Audiovisuellen Translation. Ebenso tritt De Marco (2012: 48f.) für eine größere sprachliche Sichtbarkeit von queeren Geschlechtsidentitäten in der Audiovisuellen Translation ein. Wie Oppegaard und Miguel (2024: 54) feststellen, ist die binäre Geschlechtsordnung in gesellschaftliche Strukturen eingebettet. Deshalb teilen Beschreiber*innen nicht binäre Personen häufig dem männlichen oder weiblichen Geschlecht zu, damit eine bessere Verständlichkeit beim Zielpublikum erzielt werden kann. Bis dato nehmen sie an, dass sich das Audiodeskriptionspublikum ausschließlich mittels der binären Pronomen ein Bild von den beschriebenen Personen machen kann. Inzwischen strebt das Zielpublikum jedoch nach der Einführung einer geschlechtergerechten Sprache in der akustischen Bildbeschreibung, um Misgendering entgegenzuwirken (vgl. Oppegaard & Miguel 2024: 54f.). Wie anhand der zuvor analysierten Beispiele ersichtlich wird, wird die deutsche Audiodeskription von *Sex Education* diesem Wunsch größtenteils nicht gerecht.

5.2.6 Relativpronomen

Abgesehen von den analysierten Personal- und Possessivpronomen treten auch die wenig vorkommenden Relativpronomen in der weiblichen Form auf. Im Untersuchungskorpus finden sich lediglich zwei Beispiele für Relativpronomen, die trotz ihrer weiblichen Form nicht der Übersetzungsmethode des Misrecognizing zugeordnet werden können. Beide Audiodeskriptionen setzen vor Cals Coming-out ein, weshalb sie als Beispiele des Delaying aufgefasst werden können. Die vorliegende akustische Bildbeschreibung wurde in eine Szene in Folge 1 eingefügt, in der sich Cal vor dem Sportunterricht in einer verlassenen Baracke umzieht, um den feindlichen Blicken xieser Klassenkolleginnen zu entkommen. In Folge 1 kennen die Rezipient*innen weder Cals Eigennamen noch xiese Geschlechtsidentität, weshalb Paula Schumann Cal auf Basis xieses Aussehens dem weiblichen Geschlecht zuordnete:

Tab. 15: Mischform 8 (Paraphrase, Relativpronomen, Personalpronomen, Possessivpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 1, Staffel 3
Zeitangabe	36'42"–36'49"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	In der Toilettenbaracke zieht sich die Schlanke , der Jackson begegnet ist, in einer der Kabinen um. Sie hat lange geflochtene Zöpfe. Sie nimmt ihre Wollmütze ab.
Untersuchungskategorie	Mischform (Paraphrase, Relativpronomen, Personalpronomen, Possessivpronomen)
Übersetzungsmethode	Delaying

In jener Audiodeskription kommen in nur drei Sätzen insgesamt vier verschiedene Strategien zum Einsatz, mithilfe derer die Audiodeskriptorin auf Cal referenzierte. Zunächst verwendete Paula Schumann die Paraphrase „die Schlanke“, da Cals Eigenname zu diesem Zeitpunkt noch nicht eingeführt wurde. Da sie sich für eine weibliche Paraphrase entschied, musste sie im Anschluss daran auf das weibliche Relativpronomen „der“ zurückgreifen. Darauffolgend wurden ebenfalls weibliche Personal- („sie“) und Possessivpronomen („ihre“) in die Audiodeskription eingebaut. Die anfängliche Zuordnung von Cal zum weiblichen Geschlecht wäre nicht problematisch gewesen, wenn Paula Schumann nach Cals Coming-out zu queeren Strategien zur Wiedergabe xieser Geschlechtsidentität gewechselt wäre – ähnlich wie dies in der Audiodeskription von *Feel Good* umgesetzt wurde (vgl. Iturregui-Gallardo 2023: 157; Haider et al. 2024: 331ff.). Allerdings wurde Cal in der deutschen Audiodeskription von *Sex Education* kontinuierlich mit weiblichen Pronomen beschrieben, wodurch xier von den Rezipient*innen mit Sehbarrieren fälschlicherweise als Frau wahrgenommen wird.

Das letzte Beispiel der Übersetzungskritik stellt eine Mischform aus einer Paraphrase und einem Relativpronomen dar. Die Szene spielt ebenso in Folge 1, in der die Schuldirektorin Hope die alte Toilettenbaracke abreißen lässt, in der sich Cal vor dem Sportunterricht umgezogen hat. Da dort inoffizielle Sexualtherapiestunden von Schüler*innen abgehalten werden und Hope eine „sexfreie Schule“ etablieren möchte, lässt sie die Baracke am nächsten Tag demolieren. Die Schüler*innen müssen dabei zusehen. Für Cal ist dieser Moment besonders einschneidend, da xier sich bisher immer in der Baracke umgezogen hat und dieser Safe Space nun verloren geht. Folglich bleibt xiem nichts anderes übrig, als sich von nun an in der Mädchenumkleide umzuziehen:

Tab. 16: Mischform 9 (Paraphrase, Relativpronomen) (Sex Education 2021)

Folge, Staffel	Folge 1, Staffel 3
Zeitangabe	51'14"–51'21"
Beschreiber*in	Paula Schumann
Audiodeskription	Die Schlanke , die sich in der alten Toilettenbaracke umgezogen hat, sieht zu, wie die Baggerschaufeln die Wände auseinanderreißen.
Untersuchungskategorie	Mischform (Paraphrase, Relativpronomen)
Übersetzungsmethode	Delaying
Musik	<i>Then She Kissed Me</i> von Hello

Im Einklang mit Tabelle 15 griff Paula Schumann zu Beginn der Audiodeskription zur Paraphrase „die Schlanke“, die vom weiblichen Relativpronomen „die“ begleitet wird. Auch hier handelt es sich um die Methode des Delaying, da sich Cal zu diesem Zeitpunkt noch nicht

geoutet hat und somit xiese Queerness nicht berücksichtigt werden konnte. Folglich ist die Entscheidung von Paula Schumann nachvollziehbar, Cal anfangs auf Basis xieses Aussehens mit weiblichen Pronomen zu beschreiben. Jedoch wäre es notwendig gewesen, Cal nach xiesem Coming-out konsequent mit geschlechtergerechten Formulierungen zu adressieren. Zudem ist im Hintergrund das Lied *Then She Kissed Me* von Hello zu hören. Das Lied erzählt von einer Freundschaft zwischen einem Mann und einer Frau, in der der Mann Gefühle für die Frau entwickelt. Er ist sich unsicher, wie er mit seinen Gefühlen umgehen soll und flüstert ihr schließlich „Ich liebe dich“ ins Ohr. Diese Geschichte lässt sich auf die Beziehung zwischen Otis und Maeve übertragen, die insgeheim Gefühle füreinander haben, diese allerdings nicht laut aussprechen. Da sich das Lied vielmehr auf Otis sowie Maeve als auf Cal per se bezieht, wird der Modus der Musik an dieser Stelle nicht näher ausgeführt.

Zusammengefasst zeigen die Tabellen 15 und 16, dass Paula Schumann weibliche Relativpronomen verwendete, um auf Cal zu referenzieren. Diese können als Delaying und nicht als Misrecognizing verstanden werden, da sie vor Cals Coming-out erfolgen. Die wichtigsten Erkenntnisse der Übersetzungskritik werden im folgenden Unterkapitel zusammengefasst.

5.3 Fazit der Übersetzungskritik

Im vorliegenden Kapitel wurden 16 Beispiele der deutschen Audiodeskription von *Sex Education* untersucht. Es sollte ermittelt werden, welche Strategien Paula Schumann und Andreas Kouba für die Wiedergabe der nicht binären Geschlechtsidentitäten verwendeten. Die Analyse zeigt, dass im Korpus sechs Strategien zur Darstellung der nicht binären Figuren vorkommen: Paraphrasen, Eigennamen, Mischformen sowie Personal-, Possessiv- und Relativpronomen. Jede dieser Strategien gibt die Queerness von Cal und Layla mehr oder weniger adäquat wieder. In einem weiteren Schritt wurden die Audiodeskriptionsstrategien durch theoretische Überlegungen ergänzt und mit Démons (2017) Modell verknüpft. Aus der Analyse geht hervor, dass sich die eingesetzten Strategien überwiegend den Methoden des Delaying, Queering, Obscuring und Misrecognizing zuordnen lassen. Darauf soll in den folgenden Absätzen im Rahmen eines Resümees näher eingegangen werden.

Bei der Strategie der Paraphrasen zeigt sich ein großer Unterschied zwischen den Herangehensweisen der beiden Audiodeskriptor*innen. Paula Schumann führte Cal zunächst auf Basis xieses Aussehens mit weiblichen Paraphrasen in die Audiodeskription ein. Jene Strategie ist als Delaying zu klassifizieren, denn xier hat sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht geoutet. Problematisch wird die weibliche Paraphrase in einer späteren Szene, in der der Prozess der

Charakterfixierung beendet und xieser Eigenname erstmals in der akustischen Bildbeschreibung erwähnt wird. Cal outete sich in der Szene als nicht binär, trotzdem arbeitete die Beschreiberin weiterhin mit der weiblichen Paraphrase „die Schlanke“ – ein eindeutiger Fall von Misrecognizing, da die nicht binäre Geschlechtsidentität von Cal getilgt wird. Andreas Kouba wählte für Layla die Methode des Queering. Layla outete sich bereits in Folge 4, wurde aber erst in Folge 6 in der Audiodeskription namentlich vorgestellt. Aufgrund xieses früheren Coming-outs setzte er konsequent geschlechtsneutrale Paraphrasen ein, was für eine hohe Sensibilität im Umgang mit nicht binären Figuren spricht.

Die Analyse der Eigennamen lässt ein klares Muster erkennen. Generell können Eigennamen als geschlechtsneutrale Strategie verstanden werden, da sie die nicht binären Figuren keinem Geschlecht zuweisen. Dies trifft jedoch nicht auf alle untersuchten Audiodeskriptionen zu. Wird der Eigenname lediglich einmal erwähnt, um auf eine nicht binäre Figur zu referenzieren, wurde dies in der vorliegenden Arbeit als Queering verstanden. Wenn der Eigenname übermäßig häufig verwendet wird, um zum Beispiel binäre Pronomen zu vermeiden, lässt sich dies der Übersetzungsmethode des Obscuring zuschreiben. Dies ist der Fall, da die Wiederholungen des Eigennamens die Queerness der nicht binären Figuren unsichtbar machen.

Mischformen stellen nach der Kategorie der Eigennamen die zweithäufigste Strategie des Korpus dar. Da alle analysierten Mischformen verschiedene Strategien enthalten, kann kein gesamtheitliches Fazit gezogen werden. Dennoch lässt sich bei Mischformen folgende Tendenz erkennen: Die Audiodeskriptor*innen griffen in den Mischformen häufig zunächst auf Cals oder Laylas Eigennamen zurück, woraufhin sie Pronomen einbauten, um Wiederholungen des Eigennamens zu umgehen. Die Beschreiber*innen verwendeten dafür in der Regel weibliche Pronomen, anstatt geschlechtsneutrale Alternativen einzusetzen.

Somit bilden die soeben beschriebenen Mischformen einen passenden Übergang zu den Personal-, Possessiv- und Relativpronomen, die überwiegend der Übersetzungsmethode des Misrecognizing entsprechen. In allen untersuchten Beispielen verwendeten weder Paula Schumann noch Andreas Kouba geschlechtsneutrale Pronomen. Stattdessen beschrieben sie sowohl Cal als auch Layla mit weiblichen Pronomen. Insbesondere bei Layla wirkt dies paradox, da Andreas Kouba Layla mittels geschlechtsneutraler Paraphrasen in die Audiodeskription einführte, bei den Pronomen jedoch in eine binäre Zuordnung zurückfiel. Paula Schumann wiederum ordnete beide Figuren von Beginn an dem weiblichen Geschlecht zu und blieb bei

dieser Entscheidung. Somit wich sie von der englischen Praxis ab, bei der zunächst mit männlichen oder weiblichen Pronomen gearbeitet und nach dem Coming-out zu geschlechtsneutralen Pronomen wie dem singular they gewechselt wird.

Wie aus diesem Resümee hervorgeht, reichte das Modell von Démont (2017) mit den drei Methoden des Misrecognizing, Minoritizing und Queering nicht für die Belange des vorliegenden Korpus aus. Da manche Audiodeskriptionen von *Sex Education* keiner der drei Methoden zugeordnet werden konnten, musste das Modell um zwei Methoden erweitert werden. Die Methode des Delaying wurde eingeführt, da einige Audiodeskriptionen vor dem Coming-out der beiden nicht binären Figuren einsetzen. Jene Szenen ließen sich keiner Methode von Démont (2017) zuschreiben, da die Methoden das Vorhandensein von Queerness voraussetzen. Darüber hinaus musste auch das Obscuring als fünfte Übersetzungsmethode eingeführt werden, um die Strategie der Wiederholung von Eigennamen erfassen zu können. Vor diesem Hintergrund wäre es wünschenswert, dass Démont (2017) sein Modell um mehr Methoden erweitert.

Nun sollen die Ergebnisse der Übersetzungskritik mit den dieser Arbeit zugrundeliegenden Theorien verbunden werden. Aus der Analyse kann abgeleitet werden, dass sich die funktionale Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984) sowie die Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984) für den Untersuchungsgegenstand der Audiodeskription eignen. Da der Umgang mit Gender, Queerness und nicht binären Geschlechtsidentitäten stets vom jeweiligen Auftrag, den Produktionsbedingungen sowie den institutionellen Vorgaben abhängt, bieten die funktionalen Ansätze einen geeigneten theoretischen Rahmen, um übersetzerische Entscheidungen in einem Gesamtkontext zu betrachten. Ferner sind die funktionalen Theorien ebenso aufgrund ihres Fokus auf den Skopos für den Bereich der Audiodeskription geeignet. So müssen Beschreiber*innen ihre akustischen Bildbeschreibungen stets an den Skopos anpassen, damit diese ihre vollständige Wirkung erreichen können. Jener gewünschten Wirkung wird die deutsche Audiodeskription von *Sex Education* nur bedingt gerecht. *Sex Education* gilt als queerfreundliche Serie, doch ebenjene Queerness geht in der Audiodeskription hinsichtlich der Nicht-Binarität verloren. Des Weiteren eignet sich auch das Verständnis von Texten als Informationsangebot für die Audiodeskription, das besagt, dass Translator*innen nur die relevantesten Informationen aus dem Ausgangstext übertragen müssen. Paula Schumann sowie Andreas Kouba hatten im Falle von *Sex Education* eine Fülle an visuellen Informationen zur Verfügung, aus denen sie die essenziellsten auswählen und beschreiben mussten. Doch nicht all ihre gewählten Informationen erwiesen sich tatsächlich als relevant. Paula Schumann beschrieb Cal zum Beispiel anhand xieses schlanken Körperbaus, was für die Figurendarstellung

keine wichtige Rolle spielt. Eine adäquate Audiodeskription hätte vielmehr auf Cals männlichen Geschlechtsausdruck oder xiese charakteristische weite Kleidung eingehen sollen. Darüber hinaus müssen Audiodeskriptor*innen laut der Skopostheorie und der Theorie des translatorischen Handelns die Zielgruppe im Auge behalten. Erst durch die Berücksichtigung des Zielpublikums können Beschreiber*innen Benecke zufolge (2014: 14f.) funktionale Audiodeskriptionen erstellen. Jene Funktionalität ist in der Audiodeskription der dritten Staffel von *Sex Education* nicht vollkommen gegeben, da sich die beiden Beschreiber*innen zu wenig an den Bedürfnissen der Zielgruppe mit Sehbarrieren orientierten. Wie Oppegaard und Miguel (2024: 54) festhalten, strebt das Zielpublikum von Audiodeskriptionen nach der Einführung von mehr geschlechtsneutralen sowie geschlechtergerechten Ausdrücken im Bereich der Audiodeskription. Die deutsche akustische Bildbeschreibung von *Sex Education* wird jenem Wunsch nicht gerecht, indem Paula Schumann und Andreas Kouba nur in vereinzelten Fällen zu geschlechtergerechten Formulierungen griffen. Insofern orientiert sich die Audiodeskription von *Sex Education* nicht an den Wünschen der Zielgruppe und entfaltet demnach auch nicht ihre vollständige Wirkung.

Überdies erweist sich auch die Multimodalitätstheorie nach Kress sowie van Leeuwen (2001) als nützlich für die Belange der Audiodeskription. In akustischen Bildbeschreibungen treten stets mehrere Botschaftsträger wie der Modus der Sprache und der Musik zusammen auf, weshalb Audiodeskriptionen als multimodal zu verstehen sind. Sprache, Geräusche und vor allem Musiken fungieren in der Multimodalitätstheorie als gleichwertige Bedeutungsträger. *Sex Education* nutzt den Modus der Musik gezielt, um einen emotionalen Rahmen für die jeweilige Szene zu schaffen oder die Handlung in Liedform aufzugreifen. Umso bedauerlicher ist es, dass die Liedtexte durch die deutsche Audiodeskription kaum gehört werden können, sodass ein zentraler Bedeutungskanal für die Rezipient*innen mit Sehbarrieren verloren geht.

Wie aus der Übersetzungskritik hervorgeht, bewegt sich die deutsche Audiodeskription der nicht binären Figuren von *Sex Education* zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Während Andreas Kouba etwa in den Tabellen 4 sowie 5 zu geschlechtsneutralen Paraphrasen für Layla griff, verwendete er an anderen Stellen weibliche Pronomen. Auf den ersten Blick könnte angenommen werden, dass sich der Beschreiber der Bedeutung einer nicht binären Geschlechtsidentität bewusst war, was zum Beispiel die Auswahl von geschlechtsneutralen Formulierungen für Layla nahelegt. Auf den zweiten Blick lassen sich im Korpus jedoch zahlreiche diskriminierende Entscheidungen finden. So griff er beispielsweise auf weibliche Pronomen

zurück und beschrieb einen Binder als „Binde“ sowie „kurzes Top“. Ebenfalls ist Paula Schumanns Audiodeskription im Hinblick auf die Wiedergabe von Queerness verbesserungswürdig. Ähnlich wie Andreas Kouba ordnete sie Cal und Layla dem weiblichen Geschlecht zu und wechselte den Binder mit einem „Croptop“. Vermutlich können diese Entscheidungen auf ihre Sozialisierung zurückgeführt werden. So wuchs sie als Deutsche in einer von Binaritäten geprägten Gesellschaft auf, weshalb sie den queeren Inhalt möglicherweise an heteronormative Vorstellungen anpassen wollte. Ihre Sozialisierung als heterosexuelle Frau könnte auch erklären, wieso Paula Schumann einige Aspekte von Queerness übersah. Im Kontrast dazu ist Andreas Kouba als queerer Mann und Drehbuchautor von queeren Filmen durchaus mit Queerness vertraut. Trotzdem erweckt seine Audiodeskription an manchen Stellen den Eindruck, als hätte er sich zu wenig mit der Lebensrealität von nicht binären Personen auseinandergesetzt. Dies verdeutlicht, wie zentral es ist, Nicht-Binaritäten auch für queere Menschen sichtbarer zu machen und sich als Audiodeskriptor*in mit nicht binären Themen zu beschäftigen.

In Kapitel 4.5.2 wurde erwähnt, dass Descriptive Video Works seine Audiodeskriptionsprojekte stets an passende Beschreiber*innen vergibt. Das Unternehmen beauftragt ausschließlich Audiodeskriptor*innen, die sich mit dem jeweiligen Thema auskennen und dadurch adäquate akustische Bildbeschreibungen erstellen können (vgl. Gray 2022). Ausgehend von der Übersetzungskritik kann infrage gestellt werden, ob dies auch auf *Sex Education* zutrifft. Zwar besitzt Andreas Kouba durch seine Queerness und Tätigkeit als Drehbuchautor viele Informationen zu queeren Thematiken, doch trotz ausführlicher Recherche ließ sich bei Paula Schumann keine eindeutige queere Expertise nachweisen. Daher legt die deutsche Audiodeskription von *Sex Education* nahe, dass Descriptive Video Works in Ausnahmefällen ebenso auf professionelle Beschreiber*innen ohne fachspezifischem Wissen zurückgreift. Wie die Analyse außerdem illustriert, müssen Audiodeskriptionen, die ohne spezifisches Fachwissen erstellt wurden, nicht zwangsläufig schlechter sein als jene von Expert*innen. So weist Andreas Kouba zwar das von Descriptive Video Works verlangte Fachwissen auf, nichtsdestotrotz misgenderte er Cal und Layla viermal. Im Unterschied zu Andreas Kouba ist Paula Schumann eine heterosexuelle Frau und verfügt über keine Expertise im Umgang mit Queerness. Trotz dessen unterliefen ihr im Vergleich zu Andreas nur zwei Fehler mehr – insgesamt misgenderte sie die nicht binären Figuren sechsmal mittels weiblicher Pronomen.

Dies führt zur Frage, wieso die Audiodeskriptor*innen Cal und Layla mehrmals misgenderten. Eine Vielzahl an Faktoren könnte dazu beigetragen haben. Erstens könnte die zeitliche Beschränkung eine elementare Rolle gespielt haben. Möglicherweise entschieden sich die

Beschreiber*innen gegen geschlechtergerechte oder geschlechtsneutrale Formulierungen, da diese länger sind als binäre Lösungen und daher wertvolle Zeit in Anspruch nehmen. Zweitens könnte auch die synthetische Stimme einen Beitrag zum Misgendering geleistet haben. Die Audiodeskription wurde von einer synthetischen Stimme eingesprochen, die Sonderzeichen wie den Genderstern (z. B. seinen*ihren Arm) oder den Doppelpunkt (z. B. seinen:ihren Arm) vorgelesen hätte. Womöglich wollten die Audiodeskriptor*innen Sonderzeichen einsetzen, konnten dies aber letzten Endes aufgrund der synthetischen Stimme nicht umsetzen. Drittens bleibt unklar, welche Personen die finalen Entscheidungen trafen: Konnten Andreas Kouba und Paula Schumann eigenständig entscheiden, wie sie die nicht binären Figuren ansprechen? Hat eine höhergestellte Person auf geschlechtsspezifische Pronomen bestanden, um eine vermeintlich bessere „Logik“ zu gewährleisten? Jene Fragen hätten in den halbstrukturierten Interviews beantwortet werden sollen, um die Entscheidungen hinter der Audiodeskription besser nachvollziehen zu können. Doch Netflix lehnte die Interviews ab, wodurch zentrale Einblicke in die internen Entscheidungsprozesse verwehrt blieben. Viertens könnten auch die Produktionsumstände zum Misgendering beigetragen haben. Die deutsche Audiodeskription von *Sex Education* scheint unter erheblichem Zeitdruck erstellt worden zu sein. So wurde eine synthetische Stimme anstatt eines*einer menschlichen Sprecher*in eingesetzt, da die Aufnahme in einem Tonstudio länger gedauert hätte. Zudem arbeiteten zwei Personen an der akustischen Bildbeschreibung, was in den früheren Staffeln nicht der Fall war. Während Andreas Kouba die Audiodeskription der ersten Staffel allein anfertigte, übernahm Paula Schumann die akustische Bildbeschreibung der zweiten Staffel von *Sex Education*. Aufgrund dessen kann gemutmaßt werden, dass die Beschreiber*innen das Ausgangsmaterial zur dritten Staffel relativ kurzfristig erhielten. Höchstwahrscheinlich mussten sie die Audiodeskription binnen weniger Tage anfertigen, weshalb zwei Beschreiber*innen zusammenarbeiteten. Das folgende Zitat eines Mitarbeiters von Descriptive Video Works belegt diese Vermutung. Das Zitat bezieht sich zwar auf Spieltrailer, doch die Aussage lässt sich ebenso auf Serien übertragen. „At Descriptive Video Works, we receive a game trailer [...] often with very little time before the launch date“ (Gray 2022). Unter solch einem Zeitdruck ist es denkbar, dass Paula Schumann und Andreas Kouba nur wenig Zeit blieb, um sich mit nicht binären Thematiken auseinanderzusetzen. Dies könnte wiederum das Misgendering der nicht binären Figuren begünstigt haben. Gleichzeitig kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass den Audiodeskriptor*innen ausreichend Zeit zur Erstellung der akustischen Bildbeschreibung zur Verfügung stand. Möglicherweise waren die Beschreiber*innen schlichtweg nicht ausreichend für Queerness sensibilisiert.

Ausgehend von der Audiodeskription von *Sex Education* lassen sich mehrere Handlungsempfehlungen ableiten. Es bedarf in Zukunft mehr Mut, in der Audiodeskription geschlechtergerechte Strategien zur Wiedergabe nicht binärer Geschlechtsidentitäten einzusetzen. Bei der Audiodeskriptionserstellung könnten sich Beschreiber*innen an den Beiträgen von Villega und Iturregui-Gallardo (2020), Iturregui-Gallardo (2023; 2025), Iturregui-Gallardo und Hermosa-Ramírez (2023), Haider et al. (2024) sowie Oppegaard und Miguel (2024) orientieren. Die Wissenschaftler*innen gingen in ihren Untersuchungen zwar erst der Audiodeskription von Queerness im Englischen, Spanischen und Portugiesischen nach, dennoch könnten ihre Strategien von Beschreiber*innen aus verschiedenen Kulturräumen aufgegriffen und an ihre jeweiligen Sprachen angepasst werden. Zudem braucht es einer Bewusstseinsbildung dafür, dass Neopronomen wie xier, dey oder sier existieren, die queere Figuren keinem Geschlecht zuweisen. Des Weiteren sollten Beschreiber*innen noch mehr für Queerness sensibilisiert werden, um heteronormative Darstellungen zu vermeiden. Schließlich erweist es sich als notwendig, die Richtlinie von Netflix (2023) zu überarbeiten. Zum einen sollte die Richtlinie eine eigene Vorgabe dafür beinhalten, wie Audiodeskriptor*innen mit queeren Figuren umgehen sollen. Zum anderen besagt der Leitfaden, dass keine Annahmen über Geschlechtsidentitäten getroffen werden dürfen, wenn diese nicht aus der Handlung hervorgehen. Im Einklang mit der Serie *Feel Good* (vgl. Iturregui-Gallardo 2023: 157; Haider et al. 2024: 331 ff.) spricht sich die vorliegende Arbeit jedoch dafür aus, dass es durchaus Sinn ergeben kann, eine Figur zunächst auf Basis ihres Aussehens einem Geschlecht zuzuschreiben. Es sollte erlaubt sein, anfängliche Annahmen über die Geschlechtsidentität zu treffen, insofern nach einem Coming-out zu den korrekten Pronomen gewechselt wird. Falls ein*e Beschreiber*in etwa nach einer anfänglichen Ansprache mit weiblichen Pronomen plötzlich nach dem Coming-out einer nicht binären Figur auf das xier-Neopronomen wechselt, könnte dies ihre Sichtbarkeit erhöhen.

Wie im Zuge der Ausarbeitung festgestellt wurde, haben sich erst vereinzelte Forscher*innen aus dem englischen und romanischen Sprachraum mit der Audiodeskription von nicht binären Figuren befasst. Im Unterschied dazu stellt die vorliegende Arbeit die erste Untersuchung dar, die das Thema der akustischen Bildbeschreibung von nicht binären Geschlechtsidentitäten im Deutschen aufgreift. Aufgrund der aktuellen Forschungslage können keine allgemeingültigen Aussagen darüber getroffen werden, wie in zukünftigen deutschen Audiodeskriptionen mit nicht binären Figuren umgegangen werden sollte. Zudem können aufgrund des fehlenden wissenschaftlichen Interesses keine Empfehlungen dafür ausgesprochen werden, ob in Zukunft eher geschlechtsinklusive oder -neutrale Strategien eingesetzt werden

sollten. Die Auswahl der jeweiligen Strategie kommt im Einklang mit den funktionalen Theorien auf den Kontext an. Im vorliegenden Untersuchungskorpus konnten zum Beispiel keine geschlechtsinklusive Strategien verwendet werden, da die synthetische Stimme die geschlechtsinklusive Sonderzeichen im Gegensatz zu menschlichen Sprecher*innen vorgelesen hätte. In künftigen akustischen Bildbeschreibungen mit menschlichen Sprecher*innen könnten geschlechtsinklusive Strategien jedoch durchaus sinnvoll sein, da sie die Queerness der nicht binären Figuren sichtbar machen können. Im Kontrast zu geschlechtsinklusive Strategien sind geschlechtsneutrale Formulierungen zwar leichter verständlich, verdecken allerdings durch ihre Neutralität häufig die nicht binäre Geschlechtsidentität. Eine Ausnahme dazu bilden geschlechtsneutrale Neopronomen, die die sprachlichen Erwartungen des Zielpublikums dekonstruieren können. Demnach stellen Neopronomen eine geeignete Strategie dar, um nicht binäre Figuren in der Audiodeskription adäquat wiederzugeben.

Zusammengefasst muss die Wahl zwischen geschlechtsneutralen oder geschlechtergerechten Strategien im Gesamtkontext der jeweiligen akustischen Bildbeschreibung betrachtet werden. Trotz dessen gilt es im Sinne von von Flotow und Josephy-Hernández (2019: 300), sich bei der Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten bewusst für Sichtbarkeit anstatt Unsichtbarkeit zu entscheiden. Audiodeskriptor*innen sollten queere Inhalte nicht wie im vorliegenden Korpus an heteronormative Vorstellungen anpassen – vielmehr sollten sie einen Beitrag dazu leisten, nicht binäre Geschlechtsidentitäten sichtbar zu machen.

6 Conclusio

Im Mittelpunkt der vorliegenden Masterarbeit stand die Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten. Das Ziel war es, eine Antwort auf die folgende Forschungsfrage zu finden: Wie werden die nicht binären Geschlechtsidentitäten in der deutschen Audiodeskription wiedergegeben? Damit jene Frage beantwortet werden konnte, wurden in Kapitel 1 die funktionale Skopostheorie von Reiß und Vermeer (1984), die Theorie des translatorischen Handelns gemäß Holz-Mänttari (1984) und die Multimodalitätstheorie nach Kress sowie van Leeuwen (2001) präsentiert. Wie das Kapitel zeigte, eignen sich die Theorien für die Analyse von akustischen Bildbeschreibungen, da sie den Zweck eines Translats und die Bedürfnisse der Adressat*innen in den Mittelpunkt rücken. Der Fokus auf die Zieldtextempfänger*innen spielt gerade im Kontext der Audiodeskription eine maßgebliche Rolle, da sich Beschreiber*innen stets an den Bedürfnissen des Publikums mit Sehbarrieren orientieren müssen, um adäquate Audiodeskriptionen erstellen zu können. Zudem gehen die drei Ansätze davon aus, dass ein Zieldtext nicht alle Elemente des Ausgangstexts enthalten muss. Vielmehr liegt es in der Verantwortung des*der Übersetzer*in, die wichtigsten Informationen auszuwählen und zu übertragen. Jenes Prinzip ist auch für die Audiodeskription zentral, da Audiodeskriptor*innen aufgrund der zeitlichen Einschränkung nicht alle visuellen Botschaften wiedergeben können. Im Zusammenhang mit der Multimodalitätstheorie wurde aufgezeigt, dass Texte durch die Digitalisierung zunehmend multimodal sind. Deshalb müssen Übersetzer*innen immer häufiger die Fähigkeit besitzen, die Funktionen einzelner Modi und deren Zusammenspiel zu erkennen. Nur so können sie als Expert*innen multimodale Texte unter Berücksichtigung der semiotischen Ressourcen, Modi, Medien, Genres und Strata angemessen übertragen. Diese Auffassung erweist sich insbesondere im Kontext der Audiodeskription als relevant.

In einem weiteren Schritt wurde die Audiodeskription in Kapitel 2 definiert und deren Entwicklung, Produktionsformen, Bereiche, Erstellung sowie theorie- und praxisfokussierte Forschungen vorgestellt. Es wurde festgehalten, dass die Audiodeskription eine Form der Audiovisuellen Translation darstellt, bei der visuelle Botschaften durch eine Art „Kommentar“ wiedergegeben werden. Dieser hat es zum Ziel, dem Zielpublikum das audiovisuelle Ausgangsmaterial näherzubringen und den Adressat*innen mit Sehbarrieren eine gesellschaftliche Teilhabe zu ermöglichen. Das Prinzip der akustischen Bildbeschreibung existiert bereits seit der prähistorischen Zeit, nichtsdestotrotz nimmt die akustische Bildbeschreibung erst seit unterschiedlichen gesetzlichen Vorgaben und der verstärkten Forschung eine immer wichtigere gesellschaftliche Stellung ein. Ferner wurde in Kapitel 2 veranschaulicht, dass sich der Bereich

der Audiodeskription rasant weiterentwickelt. Beispielsweise hat sich der Kreis des Zielpublikums in den letzten Jahren deutlich erweitert. Obwohl Menschen mit Sehbarrieren bislang als primäre Zielgruppe der Audiodeskription gelten, greifen mittlerweile auch sehende Personen sowie Menschen mit Autismus, Lernschwierigkeiten, ADHS und Migrationshintergrund auf akustische Bildbeschreibungen zurück. Darüber hinaus wurden verschiedene Produktionsformen vorgestellt, darunter die live-, semi-live-, vorproduzierte und simultane (Live-)Audiodeskription. Diese kommen in verschiedenen Kontexten wie in Theatern, Opernhäusern, Museen, Filmen, Kinos, Serien, Kirchen oder Videospielen zum Einsatz. Abschließend wurde hervorgehoben, dass sowohl Richtlinien als auch technische Voraussetzungen eine zentrale Rolle im Erstellungsprozess der Audiodeskription spielen.

Diesen Erkenntnissen folgend wurde in Kapitel 3 zunächst eine feministisch-queere Grundlage gelegt. Es wurden Aspekte wie die verschiedenen feministischen Wellen sowie die Konzepte des Sexus und Genders, der (nicht-)binären Geschlechtsidentität, der Queerness sowie der Queer-Theorie thematisiert. Darauf folgend wurde die Entwicklung von der *Écriture féminine* hin zur feministischen und queeren Übersetzungswissenschaft nachgezeichnet, die in den 1990er Jahren ihren Ursprung fand. Darauf aufbauend wurde die Entwicklung der queeren Übersetzungswissenschaft anhand zentraler Werke veranschaulicht, bevor unterschiedliche Forschungsschwerpunkte der queeren Übersetzungswissenschaft besprochen wurden, darunter die Audiovisuelle Translation. Ausgehend davon erfolgte ein umfassender Überblick über Studien zu Gender und Queerness in der Audiovisuellen Translation. Im Rahmen des Überblicks zeigte sich, dass sich viele Wissenschaftler*innen mit gender- und queernessbezogenen Fragestellungen in audiovisuellen Translationsformen wie der Synchronisation und Untertitelung auseinandergesetzt haben. Im Bereich der Audiodeskription besteht allerdings eine deutliche Forschungslücke, da sich bislang wenige Forscher*innen der Audiodeskription von Gender und Queerness gewidmet haben.

In Kapitel 4 wurde das Untersuchungskorpus von *Sex Education* detailliert beschrieben. Zunächst wurden zentrale Produktionsinformationen dargelegt sowie die Handlung der Serie skizziert. In einem weiteren Schritt wurden die wichtigsten Besonderheiten hervorgehoben, insbesondere die allgegenwärtige Präsenz von Queerness sowie das Vorhandensein von zwei nicht binären Figuren. Da sich die vorliegende Masterarbeit ausschließlich auf die dritte Staffel konzentrierte, wurde ebenso die Rezeption der dritten Staffel beleuchtet. Darauf folgend wurden die beiden nicht binären Figuren Cal Bowman und Layla charakterisiert. Abschließend wurde der

berufliche Werdegang der für die deutsche Audiodeskription verantwortlichen Beschreiber*innen Paula Schumann und Andreas Kouba geschildert.

In Kapitel 5 wurden ausgehend von Démonts (2017) Übersetzungsmodell 16 Beispiele der deutschen Audiodeskription analysiert. Ausgehend von der Analyse kann die dieser Masterarbeit zugrundeliegende Forschungsfrage wie folgt beantwortet werden: In der akustischen Bildbeschreibung der dritten Staffel von *Sex Education* kommen insgesamt sechs Strategien zur Wiedergabe der nicht binären Figuren vor – Paraphrasen, Eigennamen, Mischformen sowie Personal-, Possessiv- und Relativpronomen. Jede dieser Strategien gibt die Queerness der nicht binären Figuren mehr oder weniger adäquat wieder, was nun näher ausgeführt wird. Etwa bei den Paraphrasen ließ sich ein klarer Unterschied zwischen den Herangehensweisen der beiden Beschreiber*innen erkennen. Während Paula Schumann stets zu geschlechtsspezifischen weiblichen Paraphrasen für Cal griff, baute Andreas Kouba geschlechtsneutrale Paraphrasen für Layla ein. Jene Vorgehensweisen resultieren darin, dass die Hauptzielgruppe mit Sehbarrieren Cal als Frau wahrnimmt, wohingegen Laylas Nicht-Binarität eindeutig aus der Audiodeskription hervorgeht. Die Strategie der einmaligen Erwähnung eines Eigennamens wurde in der vorliegenden Arbeit gemäß Démont (2017) mit der Methode des Queering gleichgesetzt. Die Wiederholung von Eigennamen wiederum machte im vorliegenden Korpus häufig Cals und Laylas nicht binäre Geschlechtsidentität unsichtbar, weshalb hier von Obscuring ausgegangen wurde. Ebenfalls kann ein Fazit für die Kategorie der Mischformen gezogen werden. In den analysierten Mischformen wurde meistens zunächst mit Eigennamen gearbeitet, woraufhin die Audiodeskriptor*innen Cal und Layla mittels weiblicher Personal-, Possessiv- und Relativpronomen misgenderten, um Wiederholungen des Eigennamens zu umgehen. Die Verwendung von weiblichen Pronomen gilt als Misrecognizing, da sich die beiden nicht binären Figuren nicht mit dem weiblichen Geschlecht identifizieren.

Neben der erfolgreichen Beantwortung der Forschungsfrage konnten beide Ziele dieser Masterarbeit erfüllt werden. Das Ziel der Arbeit war es zum einen, den derzeitigen Forschungsstand im Bereich der Audiodeskription von nicht binären Geschlechtsidentitäten zu erfassen. Zum anderen sollte die Arbeit als Orientierungsrahmen für Audiodeskriptor*innen dienen. Die erste Zielsetzung konnte insofern erreicht werden, indem in Kapitel 3.3.1 und 3.3.2 ein Überblick über Forschungen zur Audiodeskription von Nicht-Binaritäten gegeben wurde. Wie aus diesen Unterkapiteln hervorging, haben sich bislang wenige Forscher*innen aus dem englischen, spanischen und portugiesischen Raum mit der Audiodeskription nicht binärer Ge-

schlechtsidentitäten auseinandergesetzt. Im Kontrast dazu sind deutsche Audiodeskriptor*innen bei der akustischen Bildbeschreibung von nicht binären Geschlechtsidentität bis dato auf sich allein gestellt. Die vorliegende Arbeit sollte einen Beitrag zur Schließung jener Forschungslücke leisten und als Orientierungsrahmen für Beschreiber*innen fungieren. Jener Orientierungsrahmen wurde insofern gegeben, als dass erprobte Strategien aus unterschiedlichen Sprachräumen vorgestellt und Aspekte herausgearbeitet wurden, auf die Audiodeskriptor*innen bei der akustischen Bildbeschreibung von nicht binären Figuren zu achten haben. Ein allgemeingültiger Leitfaden für deutsche Audiodeskriptionen konnte allerdings nicht vorgelegt werden, da die Wahl von adäquaten Strategien vom Kontext abhängt.

Abschließend bleibt zu betonen, dass die vorliegende Masterarbeit einige Limitationen aufweist, die bei der Interpretation der Ergebnisse berücksichtigt werden müssen. Eine Einschränkung besteht darin, dass keine Interviews mit Paula Schumann und Andreas Kouba durchgeführt werden konnten. Da Netflix keine prozessbezogenen Details zur Audiodeskriptionserstellung von *Sex Education* preisgeben wollte, musste im Rahmen der Analyse auf Sekundärliteratur zurückgegriffen werden. Dadurch blieb teilweise unklar, weshalb bestimmte Entscheidungen getroffen wurden – beispielsweise, warum die nicht binären Figuren dem weiblichen Geschlecht zugewiesen wurden. Für zukünftige Untersuchungen sollten daher anstelle von Netflix-Produktionen andere Serien mit nicht binären Figuren analysiert werden, da sich die jeweiligen Audiodeskriptionsstrategien ohne Zugang zu Entscheidungsprozessen nur schwer nachvollziehen lassen. Eine weitere Limitation ist das Untersuchungsmodell von Démont (2017), das um zwei Methoden erweitert werden musste. Es war einerseits notwendig, das Delaying als vierte Übersetzungsmethode einzuführen, da manche Audiodeskriptionen von *Sex Education* vor Cals und Laylas Coming-out einsetzen und demnach noch keine Queerness in den Szenen ersichtlich ist – Démonts (2017) Modell setzt aber ein Vorhandensein von Queerness voraus. Andererseits musste das Obscuring als fünfte Methode eingeführt werden, da die Wiederholungen von Eigennamen nicht dem Misrecognizing, Minoritizing und Queering zugeordnet werden konnten. Aufgrund der vielen Anpassungen stellt sich die Frage, ob das Modell von Démont (2017) überhaupt für die Analyse von queeren Audiodeskriptionen geeignet ist. Da es bislang jedoch kein spezifisches Modell zur Audiodeskription von Queerness gibt, blieb keine andere Wahl, als auf das Untersuchungsmodell von Démont (2017) zurückzugreifen. Daher erscheint es für zukünftige Forschungen sinnvoll, ein eigenes Modell zur akustischen Bildbeschreibung von Queerness zu entwickeln.

Für weitere Ergebnisse im Bereich der Audiodeskription von nicht binären Figuren könnten zukünftig Rezeptionsstudien mit Personen mit Sehbarrieren durchgeführt werden, die der Frage nachgehen, welche Strategien (z. B. geschlechtsinklusive oder -neutrale) die Zielgruppe für nicht binäre Figuren bevorzugt. Dies hätte den Vorteil, dass die primäre Zielgruppe von Audiodeskriptionen in die Forschung miteinbezogen werden würde. Des Weiteren könnten Vergleiche der deutschen, englischen, französischen, italienischen, portugiesischen und spanischen akustischen Bildbeschreibung von *Sex Education* einen ausführlichen Einblick in den Umgang mit Nicht-Binaritäten in verschiedenen Kulturräumen liefern. Schließlich könnte auch die Audiodeskription der vierten Staffel von *Sex Education* mit der dritten Staffel kontrastiert werden, um aufschlussreiche Unterschiede zwischen den Herangehensweisen an die nicht binären Figuren ausfindig zu machen.

Zusammenfassend hat die Analyse der akustischen Bildbeschreibung von *Sex Education* verdeutlicht, dass Queerness noch unzureichend im Bereich der Audiodeskription berücksichtigt wird. Damit diesem Defizit entgegengewirkt werden kann, ist es zentral, die Sichtbarkeit von queeren Personen in der Gesellschaft zu verstärken. Darüber hinaus erweist es sich als notwendig, Fragen zu Gender und Queerness in die Ausbildung von Translator*innen zu integrieren, um diese für Nicht-Binaritäten zu sensibilisieren. Ferner bedarf es einer verstärkten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik der Audiodeskription von nicht binären Figuren. Außerdem sollten Beschreiber*innen mehr Mut zeigen, geschlechtsneutrale oder -inklusive Strategien zu verwenden. Da Übersetzer*innen und damit auch Audiodeskriptor*innen mit ihren Entscheidungen eine erhebliche Macht ausüben, spielen sie eine essenzielle Rolle im Kampf gegen Binaritäten und Heteronormativitäten. Umso wichtiger ist es, dass sie sich anstelle von heteronormativen Formulierungen für queere Lösungen entscheiden.

Bibliographie

- 3Play Media (o.J.). *The Ultimate Guide to Audio Description*.
<https://www.3playmedia.com/learn/popular-topics/audio-description/> (Stand: 12.05.2025).
- Abdallah, Kristiina (2012). *Translators in Production Networks. Reflections on Agency, Quality and Ethics* (Dissertations in Education, Humanities, and Theology 21). Joensuu: University of Eastern Finland.
- Abril, Daleyna (2021). 'Sex Education' Season 3: Diverse Characters and Relationships. <https://www.incluvie.com/articles/sex-education-season-3-diverse-characters-and-relationships> (Stand: 05.10.2025).
- Adami, Elisabetta (2017). Multimodality. In: García, Ofelia; Flores, Nelson & Spotti, Massimiliano (Hg.) *The Oxford Handbook of Language and Society*. Oxford: Oxford University Press, 451–472.
- Adami, Elisabetta & Ramos Pinto, Sara (2020). Meaning-(Re)Making in a World of Untranslated Signs: Towards a Research Agenda on Multimodality, Culture, and Translation. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hg.) *Translation and Multimodality. Beyond Words*. London/New York: Routledge, 71–93.
- ADLAB (o.J.). *ADLAB Project. Audio Description: Lifelong Access for the Blind*. <http://www.adlabproject.eu/home/> (Stand: 05.05.2025).
- Albachten, Özlem Berk & Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2020). Retranslation and Multimodality: Introduction. *The Translator* 26 (1), 1–8.
- Alfermann, Dorothee (1996). *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Asimakoulas, Dimitris (2012). Dude (Looks Like a Lady). Hijacking Transsexual Identity in the Subtitled Version. *The Translator* 18 (1), 47–75.
- Attig, Remy (2022). A Call for Community-Informed Translation. Respecting Queer Self-Determination Across Linguistic Lines. *Translation and Interpreting Studies* 18 (1), 70–90.
- Attig, Remy (2023). Translating the Queerness of Spanglish in Audiovisual Contexts. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* 16 (1), 36–51.
- AUDIO2 (o.J.). *Live-Audiodeskription von AUDIO2*. <https://www.audio2.at/live-audiodeskription/> (Stand: 09.05.2025).
- Baer, Brian James (2021). *Queer Theory and Translation Studies. Language, Politics, Desire* (New Perspectives in Translation and Interpreting Studies 11). London/New York: Routledge.
- Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (2015). *A Non Exhaustive Bibliography. Collected by Brian J. Baer and Klaus Kaindl*. <https://queertranslation.univie.ac.at/bibliography/index.htm> (Stand: 13.07.2025).

- Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (2018a). Introduction. Queer(ing) Translation. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.) *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies 28). London/New York: Routledge, 1–10.
- Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.) (2018b). *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies 28). London/New York: Routledge.
- Bahadır, Şebnem (2007). *Verknüpfungen und Verschiebungen. Dolmetscherin, Dolmetschforscherin, Dolmetschausbilderin* (Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung 3). Berlin: Frank & Timme.
- Baker, Mona (2011). *In Other Words. A Coursebook on Translation*. 2. Aufl. London/New York: Routledge.
- 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 (Hg.) *Innovation in Audio Description Research* (The IATIS Yearbook 5). London/New York: Routledge, 76–96.
- Bardini, Floriane (2022). Audio Description, Subjectivity and Film Experience. *Quaderns del CAC* 48 (25), 97–106.
- Bassi, Serena (2014). Tick as Appropriate: (A) Gay, (B) Queer, or (C) None of the Above: Translation and Sexual Politics in Lawrence Venuti's *A Hundred Strokes of the Brush Before Bed*. *Comparative Literature Studies* 51 (2), 298–320.
- Bassi, Serena (2020). Sexuality. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Aufl. London/New York: Routledge, 522–526.
- Bauer, Heike (Hg.) (2015). *Sexology and Translation: Cultural and Scientific Encounters Across the Modern World* (Sexuality Studies 4). Philadelphia: Temple University Press.
- Baumgardner, Jennifer (2011). *Is There a Fourth Wave? Does It Matter?* <https://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/baumgardner2011.html> (Stand: 27.06.2025).
- Baumgarten, Nicole (2005). On the Women's Service? Gender-Conscious Language in Dubbed James Bond Movies. In: Santaemilia, José (Hg.) *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. London/New York: Routledge, 53–69.
- Baumgartinger, Persson Perry (2017). *Trans Studies. Historische, begriffliche und aktivistische Aspekte*. Wien: Zaglossus.
- Beauvoir, Simone de (1951). *Das andere Geschlecht*. Reinbek: Rowohlt.
- Bedford Square Voices (o.J.). *Robyn Holdaway*. <https://www.bedfordsquarevoices.com/artist/robyn-holdaway/> (Stand: 26.09.2025).
- Benecke, Bernd (2007). Audio Description: Phenomena of Information Sequencing. In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Budin, Gerhard (Hg.) *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences. MuTra: LSP Translation Scenarios – Vienna, 30 April – 4 May 2007*. Brussels: MuTra, 1–13.

- Benecke, Bernd (2014). *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode* (mitSprache. Translatorische Forschungsbeiträge 4). Münster: LIT.
- Benecke, Bernd & Dosch, Elmar (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk.
- Benecke, Bernd & Völz, Haide (2015). Information on the AD Process and Its Variants. In: Remael, Aline; Reviers, Nina & Vercauteren, Gert (Hg.) *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*. Trieste: EUT – Edizioni Università di Trieste, 55–58.
- Blindgängerin (2023). *Beim DOK 2023 in Leipzig*. <https://www.blindgaengerin.com/beim-dok-2023-in-leipzig/> (Stand: 27.09.2025).
- 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 (Hg.) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language* (Approaches to Translation Studies 30). Amsterdam/New York: Rodopi, 175–187.
- Brandt, Silke (2004). Gunther Kress & Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001. Pp. VII, 142. Hb \$72.00, Pb \$24.95. *Language in Society* 33 (1), 115–118.
- Braun, Sabine (2008). Audiodescription Research: State of the Art and Beyond. *Translation Studies in the New Millennium* 6, 14–30.
- Brossard, Nicole (1986). *Lovhers*. Montréal: Guernica Editions.
- Brossard, Nicole (2006). *Picture Theory. Translated from the French by Barbara Godard* (Picas Series 52). 2. Aufl. Toronto: Guernica.
- Bundesministerium für Arbeit, Soziales, Gesundheit und Konsumentenschutz (2020). *Empfehlungen zu Varianten der Geschlechtsentwicklung*. https://www.sozialministerium.at/dam/jcr:633ea6dd-bd6f-4eb8-8680-08df0d26bb1a/empfehlungen_varianten_der_geschlechtsentwicklung.pdf (Stand: 28.06.2025).
- Bundesversammlung (2006). *Bundesgesetz über Radio und Fernsehen (RTVG) vom 24. März 2006*. <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2007/150/de> (Stand: 05.05.2025).
- Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter* (edition suhrkamp 1722). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2002). Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.) *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 301–320.
- Caillé, Pierre-François (1960). Cinéma et traduction. Le traducteur devant l'écran. *Babel* 6 (3), 103–109.
- Campell, Jamie; Nunn, Laurie & Taylor, Ben (2021). *Sex Education*. [3. Staffel] Vereinigtes Königreich: Netflix.
- Castro, Olga (2013). Talking at Cross-Purposes? The Missing Link Between Feminist Linguistics and Translation Studies. *Gender and Language* 7 (1), 31–54.

- Castro, Olga & Ergun, Emek (2018). Translation and Feminism. In: Fernández, Fruela & Evans, Jonathan (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation and Politics* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 3). London/New York: Routledge, 125–143.
- Catford, John Cunnison (1965). *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics* (Language and Language Learning 8). Oxford: Oxford University.
- Chamberlain, Prudence (2017). *The Feminist Fourth Wave. Affective Temporality*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume, Frederic (2013). The Turn of Audiovisual Translation: New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces* 2, 105–123.
- Chaume Varela, Frederic (2006). Dubbing. In: Brown, Keith (Hg.) *Encyclopedia of Language and Linguistics*. 2. Aufl. Amsterdam: Elsevier Science, 6–9.
- Cronin, Barry J. & King, Sharon Robertson (1990). The Development of the Descriptive Video Service. *Journal of Visual Impairment and Blindness* 84 (10), 503–506.
- Czyperek, Petra (2023). Sie beschreibt Monheim-Kunst für Sehbehinderte. *Rheinische Post*, 21.05.2023. https://rp-online.de/nrw/staedte/langenfeld/monheim-paula-schumann-schreibt-die-texte-fuer-sehbehinderte-fuer-kunstobjekte_aid-89288711 (Stand: 27.09.2025).
- Daly, Mary (1978). *Gyn/Ecology. The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press.
- Davies, Sharyn Graham (2007). *Challenging Gender Norms. Five Genders Among Bugis in Indonesia* (Case Studies in Cultural Anthropology 1). Australia: Thomson Wadsworth.
- Degele, Nina (2008). *Gender / Queer Studies. Eine Einführung* (Basiswissen Soziologie 1). Paderborn: Wilhelm Fink.
- Delabastita, Dirk (1989). Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35 (4), 193–218.
- de Lauretis, Teresa (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (2), III–XVIII.
- de León, Celia Martín (2008). Skopos and Beyond. A Critical Study of Functionalism. *Target* 20 (1), 1–28.
- De Marco, Alessandra (2013). Translating Gender on Screen Across Languages: The Case of Transamerica. In: Federici, Eleonora & Leonardi, Vanessa (Hg.) *Bridging the Gap Between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 122–132.
- De Marco, Marcella (2012). *Audiovisual Translation Through a Gender Lens* (Approaches to Translation Studies 37). Amsterdam/New York: Rodopi.
- De Marco, Marcella (2016). The ‘Engendering’ Approach in Audiovisual Translation. *Target* 28 (2), 314–325.
- Démont, Marc (2017). On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.) *Queering Translation, Translating the Queer. Theory,*

- Practice, Activism* (Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies 28). London/New York: Routledge, 157–171.
- Descriptive Video Works (2023a). *FAQ*. <https://descriptivevideoworks.com/faq> (Stand: 27.09.2025).
- Descriptive Video Works (2023b). *About Us*. <https://descriptivevideoworks.com/about-us> (Stand: 27.09.2025).
- Descriptive Video Works (2023c). *Services*. <https://descriptivevideoworks.com/services> (Stand: 27.09.2025).
- Descriptive Video Works (2023d). *Home*. <https://descriptivevideoworks.com/> (Stand: 27.09.2025).
- Díaz Cintas, Jorge (2005). Audiovisual Translation Today. A Question of Accessibility for All. *Translating Today* 4, 3–5.
- Díaz Cintas, Jorge (2008). Audiovisual Translation Comes of Age. In: Chiaro, Delia; Heiss, Christine & Bucaria, Christine (Hg.) *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation* (Benjamins Translation Library 78). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1–9.
- Díaz Cintas, Jorge (2009). Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation* (Topics in Translation 15). Bristol/Buffalo: Multilingual Matters, 1–18.
- Dicerto, Sara (2018). *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis* (Palgrave Studies in Translating and Interpreting 15). London: Palgrave Macmillan.
- Diewald, Gabriele & Steinhauer, Anja (2022). *Handbuch geschlechtergerechte Sprache. Wie Sie angemessen und verständlich gendern*. 2. Aufl. Berlin: Duden.
- Di Giovanni, Elena & Gambier, Yves (Hg.) (2018). *Reception Studies and Audiovisual Translation* (Benjamins Translation Library 141). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Dizdar, Dilek (1999). Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary; Hönig, Hans G.; Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation*. 2. Aufl. Tübingen: Stauffenburg, 104–107.
- Ebenführer, Astrid (2021). Schluss mit lustig: Dritte Staffel von „Sex Education“ auf Netflix. *Der Standard*, 17.09.2021. <https://www.derstandard.at/story/2000129730127/schluss-mit-lustig3-staffel-von-sex-education-auf-netflix> (Stand: 25.09.2025).
- Epstein, B. J. & Gillett, Robert (Hg.) (2017). *Queer in Translation* (Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies 10). London/New York: Routledge.
- Ergün, Emek (2013). Feminist Translation and Feminist Sociolinguistics in Dialogue: A Multi-Layered Analysis of Linguistic Gender Constructions in and Across English and Turkish. *Gender and Language* 7 (1), 13–33.
- Europäische Union (2000). *Charta der Grundrechte der Europäischen Union* (2000/C 364/01). https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf (Stand: 03.05.2025).

- 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) (kodifizierte Fassung) (Text von Bedeutung für den EWR)*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32010L0013&from=ET> (Stand: 03.05.2025).
- 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 (Text von Bedeutung für den EWR)*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32016L2102> (Stand: 03.05.2025).
- Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today. Special Issue: Literature, Interpretation, Communication* 1 (1/2), 287–310.
- Faigley, Lester (2002). Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. *College Composition and Communication* 54 (2), 318–320.
- Faulstich-Wieland, Hannelore (2003). *Einführung in Genderstudien* (Einführungstexte Erziehungswissenschaft 12). Opladen: Leske + Budrich.
- Feral, Anne-Lise (2011). Gender in Audiovisual Translation: Naturalizing Feminine Voices in the French Sex and the City. *European Journal of Women's Studies* 18 (4), 391–407.
- Fischer, Beatrice (2008). *Gender und Translation. Theorie und Empirie der Geschlechter- und Machtverhältnisse in der translatorischen Ausbildung*. Masterarbeit, Universität Wien.
- Fischer, Beatrice (2014). *Gender Macht Geschlecht im translatorischen Lehr- und Lernprozess*. Dissertation, Universität Wien.
- Fodor, István (1976). *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske.
- FrauenMediaTurm – Feministisches Archiv und Bibliothek (2018). *Vom Binnen-I zum Gender-Sternchen: Die Sprache der Geschlechter*. <https://frauenmediaturm.de/neue-frauenbewegung/geschlechtergerechte-sprache/> (Stand: 30.06.2025).
- Frazier, Gregory (1975). *The Autobiography of Miss Jane Pittman: An All-Audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped*. Masterarbeit, San Francisco State University.
- Fryer, Louise (2016). *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide* (Translation Practices Explained 15). London/New York: Routledge.
- Fryer, Louise (2023). Erasure or Over-Exposure? Finding the Balance in Describing Diversity. *The Journal of Specialised Translation* 39, 11–25.
- 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; Pring, Linda & Freeman, Jonathan (2013). Audio Drama and the Imagination. The Influence of Sound Effects on Presence in People with and without Sight. *Journal of Media Psychology* 25 (2), 65–71.

- Fryer, Louise & Freeman, Jonathan (2014). Can You Feel What I'm Saying? The Impact of Verbal Information on Emotion Elicitation and Presence in People with a Visual Impairment. In: Felnhöfer, Anna & Kothgassner, Oswald D. (Hg.) *Challenging Presence. Proceedings of the International Society for Presence Research, 15th International Conference on Presence*. Wien: facultas, 99–108.
- Fryer, Louise & Romero-Fresco, Pablo (2014). Audiointroductions. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hg.) *Audio Description. New Perspectives Illustrated* (Benjamins Translation Library 112). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 11–28.
- Funk, Wolfgang (2024). *Gender Studies* (UTB 4852). 2. Aufl. Paderborn: Brill Fink.
- Furman, Ezra (2021). *Trans Mantra*. Sex Education: Songs from Season 3.
- Gambier, Yves (2003). Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator* 9 (2), 171–190.
- Gambier, Yves (2006). Multimodality and Audiovisual Translation. In: Carroll, Mary; Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.) *Audiovisual Translation Scenarios. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences. MuTra: Audiovisual Translation Scenarios – Copenhagen 1–5 May 2006* (MuTra – Multidimensional Translation Conference Proceedings 2). Copenhagen: MuTra, 91–98.
- Gerzymisch-Arbogast, 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. Jubiläumskongress, 21.–23. Oktober 2004, Saarbrücken*. Hildesheim/Zürich: Olms, 23–30.
- Geschlechtsneutrales Deutsch (o.J.). *Das NoNa-System*. <https://geschlechtsneutralesdeutsch.com/das-nona-system/#pronomen> (Stand: 11.07.2025).
- Göhring, Heinz (1978). Interkulturelle Kommunikation. Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten Fremdverhaltensunterricht. In: Kühlwein, Wolfgang & Raasch, Albert (Hg.) *Kongreßberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik GAL e. V. Mainz 1977* (Soziolinguistik, Psycholinguistik 4). Stuttgart: Hochschulverlag, 9–14.
- Goffman, Erving (2001). *Interaktion und Geschlecht* (Campus Studium 2). 2. Aufl. Frankfurt/New York: Campus.
- Goodwin, Charles (2000). Action and Embodiment Within Situated Human Interaction. *Journal of Pragmatics* 32, 1489–1522.
- Gottlieb, Henrik (2018). Semiotics and Translation. In: Malmkjær, Kirsten (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 1). London/New York: Routledge, 46–63.
- Gray, Kate (2022). *Feature: How Audio Description Can Make Trailers and Video Gaming More Accessible*. <https://www.nintendolife.com/features/how-audio-description-can-make-trailers-and-video-gaming-more-accessible> (Stand: 22.11.2025).
- Hämmer, Karin (2005). Personenkennzeichnungen in Audiodeskriptionen. In: Fix, Ulla (Hg.) *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache. Linguistisch-filmisch-semiotische*

- Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films „Laura, mein Engel“ aus der „Tatort“-Reihe.* Berlin: Erich Schmidt, 87–98.
- Haider, Ahmad S.; Tair, Sausan Abu; Obeidat, Mohammed M.; Saed, Hadeel & Sahari, Yousef (2024). Shaping the Visually Impaired Perception of Gender through Netflix Audio Description of Movies and Series. *Lebende Sprachen* 69 (2), 317–345.
- Hall, Christopher (1985). Justa, Holz-Mänttari, Translatorisches Handeln. Theorie und Methode. *Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B. Tom. 226*, Helsinki, 1984, 193 S. *Neuphilologische Mitteilungen* 86 (3), 424–427.
- Halliday, Michael A. K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Harhoff, Gabriele (1991). *Grenzen der Skopostheorie von Translation und ihrer praktischen Anwendbarkeit* (Anglo-American Forum 21). Frankfurt am Main/Bern: Peter Lang.
- Harvey, Keith (2003a). ‘Events’ and ‘Horizons’ Reading Ideology in the ‘Bindings’ of Translations. In: Calzada-Pérez, Maria (Hg.) *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 43–69.
- Harvey, Keith (2003b). *Intercultural Movements. American Gay in French Translation* (Encounters 3). London/New York: Routledge.
- Harvey, Keith & Shalom, Celia (Hg.) (1997). *Language and Desire. Encoding Sex, Romance and Intimacy*. London/New York: Routledge.
- Heerdegen-Wessel, Ursula (2016). Barrierefreie Angebote der ARD und des NDR. In: Mälzer, Nathalie (Hg.) *Barrierefreie Kommunikation – Perspektiven aus Theorie und Praxis* (Kommunikation – Partizipation – Inklusion 2). Berlin: Frank & Timme, 277–294.
- Heger, Anna (2020). *Version 3.3: Xier Pronomen ohne Geschlecht*. <https://www.annaheger.de/pronomen33/> (Stand: 11.07.2025).
- Hennecke, Angelika (2015). Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis. *trans-kom* 8 (1), 202–232.
- Hennessy, Rosemary (2003). Feminismus. In: Haug, Frigga (Hg.) *Historisch-kritisches Wörterbuch des Feminismus*. Hamburg: Argument, 155–170.
- Hirschfeld-Eddy-Stiftung (2008). *Die Yogyakarta-Prinzipien. Prinzipien zur Anwendung der Menschenrechte in Bezug auf die sexuelle Orientierung und geschlechtliche Identität* (Schriftenreihe der Hirschfeld-Eddy-Stiftung 1). Berlin: Hirschfeld-Eddy-Stiftung.
- Hörfilm e.V. (o.J.). *Hörfilmdatenbank*. https://hoerfilmev.de/hoerfilmdatenbank/?_sft_hf_editor=schumann-paula (Stand: 27.09.2025).
- Hofer, Martina (2002). Ohne Verlegerinnen keine Frauenliteratur? Die Rolle der deutschsprachigen Verlage bei der Übersetzung frauenspezifischer Literatur. In: Grbić, Nadja & Wolf, Michaela (Hg.) *Grenzgängerinnen. Zur Geschlechterdifferenz in der Übersetzung*. Graz: Institut für Translationswissenschaft, 149–164.
- Holland, Andrew (2009). Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words. In: Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan, 170–185.

- Holly, Werner (2004). *Fernsehen* (Grundlagen der Medienkommunikation 15). Tübingen: Niemeyer.
- Holsanova, Jana (2022). A Cognitive Approach to Audio Description. Production and Reception Processes. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 30). London/New York: Routledge, 57–77.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode* (Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ B 226). Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1986). Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis* (UTB 1415). Tübingen: Narr Francke, 348–374.
- Hornscheidt, Lann & Sammla, Ja'n (2021). *Wie schreibe ich divers? Wie spreche ich gendergerecht? Ein Praxis-Handbuch zu Gender und Sprache* (Sprachleitfäden 1). 2. Aufl. Hiddensee: w_orten & meer.
- Hübscher, Evianne (2025). *Verschiedene Ausprägungen von non-binärem Geschlecht*. <https://www.nonbinary.ch/auspraegungen/> (Stand: 02.07.2025).
- Huhn, Siegfried (2021). Menschliche Sexualität. In: Altmann, Kathrin & Keller, Christoph (Hg.) *Pflegeassistent Heute*. München: Elsevier, 491–506.
- Iantaffi, Alex & Barker, Meg-John (2018). *How to Understand Your Gender. A Practical Guide for Exploring Who You Are*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley.
- Ibáñez Moreno, Ana & Vermeulen, Anna (2018). The ARDELE Project: Audio Description as a Didactic Tool to Improve (Meta)Linguistic Competence in Foreign Language Teaching and Learning. In: Díaz Cintas, Jorge & Nikoli, Kristijan (Hg.) *Fast-Forwarding with Audiovisual Translation*. Bristol/Buffalo: Multilingual Matters, 195–211.
- IMDb (2023). *The Most Watched Netflix Shows*. <https://www.imdb.com/de/list/ls573962182/> (Stand: 25.09.2025).
- IMDb (o.J.). *Sex Education*. <https://www.imdb.com/de/title/tt7767422/> (Stand: 22.09.2025).
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2023). Representation in Media Accessibility. On the Adoption of a Queer Feminist Perspective. *Journal of Audiovisual Translation* 6 (1), 148–163.
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2025). Putting Queerness into Words: The Audio Description of Sex Education. *Cadernos De Tradução* 45 (Special Issue 2), 1–25.
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo & Hermosa-Ramírez, Irene (2023). Applying Feminist Translation Strategies in Audio Description. On the Negotiation of Visual Representations of Non-Normativity. *Babel* 70 (3), 334–356.
- Ivanič, Roz (2003). Gunther Kress and Theo van Leeuwen. 2001. Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. London: Arnold. VIII + 142 pp. Cloth (0–340–66292–1) £40.00 / Paper (0–340–60877–3) £12.99. *Journal of Sociolinguistics* 7 (1), 124–127.
- Jakobson, Roman (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, Reuben Arthur (Hg.) *On Translation* (Harvard Studies in Comparative Literature 23). Cambridge: Harvard University, 232–239.

- Jankowska, Anna (2021). Audio Describing Films: A First Look into the Description Process. *The Journal of Specialised Translation: JoSTrans* 36, 26–52.
- Jankowska, Anna (2022). Audio Description and Culture-Specific Elements. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 32). London/New York: Routledge, 107–126.
- Jankowska, Anna; Milc, Michał & Fryer, Louise (2017). Translating Audio Description Scripts... Into English. *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 10 (2), 2–16.
- Jan Krüger (2024). *Naked Boys Reading (AT)*. <https://www.jank-home.de/naked-boys-reading/> (Stand: 27.09.2025).
- Jekat, Susanne Johanna & Carrer, Luisa (2018). A Reception Study of Descriptive vs. Interpretative Audio Description. In: Bouillon, Pierrette; Rodriguez Vazquez, Silvia & Strasly, Irene (Hg.) *Proceedings of the Second Swiss Conference on Barrier-Free Communication (BFC 2018) – Accessibility in Educational Settings*. Geneva: University of Geneva, 54–57.
- Jewitt, Carey; Bezemer, Jeff & O'Halloran, Kay (2016). *Introducing Multimodality*. London/New York: Routledge.
- Jiménez, Catalina & Seibel, Claudia (2012). Multisemiotic and Multimodal Corpus Analysis in Audio Description: TRACCE. In: Remael, Aline; Orero, Pilar & Carroll, Mary (Hg.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3* (Approaches to Translation Studies 36). Amsterdam/New York: Rodopi, 409–425.
- Kadrić, Mira; Kaindl, Klaus & Reithofer, Karin (2019). *Translatorische Methodik* (Basiswissen Translation 3). 6. Aufl. Wien: facultas.
- Kaindl, Klaus (2013). Multimodality and Translation. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 257–270.
- Kaindl, Klaus (2016). Multimodales und mediales Übersetzen. In: Kadrić, Mira & Kaindl, Klaus (Hg.) *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen. Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder* (UTB 4454). Tübingen: Narr Francke, 120–136.
- 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.
- Kelletat, Andreas F. (1986). *Die Rückschritte der Übersetzungstheorie. Anmerkungen zur Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer* (VAKKI 8). Vaasa: Selbstverlag.
- Klapeer, Christine M. (2015). Vielfalt ist nicht genug! Heteronormativität als herrschafts- und machtkritisches Konzept zur Intervention in gesellschaftliche Ungleichheiten. In: Schmidt, Friederike; Schondelmayer, Anne-Christin & Schröder, Ute B. (Hg.) *Selbstbestimmung und Anerkennung sexueller und geschlechtlicher Vielfalt. Lebenswirklichkeiten, Forschungsergebnisse und Bildungsbausteine*. Wiesbaden: Springer VS, 25–44.

- Kohlmayer, Rainer (1988). Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien. *Lebende Sprachen* 33 (4), 145–156.
- Kokkola, Sari & Ketola, Anne (2015). Thinking Outside the “Methods Box”: New Avenues for Research in Multimodal Translation. In: Rellstab, Daniel & Siponkoski, Nestori (Hg.) *Rajojen dynamiikkaa, Gränsernas dynamik, Borders Under Negotiation, Grenzen und ihre Dynamik. VAKKI-symposiumi XXXV, 12.–13.2.2015*. Vaasa: VAKKI, 219–228.
- Kraß, Andreas (2007). Der heteronormative Mythos. Homosexualität, Homophobie und homosoziales Begehren. In: Bereswill, Mechthild; Meuser, Michael & Scholz, Sylka (Hg.) *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 136–151.
- Kress, Gunther (2010). *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London/New York: Routledge.
- Kress, Gunther (2020). Transposing Meaning: Translation in A Multimodal Semiotic Landscape. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hg.) *Translation and Multimodality. Beyond Words*. London/New York: Routledge, 24–48.
- Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (2024). Einleitung. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis* (Audiovisual Translation Studies 2). Berlin: Frank & Timme, 13–19.
- Kupsch-Losereit, Sigrid (1986). Scheint eine schöne Sonne? oder: Was ist ein Übersetzungsfehler? *Lebende Sprachen* 31 (1), 12–16.
- Kurzfilm Verleih (2020). *In den Binsen*. <https://verleih.shortfilm.com/films/in-den-binsen> (Stand: 27.09.2025).
- Lakoff, Robin Tolmach (1975/2004). *Language and Woman’s Place. Text and Commentaries. Revised and Expanded Edition* (Studies in Language and Gender 3). Oxford: Oxford University Press.
- Laks, Simon (1957). *Le sous-titrage de films. Sa technique – son esthétique*. Paris: Selbstverlag.
- Lardelli, Manuel & Gromann, Dagmar (2023). Translating Non-Binary Coming-Out Reports: Gender-Fair Language Strategies and Use in News Articles. *The Journal of Specialised Translation: JoSTrans* 40, 213–240.
- Larkosh, Christopher (Hg.) (2011). *Re-Engendering Translation. Transcultural Practice, Gender/Sexuality and the Politics of Alterity*. London/New York: Routledge.
- Laufenberg, Mike (2019). Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht. In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit & Sabisch, Katja (Hg.) *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung* (Geschlecht und Gesellschaft 18). Wiesbaden: Springer VS, 331–340.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (Translation Studies 1). London/New York: Routledge.

- Lewis, Elisa (2018). *Deep Dive: How Audio Description Benefits Everyone*. <https://www.3playmedia.com/blog/deep-dive-how-audio-description-benefits-everyone/> (Stand: 06.05.2025).
- Lewis, Elisabeth Sara (2010). 'This is my Girlfriend, Linda'. Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. *In Other Words* 36, 3–22.
- LGBTQ Nation (2022). *What Does It Mean to Be Demigender?* <https://www.lgbtqnation.com/2022/06/what-does-it-mean-to-be-demigender/> (Stand: 02.07.2025).
- Li, Fangbin (2024). What Are the Strengths and Limitations of Queer Theory for Understanding the Categories of Gender, Sexuality and Bodies. *International Journal of Social Sciences and Public Administration* 5 (2), 210–215.
- Limbach, Christiane (2015). The Question of How to Audio Describe Films: “Objectivity” vs. “Neutrality”. In: Carlucci, Laura & Álvarez de Morales, Cristina (Hg.) *Insights into Multimodal Translation and Accessibility* (Traducción accesible 4). Granada: Ediciones Trágacanto, 139–158.
- LinkedIn (o.J.a). *Paula Schumann*. <https://www.linkedin.com/in/paula-schumann-8b9344238/> (Stand: 27.09.2025).
- LinkedIn (o.J.b). *Andreas Kouba*. <https://www.linkedin.com/in/andreas-kouba-170786263/> (Stand: 16.01.2025).
- Lloyd, Rhys (2021). *Developing Games for Low-Vision Players*. <https://www.gamesindustry.biz/developing-games-for-low-vision-players> (Stand: 27.09.2025).
- López, Artémis (2020). When Language Excludes: Considerations About Indirect Non-Binary Language. *Cuarenta Naipes* 2 (3), 295–312.
- López, Ártémis (2022). Trans(de)letion: Audiovisual Translations of Gender Identities for Mainstream Audiences. *Journal of Language and Sexuality* 11 (2) 217–239.
- Low, Peter (2002). Surtitles for Opera. A Specialised Translating Task. *Babel* 48 (2), 97–110.
- Lowland, Jacob (1978). *The Gay Stud's Guide to Amsterdam. And Other Sonnets, With a Glossary for Use in Schools*. Amsterdam: C. J. Aarts.
- Lowland, Jacob (1982). Billy and the Banquet. An Episode from an Epic in Progress. *Maastaf* 29, 92–99.
- Lüttmann, Finnja; Wilkens, Leevke & Bühler, Christian (2023). Audiodeskription und Untertitelung in der Hochschullehre. Abbau von Barrieren orientiert am Dortmunder Arbeitsansatz. In: Bender, Carsten; Bühner, Laura & Drolshagen, Birgit (Hg.) *Teilhabe an Hochschulbildung. Grundsätze, Konzepte und Praxisbeispiele für die Beratung und Begleitung von Studierenden mit Behinderung*. Münster/New York: Waxmann, 93–106.
- Luyken, Georg-Michael; Herbst, Thomas; Langham-Brown, Jo & Spinhof, Hermann (1991). *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience* (Media Monograph 13). Düsseldorf: European Institute for the Media.

- Mangiron, Carme & Zhang, Xiaochun (2022). Video Games and Audio Description. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 30). London/New York: Routledge, 377–390.
- Martinee, Radan (2002). Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. *Social Semiotics* 12 (2), 219–221.
- Massardier-Kenney, Françoise (1997). Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice. *The Translator* 3 (1), 55–69.
- Maszerowska, Anna; Matamala, Anna; Orero, Pilar & Reviers, Nina (2014). From Source Text to Target Text. The Art of Audio Description. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hg.) *Audio Description. New Perspectives Illustrated* (Benjamins Translation Library 112). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1–10.
- Matamala, Anna & Orero, Pilar (2007). Designing a Course on Audio Description and Defining the Main Competences of the Future Professional. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 6, 329–344.
- Matamala, Anna & Orero, Pilar (2013). Standardising Audio Description. Linee Guida per la Standardizzazione di Audiodescrizioni. *Italian Journal of Special Education for Inclusion* 1 (1), 149–155.
- Mayo Davies, Dean (2021). *Dua Saleh: 4,000 Miles from Home*. <https://www.deanmayodavies.com/dua-saleh-4000-miles-from-home> (Stand: 26.09.2025).
- Mazur, Iwona (2014). Gestures and Facial Expressions in Audio Description. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hg.) *Audio Description. New Perspectives Illustrated* (Benjamins Translation Library 112). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 179–197.
- Mazur, Iwona (2020). Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches. In: Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj (Hg.) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (Palgrave Studies in Translating and Interpreting 25). Cham: Palgrave Macmillan, 227–247.
- Mazur, Iwona (2022). Linguistic and Textual Aspects of Audio Description. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 30). London/New York: Routledge, 93–106.
- 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 (Hg.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All* 3 (Approaches to Translation Studies 36). Amsterdam/New York: Rodopi, 173–188.
- Mazur, Iwona & Chmiel, Agnieszka (2021). Audio Description Training: A Snapshot of the Current Practices. *The Interpreter and Translator Trainer* 15 (1), 51–65.
- Medd, James (2023). *Where Is 'Sex Education' Filmed?* <https://www.cntraveller.com/gallery/where-is-sex-education-filmed> (Stand: 22.09.2025).

- Meyer, Tamzin (2021). *Review: Sex Education – Season Three*. <https://www.redbrick.me/review-sex-education-season-three/> (Stand: 25.09.2025).
- Minutella, Vincenza (2022). Audio Description Software Tools. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 30). London/New York: Routledge, 331–352.
- Misiek, Szymon (2020). Misgendered in Translation?: Genderqueerness in Polish Translations of English-language Television Series. *Anglica: An International Journal of English Studies* 29 (2), 165–185.
- Mohajan, Haradhan Kumar (2022). Four Waves of Feminism: A Blessing for Global Humanity. *Studies in Social Science & Humanities* 1 (2), 1–8.
- Mohamed, Alysha (2021). ‘Sex Education’ Is Back and Raunchier Than Ever. <https://www.queensjournal.ca/sex-education-is-back-and-raunchier-than-ever/> (Stand: 25.09.2025).
- Money, John (1985). The Conceptual Neutering of Gender and the Criminalization of Sex. *Archives of Sexual Behavior* 14 (3), 279–290.
- Moore, Kasey (2023). *Sex Education Won’t Return for Season 5 But There’s Good News*. <https://www.whats-on-netflix.com/news/sex-education-wont-return-for-season-5-but-theres-good-news/> (Stand: 29.09.2025).
- Moore, Kasey (2025). ‘Sex Education’ Returns to Netflix with New Game in Netflix Stories. <https://www.whats-on-netflix.com/news/sex-education-is-coming-back-to-netflix-with-new-story-game/> (Stand: 22.09.2025).
- Morisset, Laure & Gonant, Frédéric (2008). *L’audiodescription. Principes et orientations*. <https://enaparte-audiodescription.fr/wp-content/uploads/2020/10/Charte-de-laudiodescription.pdf> (Stand: 06.05.2025).
- Motschenbacher, Heiko & Stegu, Martin (2013). Queer Linguistic Approaches to Discourse. *Discourse & Society* 24 (5), 519–535.
- Mubenga, Kajingulu Somwe (2009). Towards a Multimodal Pragmatic Analysis of Film Discourse in Audiovisual Translation. *Meta* 54 (3), 466–484.
- Mühlen Achs, Gitta (1998). *Geschlecht bewußt gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen – Ein Bilder- und Arbeitsbuch*. München: Frauenoffensive.
- National Center for Accessible Media (2010). *Disney Unveils First-Of-Its-Kind Outdoor Audio Description Technology for Guests with Disabilities*. <http://ncamftp.wgbh.org/ncam-old-site/about/news/disney-unveils.html> (Stand: 05.05.2025).
- Nduka-Agwu, Adibeli & Hornscheidt, Lann (2013). Der Zusammenhang zwischen Rassismus und Sprache. In: Nduka-Agwu, Adibeli & Hornscheidt, Antje Lann (Hg.) *Rassismus auf gut Deutsch. Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen* (Transdisziplinäre Genderstudien 1). 2. Aufl. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 11–49.

- Netflix (2023). *Audio Description Style Guide V2.5*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215510667-Audio-Description-Style-Guide-v2-5> (Stand: 09.11.2025).
- Netflix (o.J.). *Sex Education*. <https://www.netflix.com/at/title/80197526> (Stand: 22.09.2025).
- Newman-Bremang, Kathleen & Kochan, Elisabeth (2021). *Sex Education ist die diverse Teen-Show, die wir so dringend gebraucht haben*. <https://www.refinery29.com/de-de/2021/09/10695741/sex-education-staffel-3-diversity-repraesentation-lgbtqi> (Stand: 25.09.2025).
- Newmark, Peter (1991). The Curse of Dogma in Translation Studies. *Lebende Sprachen* 36 (3), 105–108.
- Nicora, Francesca (2025). Unlocking the Potential of Audiovisual Translation in Young Audiences' Language Education. In: Borodo, Michał & Díaz-Cintas, Jorge (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation and Young Audiences* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 37). London/New York: Routledge, 479–491.
- Nord, Christiane (1995). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Aufl. Heidelberg: Julius Groos.
- Nord, Christiane (2018). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained* (Translation Theories Explored 11). 2. Aufl. London/New York: Routledge.
- Nowotny, Marlene (2020). „Offenes“ Geschlecht als dritte Option. *science.orf.at*, 13.06.2020. <https://science.orf.at/stories/3200942/> (Stand: 28.06.2025).
- Oppegaard, Brett & Miguel, Andreas (2024). Audio Description of Gender: Self-Description as an Evocation of Identity. *Perspectives* 32 (1), 43–58.
- Oren, Tasha & Press, Andrea (2019). Contemporary Feminism: Editors' Introduction. In: Oren, Tasha & Press, Andrea (Hg.) *The Routledge Handbook of Contemporary Feminism*. London/New York: Routledge, 1–19.
- Orero, Pilar; Pereira, Anna María & Utray, Francisco (2007). Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España. *TRANS: Revista De Traductología* 11, 31–43.
- ORF (2024). *ORF barrierefrei – Aktionsplan 2024–2027*. <https://der.orf.at/unternehmen/humanitarian/barrierefreiheit/aktionsplan100.pdf> (Stand: 07.12.2025).
- ORF (2025). *Barrierefreiheit im ORF*. <https://der.orf.at/kundendienst/service/barrierefrei100.html> (Stand: 05.05.2025).
- Pacinotti, Ralph (2022). Audio Describing Churches: In Search of a Template. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 30). London/New York: Routledge, 246–262.
- Palencia Villa, Rosa María (2002). *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes*. Dissertation, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Panarello, Melissa (2003). *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*. Mailand: Bompiani.

- Perego, Elisa & Taylor, Christopher (2022). A Profile of Audio Description End-Users: Linguistic Needs and Inclusivity. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 30). London/New York: Routledge, 38–54.
- Pérez González, Luis (2014). Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (Hg.) *A Companion to Translation Studies* (Blackwell Companions to Literature and Culture 86). Chichester: John Wiley & Sons, 119–131.
- Pérez González, Luis (2020). Multimodality. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Aufl. London/New York: Routledge, 346–351.
- Perko, Gudrun (2003). Fragend queer be/denken. In: Czollek, Leah Carola & Weinbach, Heike (Hg.) *Was Sie schon immer über Gender wissen wollten ... und über Sex nicht gefragt haben*. Berlin: Alice Salomon Hochschule, 27–42.
- Perko, Gudrun (2005). *Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens*. Köln: PapyRossa.
- Perko, Gudrun & Czollek, Leah Carola (2022). *Lehrbuch Gender, Queer und Diversity. Grundlagen, Methoden und Praxisfelder* (Studienmodule Soziale Arbeit 25). 2. Aufl. Weinheim: Beltz Juventa.
- PÖFF Shorts (2020). *Blurred Lines of Realism and Imagination in Rushes*. <https://shorts.poff.ee/en/news/blurred-lines-of-realism-and-imagination-in-rushes/> (Stand: 27.09.2025).
- Prunč, Erich (2008). Zur Konstruktion von Translationskulturen. In: Schippel, Larisa (Hg.) *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept* (Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 16). Berlin: Frank & Timme, 19–41.
- Prunč, Erich (2012). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht* (Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 43). 3. Aufl. Berlin: Frank & Timme.
- Pujol, Joaquim (2007). *Audio Description or Audio Narration? That Is the Question*. https://www.euroconferences.info/2007_abstracts.php (Stand: 07.11.2025).
- Pusch, Luise F. (1999). *Die Frau ist nicht der Rede wert* (Suhrkamp-Taschenbuch 2921). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pym, Anthony (2023). *Exploring Translation Theories*. 3. Aufl. London/New York: Routledge.
- Radeke, Christiane (2021). *Sex Education – Staffel 3*. <https://www.kinder-jugend-filmportal.de/filmkritik.html?filmid=264&a=s> (Stand: 25.09.2025).
- Rai, Sonali (2009). *Bollywood for All: The Demand for Audio Described Bollywood Films*. London: Royal National Institute of Blind.
- Rai, Sonali; Greening, Joan & Petré, Leen (2010). *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. London: Royal National Institute of Blind People.

- Ramos, Marina & Rojo, Ana (2020). Analysing the AD Process: Creativity, Accuracy and Experience. *The Journal of Specialised Translation: JoSTrans* 33, 212–232.
- Ramos Caro, Marina (2016). Testing Audio Narration: The Emotional Impact of Language in Audio Description. *Perspectives* 24 (4), 606–634.
- Ramos Pinto, Sara & Mubarak, Aishah (2020). Multimodal Corpus Analysis of Subtitling. The Case on Non-Standard Varieties. *Target* 32 (3), 389–419.
- Ranzato, Irene (2012). Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing. *Meta* 57 (2), 369–384.
- Raza-Sheikh, Zoya (2021). *Sex Education's Dua Saleh: "I Wouldn't Be as Creative if I Wasn't Non-Binary, Trans and Queer"*. <https://www.gaytimes.com/amplify/sex-educations-dua-saleh-i-wouldnt-be-as-creative-if-i-wasnt-non-binary-trans-and-queer/> (Stand: 26.09.2025).
- Rechtsinformationssystem des Bundes (2022). *Bundesrecht konsolidiert: Bundespflegegeldgesetz § 4a, Fassung vom 07.05.2022*. <https://www.ris.bka.gv.at/NormDokument.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008859&FassungVom=2022-05-07&Artikel=&Paragraf=4a&Anlage=&Uebergangsrecht=> (Stand: 04.05.2025).
- Reid, Helen (1978). Subtitling, The Intelligent Solution. In: Horguelin, Paul A. (Hg.) *Traduction, une Profession/Translating, a Profession. Proceedings of the Eighth World Congress of the International Federation of Translators (IFT) Held in Montreal in 1977*. Montréal: Canadian Translators and Interpreters Council, 420–428.
- Reinart, Sylvia (2014). *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik* (Transkulturalität – Translation – Transfer 5). Berlin: Frank & Timme.
- Reiß, Katharina (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (Linguistische Arbeiten 147). Tübingen: Niemeyer.
- Remael, Aline (2010). Audiovisual Translation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 12–17.
- Remael, Aline; Reviere, Nina & Vercauteren, Gert (Hg.) (2015). *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*. Trieste: EUT – Edizioni Università di Trieste.
- Reviere, Nina (2019). Tracking Multimodal Cohesion in Audio Description: Examples from a Dutch Audio-Description Corpus. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 14, 22–35.
- Risku, Hanna (1998). *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit* (Studien zur Translation 5). Tübingen: Stauffenburg.
- Robinson, Douglas (2019). *Transgender, Translation, Translingual Address* (Literatures, Cultures, Translation 6). New York: Bloomsbury.

- Romero-Fresco, Pablo & Fryer, Louise (2013). Could Audio-Described Films Benefit from Audio Introductions? An Audience Response Study. *Journal of Visual Impairment & Blindness* 107 (4), 287–295.
- Santaemilia, José (2011). Feminists Translating: On Women, Theory and Practice. In: Federici, Eleonora (Hg.) *Translating Gender* (IRIS Forschungen zur europäischen Kultur / Ricerche di cultura europea 25). 2. Aufl. Frankfurt am Main/Bern: Peter Lang, 55–78.
- Santaemilia, José (2018). Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hg.) *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies 28). London/New York: Routledge, 11–25.
- Sanz-Moreno, Raquel (2017). The Audio Descriptor as a Cultural Mediator. *Revista Española de Lingüística Aplicada* 30 (2), 538–558.
- Sauer, Arn (2018a). *Agender*. <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/geschlechtliche-vielfalt-trans/500902/agender/> (Stand: 02.07.2025).
- Sauer, Arn (2018b). *Gender-fluid*. <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/geschlechtliche-vielfalt-trans/500920/gender-fluid/> (Stand: 02.07.2025).
- Sauer, Arn (2018c). *Pansexualität / pansexuell*. <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/geschlechtliche-vielfalt-trans/500945/pansexualitaet-pansexuell/> (Stand: 02.07.2025).
- Sauer, Arn (2018d). *Inter**. <https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/geschlechtliche-vielfalt-trans/500934/inter/> (Stand: 02.07.2025).
- Schäffner, Christina (2009). Functionalist Approaches. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. Aufl. London/New York: Routledge, 115–121.
- Schippert, Claudia (2005). Queer Theory and the Study of Religion. *REVER: Revista de Estudos da Religião* 4, 90–99.
- Scholz, David (2025). Rechtlicher Überblick. In: Scholz, David (Hg.) *Transidentität und geschlechtliche Vielfalt im Arbeitsumfeld. Ein Praxisbuch für Unternehmen und den öffentlichen Dienst*. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer Nature, 1–42.
- Schreiber, Gerhard (2019). Vorwort. In: Schreiber, Gerhard (Hg.) *Das Geschlecht in mir. Neurowissenschaftliche, lebensweltliche und theologische Beiträge zu Transsexualität*. Berlin: Walter de Gruyter, XI–XIX.
- Schreitmüller, Andreas (1994). Interlinguale Relationen. *Lebende Sprachen* 39 (3), 104–106.
- Secară, Alina & Chereji, Raluca (2023). Analysing Theatre Audio Introductions: Lexical Complexity, Gender Bias in Personal Characteristics Description and Structural Elements. *The Journal of Specialised Translation: JoSTrans* 40, 241–267.
- Secchi, Loretta (2022). “Ut pictura poesis”. The Rendering of an Aesthetic Artistic Image in Form and Content. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 32). London/New York: Routledge, 127–142.

- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sielke, Sabine & Schäfer-Wünsche, Elisabeth (2017). Gender. In: Kühnhardt, Ludger & Mayer, Tilman (Hg.) *Bonner Enzyklopädie der Globalität. Band 1 und Band 2*. Wiesbaden: Springer VS, 179–188.
- Simon, Sherry (1996). *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission* (Translation Studies 1). London/New York: Routledge.
- Šincek, Marijana (2020). On, Ona, Ono: Translating Gender Neutral Pronouns into Croatian. *Journal of International Symposium of Students of English, Croatian and Italian Studies*, 92–112.
- Snell-Hornby, Mary (1995). *Translation Studies. An Integrated Approach. Revised Edition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Snyder, Joel (2008). Audio Description. The Visual Made Verbal. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation* (Benjamins Translation Library 77). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 191–199.
- Snyder, Joel (2014/2020). *The Visual Made Verbal. A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*. San Diego: Æ Academic Publishing.
- Soto Sanfiel, María Teresa (2000). *Influencia de la percepción visual del rostro del hablante en la credibilidad de su voz*. Dissertation, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Spender, Dale (1980). *Man Made Language*. London/New York: Routledge.
- Spurlin, William J. (2014a). Introduction. The Gender and Queer Politics of Translation: New Approaches. *Comparative Literature Studies. Special Issue: The Gender and Queer Politics of Translation: Literary, Historical, and Cultural Approaches* 51 (2), 201–214.
- Spurlin, William J. (2014b). Queering Translation. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (Hg.) *A Companion to Translation Studies* (Blackwell Companions to Literature and Culture 86). Chichester: John Wiley & Sons, 298–309.
- Startnext (2016). *Ich sehe was, was Du nicht siehst*. <https://www.startnext.com/ichsehewaswasdunichtsiehst/mehr-infos> (Stand: 27.09.2025).
- Stephan, Inge & von Braun, Christina (2006). Einleitung. In: Stephan, Inge & von Braun, Christina (Hg.) *Gender-Studien. Eine Einführung*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 3–9.
- Stöckl, Hartmut (2004). In Between Modes. Language and Image in Printed Media. In: Ventola, Eija; Charles, Cassily & Kaltenbacher, Martin (Hg.) *Perspectives on Multimodality* (Document Design Companion Series 6). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 9–30.
- Stoffers, Noah (2023). Nicht binär. In: Pertsch, Sebastian (Hg.) *Vielfalt. Das andere Wörterbuch*. Berlin: Dudenverlag, 166–167.
- Stoller, Robert J. (1968). *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*. London/New York: Routledge.

- Stolze, Radegundis (2018). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung* (Narr Studienbücher 59). 7. Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Stryker, Susan (2017). *Transgender History. The Roots of Today's Revolution*. 2. Aufl. Berkeley: Seal Press.
- Stunz, Laura (2023). *Drogen, Sex, Essstörungen: Die besten Coming-Of-Age-Serien auf Netflix und Co.* <https://www.stern.de/kultur/neben--sex-education---die-besten-coming-of-age-serien-auf-netflix-und-co--34173706.html> (Stand: 22.09.2025).
- Su, Ting Ting & Moindjie, Mohamed Abdou (2023). Subtitle Translation of Gender Queer in English Films. *International Journal of Language, Literacy and Translation* 6 (2), 61–74.
- Sylvain, Cabala de & Balzer, Carsten (2008). Die SYLVAIN-Konventionen – Versuch einer „geschlechtergerechten“ Grammatik. *Transformation der deutschen Sprache. Liminalis* 2, 40–53.
- 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 & Jankowska, Anna (2024). *Introducing Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge.
- Talaván, Noa (2020). The Didactic Value of AVT in Foreign Language Education. In: Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj (Hg.) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (Palgrave Studies in Translating and Interpreting 25). Cham: Palgrave Macmillan, 567–591.
- Taylor, Christopher John (2013). Multimodality and Audiovisual Translation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 4*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 98–104.
- Taylor, Christopher & Perego, Elisa (2021). New Approaches to Accessibility and Audio Description in Museum Environments. In: Braun, Sabine & Starr, Kim (Hg.) *Innovation in Audio Description Research* (The IATIS Yearbook 5). London/New York: Routledge, 33–54.
- The Audio Description Project (2025a). *Netflix*. <https://adp.acb.org/netflix.html> (Stand: 30.12.2025).
- The Audio Description Project (2025b). *Netflix Audio Described*. <https://adp.acb.org/netflixad.html> (Stand: 30.12.2025).
- Titford, Christopher (1982). Subtitling-Constrained Translation. *Lebende Sprachen* 27 (3), 113–116.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Benjamins Translation Library 4). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Tuominen, Tiina; Jiménez Hurtado, Catalina & Ketola, Anne (2018). Why Methods Matter: Approaching Multimodality in Translation Research. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 17, 1–21.
- Turan, Dilek (2018). Die Rolle sprachlicher und kultureller Kompetenz in der Funktionalen Übersetzung: Eine empirische Studie. *DİYALOG* 6 (1), 203–226.

- TV-Media (o.J.). *Andreas Kouba*. <https://www.tv-media.at/personen/andreas-kouba> (Stand: 27.09.2025).
- Tyulenev, Sergey (2014). Strategies of Translating Sexualities as Part of the Secularization of Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Russia. *Comparative Literature Studies* 51 (2), 253–276.
- Udo, John Patrick & Fels, Deborah I. (2009). “Suit the Action to the Word, the Word to the Action”: An Unconventional Approach to Describing Shakespeare’s Hamlet. *Journal of Visual Impairment & Blindness* 103 (3), 178–183.
- United Nations (2006). *Convention on the Rights of Persons with Disabilities and Optional Protocol*. <https://www.un.org/disabilities/documents/convention/convoptprot-e.pdf> (Stand: 03.05.2025).
- Valdeón, Roberto A. (2010). Schemata, Scripts and the Gay Issue in Contemporary Dubbed Sitcoms. *Target* 22 (1), 71–93.
- Valdeón, Roberto A. (2024). The Translation of Multimodal Texts: Challenges and Theoretical Approaches. *Perspectives* 32 (1), 1–13.
- van Leeuwen, Theo (2005). *Introducing Social Semiotics*. London/New York: Routledge.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator’s Invisibility. A History of Translation* (Translation Studies 5). London/New York: Routledge.
- Vercauteren, Gert (2022). Narratology and/in Audio Description. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hg.) *The Routledge Handbook of Audio Description* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 32). London/New York: Routledge, 78–92.
- Vercauteren, Gert & Orero, Pilar (2013). Describing Facial Expressions: Much More Than Meets the Eye. *Quaderns. Revista de Traducció* 20, 187–199.
- Vermeer, Hans J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23 (3), 99–102.
- Vermeer, Hans J. (1983). *Aufsätze zur Translationstheorie*. Heidelberg: Selbstverlag.
- Vermeer, Hans J. (1986). Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis* (UTB 1415). Tübingen: Narr Francke, 30–53.
- Vermeer, Hans J. (1990). *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze* (Translatorisches Handeln 2). 2. Aufl. Heidelberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg.
- Villela, Lucinéa Marcelino & Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2020). Audio Description and Diversity Awareness: Flutua Music Video. *Trabalhos em Linguística Aplicada* 59 (2), 1513–1530.
- von Flotow, Luise (1991). Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 4 (2), 69–84.
- von Flotow, Luise (1997). *Translation and Gender. Translating in the ‘Era of Feminism’* (Translation Theories Explained 1). Manchester: St. Jerome.

- von Flotow, Luise (2011). Preface. In: von Flotow, Luise (Hg.) *Translating Women* (Perspectives on Translation 14). Ottawa: University of Ottawa Press, 1–10.
- von Flotow, Luise (2020). Feminist Translation Strategies. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 3. Aufl. London/New York: Routledge, 181–185.
- von Flotow, Luise & Josephy-Hernández, Daniel E. (2019). Gender in Audiovisual Translation. Advocating for Gender Awareness. In: Pérez González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies 5). London/New York: Routledge, 296–311.
- von Hof, Elisa (2021). Es ist kompliziert, aber wir sind okay. *Der Spiegel*, 18.09.2021. <https://www.spiegel.de/kultur/tv/sex-education-auf-netflix-es-ist-kompliziert-aber-wir-sind-okay-a-4907cba6-3757-4d69-83ac-02b6b474effb> (Stand: 25.09.2025).
- Warner, Michael (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text* 29, 3–17.
- Warner, Michael (1993). Introduction. In: Warner, Michael (Hg.) *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory* (Social Text Collective 6). Minneapolis: University of Minnesota Press, VII–XXXI.
- Weißbach, Marleen (2012). Audiodeskription und Hörfilme. Eine kontrastive Analyse der deutschen und englischen Audiodeskription des Films Brokeback Mountain. In: Panier, Anne; Brons, Kathleen; Wisniewski, Annika & Weißbach, Marleen (Hg.) *Filmübersetzung. Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription* (Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie 11). Frankfurt am Main/Bern: Peter Lang, 347–409.
- Weissbrod, Rachel & Kohn, Ayelet (2019). Introduction. In: Weissbrod, Rachel & Kohn, Ayelet (Hg.) *Translating the Visual. A Multimodal Perspective* (Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies 30). London/New York: Routledge, 1–12.
- West, Candace & Zimmermann, Don H. (1987). Doing Gender. *Gender and Society* 1 (2), 125–151.
- Wikipedia (2024). *Sex Education (TV Series)*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Sex_Education_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Sex_Education_(TV_series)) (Stand: 23.09.2025).
- Wilchins, Riki (2004). *Queer Theory, Gender Theory. An Instant Primer*. Los Angeles: Alyson Books.
- Wilken, Nicole & Kruger, Jan-Louis (2016). Putting the Audience in the Picture: Mise-En-Shot and Psychological Immersion in Audio Described Film. *Across Languages and Cultures* 17 (2), 251–270.
- Williams, Jenny & Chesterman, Andrew (2002/2014). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Wirtschaftsuniversität Wien (2015). *Fair und inklusiv in Sprache und Bild. Ein Leitfaden für die WU*. https://www.wu.ac.at/fileadmin/wu/h/structure/about/publications/aktuelle_Brosch%C3%BCren/fair_und_inklusive.pdf (Stand: 11.07.2025).

- World Health Organization (2012). *Global Data on Visual Impairments*.
<https://www.iapb.org/wp-content/uploads/GLOBALDATAFINALforweb.pdf> (Stand:
07.12.2025).
- Zabalbeascoa, Patrick (2025). *Audiovisual Translation* (Routledge Introductions to Translation and Interpreting 9). London/New York: Routledge.
- Zabrocka, Monika (2022). The Value of Audio Description for the Therapy of Speech-Communicative Disorders. *Revista de Investigación en Logopedia* 12 (1), 1–7.

Anhang⁴⁸

Folge, Staffel	Zeitan-gabe	Beschrei-ber*in	Audiodeskription	Untersu-chungskatego-rie	Überset-zungsmethode
Folge 1, Staffel 3	34'17"–34'24"	Paula Schumann	Im Flur. Eine schwarze Schlanke stößt auf Jackson.	Paraphrase	Delaying
Folge 1, Staffel 3	34'32"–34'38"	Paula Schumann	Sie tritt beiseite. Jackson lächelt ihr hinterher, während sie in entgegengesetzte Richtungen gehen. Er dreht sich um, um sie anzusehen.	Personalpronom-en	Delaying
Folge 1, Staffel 3	36'42"–36'49"	Paula Schumann	In der Toilettenbaracke zieht sich die Schlanke, der Jackson begegnet ist, in einer der Kabinen um. Sie hat lange geflochtene Zöpfe. Sie nimmt ihre Wollmütze ab.	Mischform (Paraphrase, Relativpronom-en, Personalpronom-en, Possessivpronom-en)	Delaying
Folge 1, Staffel 3	36'55"–36'58"	Paula Schumann	Die Schlanke hört ihn und zögert, ihren Pullover auszuziehen.	Mischform (Paraphrase, Possessivpronom-en)	Delaying
Folge 1, Staffel 3	37'09"–37'11"	Paula Schumann	Die Schlanke lauscht, während sie sich Sportkleidung anzieht.	Mischform (Paraphrase, Personalpronom-en)	Delaying
Folge 1, Staffel 3	37'36"–37'39"	Paula Schumann	In Sportkleidung lehnt sich die Schlanke an die Kabinenwand.	Paraphrase	Delaying
Folge 1, Staffel 3	38'09"–38'14"	Paula Schumann	In Sportkleidung schnappt sich die Schlanke ihre Tasche und verlässt gleichzeitig mit Dex die Kabine.	Mischform (Paraphrase, Possessivpronom-en)	Delaying
Folge 1, Staffel 3	38'21"–38'29"	Paula Schumann	Die Schlanke stapft aus der Toilettenbaracke und lässt Dex zu-	Mischform (Paraphrase, Personalpronom-en)	Delaying

⁴⁸ Im Anhang lassen sich alle 104 transkribierten Audiodeskriptionsszenen finden, in denen sprachlich auf Cal Bowman oder Layla verwiesen wird. Von den insgesamt 104 Szenen wurden im Rahmen der Übersetzungskritik ausschließlich die relevantesten 16 Beispiele analysiert. Die Tabellen sind ähnlich aufgebaut wie die Tabellen in Kapitel 5.2, nur wurden die Informationen zur Musik ausgelassen.

			rück, der seine Genitalien bedeckt. Nur mit Socken bekleidet folgt er ihr hinaus.		
Folge 1, Staffel 3	51'14"–51'21"	Paula Schumann	Die Schlanke , die sich in der alten Toilettenbaracke umgezogen hat, sieht zu, wie die Baggerschaufeln die Wände auseinanderreißen.	Mischform (Paraphrase, Relativpronomen)	Delaying
Folge 2, Staffel 3	14'06"–14'08"	Paula Schumann	Die Schlanke fährt Skateboard.	Paraphrase	Delaying
Folge 2, Staffel 3	18'32"–18'34"	Paula Schumann	Viv schüttelt Cal , der Schlanken , abwesend die Hand.	Mischform (Eigenname, Paraphrase)	Queering und Misrecognizing
Folge 2, Staffel 3	19'04"–19'07"	Paula Schumann	Cal geht und Jackson wirft seine Malerstange hin.	Eigenname	Queering
Folge 2, Staffel 3	19'17"–19'19"	Paula Schumann	Er geht an einem Mädchen vorbei, das sich mit Cal unterhält.	Eigenname	Queering
Folge 2, Staffel 3	56'11"–56'14"	Paula Schumann	Cal skatet den Schulflur entlang, vorbei an Jackson, der zu Viv geht.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	01'24"–01'26"	Paula Schumann	Cal zieht ein rotes Crompton an.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	09'52"–09'59"	Paula Schumann	Draußen kommt Jackson eine Treppe hinunter und schwankt. Er fällt, Cal fängt ihn auf.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	10'25"–10'26"	Paula Schumann	Cal reicht ihm ein Getränk.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	10'57"	Paula Schumann	Cal geht.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	15'05"–15'08"	Paula Schumann	Sie überreicht Cal drei Pakete, in denen eine neue Uniform verpackt ist.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	15'09"–15'11"	Paula Schumann	Cal wirft eines der Pakete auf den Tisch.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	16'55"–17'05"	Paula Schumann	In der Umkleidekabine der Mädchen trägt Cal ihren Rucksack zu einer Bank abseits von den anderen. Als Cal ihren weiten	Mischform (Eigenname, Possessivpronomen, Personalpronomen)	Obscuring und Misrecognizing

			Blazer auszieht, sehen die anderen Mädchen, die sich ebenfalls umziehen, zu ihr .		
Folge 3, Staffel 3	17'06"–17'09"	Paula Schumann	Unter dem Blazer trägt Cal ein rotes Croptop.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	17'12"–17'43"	Paula Schumann	Die Mädchen spähen zu Cal . Cal bemerkt es und nimmt ihre neue Uniform aus der Plastikverpackung. Sie hält die Krawatte der Mädchen hoch und mustert sie skeptisch. In der neuen Uniform zupft Cal an dem eng anliegenden grauen Hemd mit Knopfleiste. Cal seufzt und zieht die weite Hose aus. Sie probiert den engeren Blazer an und zieht ihn dann wieder aus. Cal stopft ihn in eine Tasche und zieht sich ein weites Sweatshirt und den größeren Blazer an. Cal setzt sich mit geschlossenen Augen auf die Bank.	Mischform (Eigenname, Possessivpronomen, Personalpronomen)	Obscuring und Misrecognizing
Folge 3, Staffel 3	20'14"–20'15"	Paula Schumann	Jackson holt Cal ein.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	20'23"–20'24"	Paula Schumann	Jackson folgt Cal die Treppen hinunter.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	22'23"–22'24"	Paula Schumann	Am Rande einer Klippe geht Cal bei Jackson.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	22'28"–22'35"	Paula Schumann	Den Rucksack geschultert geht Cal voraus. Jackson späht über den Rand der Klippe auf den Fluss und rennt dann los, um Cal einzuholen.	Eigenname	Obscuring
Folge 3, Staffel 3	24'18"–24'23"	Paula Schumann	Jackson und Cal sitzen mit baumelnden Beinen am Rand der Klippe. Cal raucht.	Eigenname	Obscuring

Folge 3, Staffel 3	24'51"– 24'53"	Paula Schumann	Cal nimmt einen Zug von einem Joint.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	25'12"– 25'14"	Paula Schumann	Er reicht ihn an Cal zurück.	Eigenname	Queering
Folge 3, Staffel 3	38'38"– 38'41"	Paula Schumann	Als die Sonne untergeht, steigen Cal und Jackson von der Klippe herunter.	Eigenname	Queering
Folge 4, Staffel 3	16'17"– 16'18"	Paula Schumann	Cal sieht Jackson an.	Eigenname	Queering
Folge 4, Staffel 3	17'07"– 17'09"	Paula Schumann	Cal geht und Jackson lächelt bemüht.	Eigenname	Queering
Folge 4, Staffel 3	21'11"– 21'12"	Paula Schumann	Draußen steht Cal auf dem Skateboard.	Eigenname	Queering
Folge 4, Staffel 3	48'38"– 48'39"	Paula Schumann	Jackson und Cal kichern.	Eigenname	Queering
Folge 4, Staffel 3	50'01"– 50'03"	Paula Schumann	In der letzten Reihe kichert Jackson mit Cal .	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	03'58"– 03'59"	Andreas Kouba	Cal springt auf Jacksons Rücken.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	04'15"– 04'17"	Andreas Kouba	Cal sprintet davon und Jackson folgt ihr .	Mischform (Eigenname, Personalpronomen)	Queering und Misrecognizing
Folge 5, Staffel 3	07'48"– 07'50"	Andreas Kouba	Kyle hat eine Tüte davon. Cal nimmt sie und hält sie Jackson hin.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	18'43"– 18'53"	Andreas Kouba	In der letzten Reihe starrt Cal beeindruckt aus dem Fenster. Auch Jackson sitzt in der letzten Reihe. Er stiert ausdruckslos, dann dreht er sich zu Cal . Cal dreht sich zu ihm.	Eigenname	Obscuring
Folge 5, Staffel 3	21'40"– 21'43"	Andreas Kouba	In einer kleinen Snackkabine drehen sich Cal und Jackson im Kreis.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	37'29"– 37'30"	Andreas Kouba	Jacksons Kopf ruht auf Cals Schulter.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	37'57"– 37'59"	Andreas Kouba	Cal starrt an die Decke.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	38'15"	Andreas Kouba	Cal lächelt.	Eigenname	Queering

Folge 5, Staffel 3	38'30"–38'32"	Andreas Kouba	Cal lächelt und ihre Gesichter kommen sich näher.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	38'43"–38'47"	Andreas Kouba	Jackson streichelt Cals Oberkörper durch die Schuluniform. Cal stoppt ihn.	Eigenname	Obscuring
Folge 5, Staffel 3	39'01"–39'05"	Andreas Kouba	Jackson setzt sich auf und Cal setzt sich in der letzten Reihe einen Platz weiter weg.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	48'23"–48'25"	Andreas Kouba	Jackson und Cal sitzen mit Abstand zueinander.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	49'33"–49'35"	Andreas Kouba	Im Bus holt Jackson Cal ein.	Eigenname	Queering
Folge 5, Staffel 3	49'44"	Andreas Kouba	Cal geht.	Eigenname	Queering
Folge 6, Staffel 3	10'52"–10'53"	Andreas Kouba	Cal holt Hope auf.	Eigenname	Queering
Folge 6, Staffel 3	11'13"–11'15"	Andreas Kouba	Cal trägt eine oversized Jungsuniform.	Eigenname	Queering
Folge 6, Staffel 3	11'17"–11'21"	Andreas Kouba	Eine Person mit Undercut und perfekt sitzender Jungsuniform kommt dazu.	Paraphrase	Queering
Folge 6, Staffel 3	11'43"–11'45"	Andreas Kouba	Die Person mit Undercut, Layla , geht zu ihrem Spind.	Mischform (Paraphrase, Eigenname, Possessivpronomen)	Queering
Folge 6, Staffel 3	17'48"–17'50"	Andreas Kouba	Cal schließt sich Lilly und Adam an.	Eigenname	Queering
Folge 6, Staffel 3	18'12"–18'13"	Andreas Kouba	Hope reicht Cal ein Schild.	Eigenname	Queering
Folge 6, Staffel 3	18'20"–18'21"	Andreas Kouba	Cal steht auf.	Eigenname	Queering
Folge 6, Staffel 3	18'36"–18'42"	Andreas Kouba	Cal schüttelt den Kopf in Jacksons Richtung, der setzt sich widerwillig. Dann hängt sich Cal das Schild um.	Eigenname	Obscuring
Folge 6, Staffel 3	20'24"–20'27"	Andreas Kouba	Cal wirft ihr Handy ebenso hinein.	Mischform (Eigenname, Possessivpronomen)	Queering und Misrecognizing
Folge 7, Staffel 3	08'45"–08'48"	Andreas Kouba	Viv geht auf die Schule zu, Cal und	Eigenname	Queering

			Jackson schließen sich ihr an.		
Folge 7, Staffel 3	15'10"–15'17"	Andreas Kouba	Hope geht zügig an Mark vorbei und folgt Cal durch den Flur. Cal betritt den Sportsaal in einer oversized Jungsuniform.	Eigenname	Obscuring
Folge 7, Staffel 3	15'23"–15'26"	Andreas Kouba	Hope führt Cal durch einen Flur, dann schubst sie Cal in eine Klasse.	Eigenname	Obscuring
Folge 7, Staffel 3	15'53"–15'54"	Andreas Kouba	Cal rüttelt an der Türklinke.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	21'36"–21'51"	Andreas Kouba	Im verschlossenen Klassenzimmer klettert Cal auf einen Schreibtisch und steigt auf einen Aktenschrank. Beim Höherklettern wirft Cal einen Stapel Hefte zu Boden. Dann steigt Cal auf einen Stuhl und nimmt das Gitter eines Lüftungsschachts ab.	Eigenname	Obscuring
Folge 7, Staffel 3	21'55"–21'56"	Andreas Kouba	Cal kriecht in den dunklen Schacht.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	22'20"–22'26"	Andreas Kouba	Im Lüftungsschacht. Cal kriecht im Halbdunkel durch einen engen Abschnitt.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	23'28"–23'32"	Andreas Kouba	Im Lüftungsschacht blickt Cal durch ein Gitter und erwischt zwei Frauen beim Sex.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	25'33"–25'34"	Andreas Kouba	Cal krabbelt weiter durch den Lüftungsschacht.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	26'01"–26'12"	Andreas Kouba	Hinter dem Chor fällt der Lüftungsschacht von der Decke. Cal klettert daraus hervor. Eric und Otis beobachten geschockt, wie Cal auf die Beine kommt.	Eigenname	Obscuring

Folge 7, Staffel 3	26'15"–26'16"	Andreas Kouba	Cal reckt beide Mittelfinger.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	26'27"–26'28"	Andreas Kouba	Cal springt durch den Mittelgang.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	30'45"–30'47"	Andreas Kouba	Viv, Jackson und Cal auf einer Brücke.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	31'04"–31'06"	Andreas Kouba	Cal und Jackson lächeln sich schüchtern an.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	31'11"	Andreas Kouba	Cal geht voraus.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	34'50"–34'59"	Andreas Kouba	Auf Cals Bett küssen sich Jackson und Cal . Cal legt sich auf den Rücken und zieht Jackson an sich heran. Jackson streift mit seiner Hand über Cals Schuluniform.	Eigenname	Obscuring
Folge 7, Staffel 3	35'02"	Andreas Kouba	Cal nimmt seine Hand.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	35'11"–35'13"	Andreas Kouba	Cal blickt zu Jackson hoch und sie reiben ihre Nasen aneinander.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	35'18"–35'19"	Andreas Kouba	Cal weicht seinem Blick aus.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	35'43"–35'46"	Andreas Kouba	Cal zieht Jackson an der Schulter näher zu sich heran.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	35'56"–35'58"	Andreas Kouba	Jackson blickt unbehaglich zur Seite. Cal küsst ihn.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	36'09"–36'11"	Andreas Kouba	Cal setzt sich auf, mit dem Rücken zu Jackson.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	36'30"–36'38"	Andreas Kouba	Cal senkt den Blick. Dann presst Cal die Handflächen zusammen und holt tief Luft.	Eigenname	Obscuring
Folge 7, Staffel 3	36'56"–36'57"	Andreas Kouba	Cal wendet sich von ihm ab.	Eigenname	Queering
Folge 7, Staffel 3	37'32"–37'38"	Andreas Kouba	Cal wirft einen Ball auf die Tür, legt sich auf den Rücken und bedeckt das Gesicht mit einem Kissen.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	00'06"–00'54"	Andreas Kouba	Bloße Füße werden auf einen Teppich abgesetzt. Layla geht an	Eigenname	Obscuring

			ein Fenster und öffnet einen Vorhang. Grelles Morgenlicht fällt in das Zimmer. Dann zieht Layla eine Langspielplatte aus einer Kiste am Boden und legt sie auf. Layla schließt die Zimmertür und schiebt eine weitere Box mit Platten davor. Aus einer Schublade mit gefalteten Klamotten entnimmt Layla eine geflochtene Schachtel. Layla öffnet sie, nimmt einen Verband heraus und entrollt ihn. Dann bindet sich Layla mit dem Verband die Brüste ab. Mit einer Sicherheitsnadel versucht Layla, den Verband zu fixieren und verzieht angestrengt das Gesicht. Die Nadel lässt sich schließen. Layla betrachtet den Verband und blickt unzufrieden.		
Folge 8, Staffel 3	01'01"–01'16"	Andreas Kouba	Aus einer anderen Schublade nimmt Layla einen breiteren Verband und wickelt ihn eng um die Brüste. Erschöpft betrachtet sich Layla in einem Ganzkörperspiegel und setzt sich dann auf ein Bett.	Eigenname	Obscuring
Folge 8, Staffel 3	14'30"–14'33"	Andreas Kouba	Im Flur bemerken Maeve, Cal und Viv, dass ein Handwerker Hopes Schilder abmontiert.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	17'04"–17'07"	Andreas Kouba	In der Schule tanzen Cal und Viv durch einen Flur.	Eigenname	Queering

Folge 8, Staffel 3	17'14"–17'17"	Andreas Kouba	Jackson kann den Blick von Cal nicht abwenden.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	17'51"–18'08"	Andreas Kouba	Cal nickt, Jackson geht. Cal schaut auf den Boden, dann durch eine verglaste Wand in den Arbeitsraum. Layla starrt Cal an. Cal gestikuliert fragend und formt ein „Was?“ mit dem Mund. Cal zieht davon und Layla senkt nachdenklich den Blick.	Eigenname	Obscuring
Folge 8, Staffel 3	25'12"–25'16"	Andreas Kouba	Cal und Jackson sitzen auf Tischen in einer leeren Galerie mit Blick auf die Bibliothek.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	26'11"	Andreas Kouba	Cal senkt den Blick.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	26'22"–26'23"	Andreas Kouba	Cal nimmt Jacksons Hand.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	26'47"–26'51"	Andreas Kouba	Langsam rutschen die beiden von den Tischen. Jackson lässt die Schultern hängen, Cal umarmt ihn.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	29'28"–29'30"	Andreas Kouba	Jackson mit Viv und Cal im Flur.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	31'13"–31'18"	Andreas Kouba	In der Schule schlenkert Cal in einer oversized Jungsuniform durch den Flur und bemerkt Layla hinter sich.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	31'22"–31'26"	Andreas Kouba	Cal verschwindet in einer Toilette. Layla wirft einen Blick über die Schulter und folgt Cal .	Eigenname	Obscuring
Folge 8, Staffel 3	31'28"–31'32"	Andreas Kouba	Cal kommt aus einer Kabine und zuckt zusammen, als sie Layla im Spiegel sieht.	Mischform (Eigenname, Personalpronomen)	Queering und Misrecognizing

Folge 8, Staffel 3	31'34"– 31'37"	Andreas Kouba	Cal verdreht die Augen, geht zum Waschbecken und wäscht sich die Hände.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	31'57"– 31'58"	Andreas Kouba	Cal hebt neugierig das Kinn.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	44'02"– 44'06"	Andreas Kouba	Bei Cal probiert Layla eine Binde an. Das kurze Top schmiegt sich eng an ihren Oberkörper.	Mischform (Eigenname, Possessivpronomen)	Queering und Mis- recogni- zing
Folge 8, Staffel 3	44'18"– 44'19"	Andreas Kouba	Layla blickt gedankenvoll.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	44'22"– 44'23"	Andreas Kouba	Cal dreht sich um.	Eigenname	Queering
Folge 8, Staffel 3	44'40"– 44'42"	Andreas Kouba	Layla betrachtet sich im Spiegel und lächelt.	Eigenname	Queering

Deutsches Abstract

Die Audiodeskription ist eine Form der Audiovisuellen Translation, bei der visuelle Botschaften in Sprache übersetzt werden. Mit dem wachsenden gesellschaftlichen Inklusionsbewusstsein und der rechtlichen Verankerung von Barrierefreiheit hat die akustische Bildbeschreibung in den letzten Jahren zunehmend an Relevanz gewonnen. Allerdings zeigen sich große Mängel in ihrer Umsetzung, wie die Untersuchungen von Iturregui-Gallardo (2023; 2025), Haider et al. (2024) sowie Oppegaard und Miguel (2024) zeigen: Während die Audiodeskription Personen mit Sehbarrieren einen Zugang zu visuellen Informationen ermöglicht, trägt sie paradoxerweise häufig dazu bei, andere Gruppen, wie etwa nicht binäre Personen, zu marginalisieren. Jener Problemstellung widmet sich die vorliegende Masterarbeit. Im Zentrum der Arbeit steht die Frage, wie in der Audiodeskription mit nicht binären Figuren umgegangen wird. Als Untersuchungskorpus dient die deutsche Audiodeskription der dritten Staffel der Netflix-Serie *Sex Education*, die mit Cal Bowman und Layla zwei nicht binäre Figuren enthält. Anhand einer Übersetzungskritik wird analysiert, wie ihre nicht binären Geschlechtsidentitäten in der deutschen Audiodeskription wiedergegeben werden. Die Übersetzungskritik stützt sich auf Démonts (2017) dreigeteiltes Modell zur Übersetzung queerer literarischer Werke, das in der Arbeit um die Übersetzungsmethoden des Delaying und Obscuring erweitert wird. Insgesamt veranschaulicht die Analyse, dass in der deutschen Audiodeskription von *Sex Education* sechs Strategien zur Wiedergabe der Nicht-Binaritäten auftreten – Paraphrasen, Eigennamen, Mischformen sowie Personal-, Possessiv- und Relativpronomen. Während einige dieser Strategien die queere Identität der nicht binären Figuren respektieren, macht die Mehrheit ihre Nicht-Binarität unsichtbar. Somit unterstreichen die Analyseergebnisse die Notwendigkeit einer stärkeren Sensibilisierung von Audiodeskriptor*innen für Queerness. Abschließend formuliert die Arbeit Empfehlungen dafür, wie Beschreiber*innen in Zukunft mit nicht binären Figuren im Deutschen umgehen können, um queersensible Audiodeskriptionen zu gewährleisten.

Englisches Abstract

Audio description is a form of Audiovisual Translation that provides verbal descriptions of visual information. With growing public awareness of inclusion and the legal establishment of accessibility, audio description has gained increasing importance in recent years. However, its practical implementation remains fraught with challenges, as demonstrated by the studies of Iturregui-Gallardo (2023; 2025), Haider et al. (2024), and Oppegaard and Miguel (2024): while audio description provides crucial access to visual content for people with visual impairments, it paradoxically often contributes to the marginalization of other groups, such as non-binary individuals. The present master's thesis aims to address this problem by examining how non-binary characters are represented in audio description. The thesis focuses on the German audio description of Season 3 of the Netflix series *Sex Education*, which features two non-binary characters, Cal Bowman and Layla. Drawing on a translation critique, the thesis investigates how their non-binary gender identities are rendered in the German audio description. The analysis is based on Démont's (2017) tripartite model for translating queer literary texts, which is expanded by means of the translation methods of Delaying and Obscuring. Overall, the translation critique shows that six strategies are used in the German audio description of *Sex Education* to represent non-binarity – paraphrases, proper names, hybrid forms, as well as personal, possessive, and relative pronouns. While some of these strategies respect the queer identities of the non-binary characters, most of them obscure or erase their non-binariness. The findings thus highlight the need for increased awareness of queerness among audio describers. The thesis concludes by offering recommendations on how to approach non-binary characters in German in the future to ensure queer-sensitive audio descriptions.