



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Theaterübertitelung als Expert*innenhandlung

verfasst von | submitted by

Mag.phil. Samuel Félix Marcel Machto

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 070 331 345

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Französisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Inhalt

Abbildungsverzeichnis:	V
Tabellenverzeichnis:	V
Einleitung	1
1. Funktionale Ansätze und Multimodalität	3
1.1. Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft	3
1.1.1. Funktionale Ansätze im Überblick	3
1.1.2. Handlungsrollen	4
1.1.3. Translatfunktion	5
1.1.4. Ausgangs- und Zieltext	6
1.1.5. Translationsprozess	7
1.1.6. Faktoren der Ausgangstextanalyse	8
1.2. Multimodalität	12
1.2.1. Multimodalität: Ein Begriff aus der Semiotikforschung	13
1.2.2. Multimodalität und Translationswissenschaft	14
2. Kompetenz und Expertise in der Translationswissenschaft	21
2.1. Historischer Überblick	21
2.1.1. Die Entwicklung des Kompetenzbegriffs	21
2.1.2. Die Entwicklung der Expertiseforschung	21
2.2. Risiko Kognitionsmodell der translatorischen Kompetenz	23
2.3. Expertisemodelle	25
2.3.1. „Deliberate practice“	25
2.3.2. Multidimensionalität in der Expertise	29
2.3.3. Soziologische und kognitive Ansätze im Spannungsfeld der Expertise	32
3. Die Übertitelung in der Translationswissenschaft	38
3.1. Die historische Entwicklung der Übertitelung	38
3.2. Übertitelung als Forschungsfeld	39
3.2.1. Übertitelung innerhalb der Audiovisuellen Translationswissenschaft	39
3.2.2. Abgrenzung von Filmuntertitelung und OpernÜbertitelung	41
3.3. Übertitel als Text	45
3.3.1. Ausgangstext und Zieltext im Übertitelungsprozess	45
3.3.2. Übertitelung als Translationshybrid	47
3.4. Übertitel als Mittel zur Inklusion	47
3.5. Übertitel als kreativer Prozess und als Teil der Inszenierung	49
3.6. Expertise in der Übertitelung	51
3.6.1. Skopoi der Übertitelung	51
3.6.2. Phasen des Übertitelungsprozesses	52

4. Empirische Untersuchung: qualitative Interviews	55
4.1. Vorstellung der Datenerhebungsmethode	55
4.1.1. Leitfadeninterviews	55
4.1.2. Durchführung der Interviews	57
4.1.3. Datenauswertung mit qualitativer Inhaltsanalyse	58
4.2. Ergebnisse der qualitativen Inhaltsanalyse	62
4.2.1. Vorstellung der Interviewpartner*innen	63
4.2.2. Die drei Phasen der Übertitelung	63
4.2.3. Kompetenzen der Übertitler*innen	64
4.2.4. Arbeitsbedingungen in der Praxis	70
4.2.5. Selbst- und Fremdwahrnehmung als Expert*innen	74
4.2.6. Feedback	76
4.2.7. Negativbeispiele	78
4.2.8. Technologien	79
4.2.9. Kreative ÜT	79
4.2.10. Fazit der qualitativen Inhaltsanalyse	80
5. Schlussfolgerung und Ausblick	82
Bibliografie	84
Anhang	1
A.1. Interviewleitfäden	1
A.2. Transkriptionen Interviews	9
A.2.1. Transkription Interview mit IP1 (Übertitler)	9
A.2.2. Transkription Interview mit IP2 (Übertitlerin)	29
A.2.3. Transkription Interview mit IP3 (Bühnenbildner)	43
A.2.4. Transkription Interview mit IP4 (Supervisorin Übertitel)	55
A.2.5. Transkription Interview IP5 (Schauspieler)	71
A.2.6. Transkription Interview mit IP6 (Regisseur und Autor)	85
Abstract	101

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: The two axes of audiovisual communication (Zabalbeascoa 2008: 26).....	16
Abbildung 2: The five situated dimensions of translation expertise (Muñoz Martín 2014: 18)	30
Abbildung 3: Übersicht über theatralische Zeichen (Fischer-Lichte 1988: 28)	40
Abbildung 4: Ablaufmodell zusammenfassender Inhaltsanalyse (Mayring 2010: 68)	62

Tabellenverzeichnis:

Tabelle 1: Übersicht der Interviewpartner*innen	58
---	----

Einleitung

Theaterübertitelung hat in den letzten Jahrzehnten eine immer größer werdende Verbreitung erfahren. Die eigene Praxiserfahrung mit fremdsprachigem Theater und die dadurch entstandene Notwendigkeit einer Übersetzung bewogen den Autor dieser Arbeit dazu, sich autodidaktisch mit der Theaterübertitelung zu beschäftigen und in weiterer Folge ein Masterstudium in Translationswissenschaft zu inskribieren, um sich innerhalb der vorhin genannten Tätigkeit zu professionalisieren. Aufgrund dieses persönlichen Interesses an der Thematik entschied sich der Autor seine Masterarbeit zum Thema der Expertise und Kompetenzen in der Theaterübertitelung zu verfassen. Die Literatur zu diesem Teilgebiet der Translationswissenschaft ist im Vergleich zu anderen wie die Filmuntertitelung überschaubar.

Konkret soll diese Arbeit der Frage nachgehen, über welche Kompetenzen und Expertise Theaterübertitler*innen laut ihnen selbst und den in den Theaterbetrieb involvierten Akteur*innen verfügen müssen, um als Expert*innen angesehen zu werden. Der Autor möchte herausfinden, wie es um die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Expertise von Übertitler*innen beschaffen ist. Zu diesem Zwecke werden einzelne für den Theaterbetrieb und in Hinblick auf die Beantwortung der Fragestellung relevante Akteur*innen des Theaterbetriebes interviewt. Die Daten, die aus den Interviews gewonnen wurden, werden mit bereits vorhandenen Kompetenz- und Expertisemodellen aus der Translationswissenschaft verglichen.

Zu Beginn wird ein kurzer Einblick auf die theoretische Basis der Arbeit, nämlich die translationswissenschaftlichen Strömungen des translatorischen Handelns und der Multimodalitätsforschung in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit geworfen. Dabei werden zwei Modelle des translatorischen Handelns miteinander verglichen und der Fokus auf die Rolle der Translator*innen innerhalb des Handlungsgefüges gelegt. Die im Anschluss angeführten Modelle der Multimodalität sollen dabei helfen, die Aufführung als Text einordnen zu können.

Danach wird der aktuelle Forschungsstand zu den Bereichen Kompetenz und Expertise innerhalb der Translationswissenschaft vorgestellt. Zuerst wird mithilfe eines Kognitionsmodells der translatorischen Kompetenz ein Überblick über kognitive Zugänge zur Differenzierung von Lai*innen und Expert*innen dargelegt. Aufbauend darauf verhandeln verschiedene Expertisemodelle die Frage nach dem Einfluss der kognitiven, soziologischen und kulturellen Prozesse auf die Expertise.

Anschließend wird der aktuelle Forschungsstand zur Übertitelung in der Translationswissenschaft vorgestellt, inklusive eines ersten Expertisemodells für Übertitelung.

Auf Basis dieser Erkenntnisse werden die semistrukturierten Leitfadeninterviews erstellt, welche dann in einer qualitativen Inhaltsanalyse ausgewertet werden. Befragt werden

zwei Übertitler*innen, eine Supervisorin für Übertitelung, ein Bühnenbildner, ein Schauspieler und ein Regisseur/Autor.

1. Funktionale Ansätze und Multimodalität

Um die Frage nach der Expertise in einem Feld der Translation wie der Theaterübertitelung, die mehr Zeichensysteme umfasst als eine bloße Dramenübersetzung, untersuchen zu können, muss diese Tätigkeit erst innerhalb der Translationswissenschaft eingeordnet werden. Funktionale Ansätze und das Konzept der Multimodalität bieten hierfür einen ergiebigen theoretischen Unterbau, da sie einerseits den Fokus vom Produkt der Translation zum Vorgang der Translation hinlenken und andererseits Instrumente bieten, Texte nicht mehr bloß auf der Ebene der Schriftzeichen, sondern auch holistisch zu analysieren.

1.1. Funktionale Ansätze in der Translationswissenschaft

Durch Vermeers Skopostheorie wandelte sich in der Translationswissenschaft der analytische Fokus vom Ausgangstexts weg hin zur Funktionalität der Übersetzung, indem die Frage, wofür eine hypothetische Übersetzung benötigt werde, als ausschlaggebend gilt. (vgl. Vermeer 1978, Reiß & Vermeer 1984). Um die Funktion der Translation bestimmen zu können, bieten neben weiterer Vertreter*innen des funktionalen Ansatzes Holz-Mänttari mit ihrem Modell des Translatorischen Handels und Nord mit ihrer Ausgangstextanalyse eine nützliche Grundlage.

1.1.1. Funktionale Ansätze im Überblick

Zentral für Holz-Mänttaris These ist die Einbettung des Translationsvorgangs in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, der durch verschiedene Handlungsrollen bestimmt ist (Holz-Mänttari 1984: 17). Das theoretische Fundament für Holz-Mänttaris Theorie bietet der aus der Systemtheorie entlehnte Begriff des Gefüges. Die Faktoren dieses Gefüges stehen in Beziehung zueinander und sollen nicht isoliert betrachtet werden, denn sie verändern sich gegenseitig und dadurch auch ihre eigene Beschaffenheit (Holz-Mänttari 1984: 27f.).

Als Ansatz für ihre Theorie legt Holz-Mänttari den Fokus auf die konkrete Situation, bei der die Translation benötigt und hergestellt wird. Die Translation erfolge als Antwort auf einen Bedarf, welcher beschrieben und strukturiert werden müsse, um anschließend die Funktion des translatorischen Handelns definieren zu können (Holz-Mänttari 1984: 26). Die Relation zwischen dem translatorischen Handeln und seiner Funktion wird wie folgt beschrieben:

Das [heißt], translatorisches Handeln soll als spezifisches Handlung-in-Situation-Konzept für Botschaftsträgerproduktion beschrieben werden, [...] [zum] anderen erlaubt der Funktionsbegriff die Einordnung translatorischen Handelns in das Institutionen-Netz eines sozial organisierten Gefüges [...]. (Holz-Mänttari 1984: 26)

Der/die Translator*in selbst wird als „Experte, der sich auf die Herstellung von Texten als Botschaftsträgern im Verbund für transkulturellen Botschaftstransfer spezialisiert und damit ein gesellschaftliches Kooperationsmuster ausfüllt“, beschrieben (Holz-Mänttari 1984: 27).

Translation sei „einem Gesamtziel untergeordnet“ und nicht mehr „an Teilelementen des Gesamtgefüges ausgerichtet [...] wie ‚Übersetzungseinheit‘ [...], ‚Ausgangstext‘ [...]“ (Holz-Mänttari 1984: 84). Innerhalb dieses Gesamtgefüges ist Translation folgendermaßen definierbar:

Translation sei ein mit Expertenfunktion auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen; konstituierende Merkmale seien analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln unter den Aspekten verschiedener Kulturen und gerichtet auf die Überwindung von Distanzen; Zweck translatorischen Handelns sei die Produktion von Texten, die von Bedarfsträgern als Botschaftsträger im Verbund mit anderen für transkulturellen Botschaftstransfer eingesetzt werden [...]. (Holz-Mänttari 1984: 87)

Bei der Übertitelung handelt es sich um ein Kommunikationsangebot an Zuseher*innen, die den auf der Bühne gesprochenen Text nicht verstehen.

1.1.2. Handlungsrollen

Innerhalb des von Holz-Mänttari (1984: 102f.) beschriebenen Handlungsgefüges mit sechs definierten Handlungsrollen sind die Zuseher*innen die „[Rezipient*innen]“ und das Theater, bzw. die Institution, welche die Theaterproduktion organisiert, „[Bedarfsträger*innen]“ der Übersetzung. In ihrer Monografie teilt Holz-Mänttari den handelnden Personen, die in den Translationsprozess eingebunden sind, verschiedene Handlungsrollen zu. Zusätzlich zu den „[Rezipient*innen]“, also im Falle der Übertitelung, dem Publikum, kommen weitere Handlungsrollen hinzu, wie die „[Besteller*innen]“; diese sind meist die Intendant*innen oder die Regisseur*innen selbst. „[Applikator*innen]“ sind die Personen, die die Übertitel einblenden. Bei der Rolle der „[Ausgangstexttexter*innen]“ lässt sich die Zuordnung nicht genau bestimmen, da bei der Übertitelung im Gegensatz zur Dramenübersetzung die gesamte Aufführung als Ausgangstext dient und nicht bloß der Stücktext (Holz-Mänttari 1984: vgl. 110f.; Griesel 2005: 2; Fischer-Lichte 2009: 10).

Im Gegensatz zur Dramenübersetzung werden bei einer Aufführung als Ausgangstext außersprachliche Faktoren wie Kostüm, Gestik, Bühnenbild und Mimik miteingebunden (Griesel 2000: 28). Deswegen kann die Aufführung als Ausgangstext nicht bloß den Dramatiker*innen zugeordnet werden, sondern allen Personen, die an einer spezifischen Aufführung beteiligt

sind, also zusätzlich zu den Dramatiker*innen, den Regisseur*innen, Darsteller*innen, Techniker*innen und auch dem Publikum¹.

Nord teilt in ihrem Modell die am Translationsprozess beteiligten Personen in ähnliche Handlungsrollen wie Holz-Mänttari ein. Bei ihr ist es der „Initiator“, welcher den „Translator“ mit der Translation eines Ausgangstextes eines „Textproduzenten“ entweder für sich oder für einen anderen „Zieltextrezipienten“ beauftragt (Nord 2009: 5).

Bei Nords handlungstheoretischem Ansatz wird der „Translationsvorgang [...] dadurch in Gang gesetzt, dass sich ein Auftraggeber [...] an einen Translator (TRL) wendet, weil ein bestimmter Zieltext (ZT) für einen bestimmten Rezipienten [...] benötigt wird“ (Nord 2009: 5). Es wird die Unterscheidung zwischen Textproduzent*innen, die den Text selbst übersetzen, und solchen, die die Übersetzung in Auftrag geben, vorgenommen, da „es zu einer Diskrepanz zwischen der Sender*innenintention und der Realisierung durch den Textproduzenten kommen [kann]“ (Nord 2009: 5). Der Vorgang der Projektion der Übertitel würde nach Nords Modell eher dem Bereich des Dolmetschens zugeordnet werden, da bei diesem „die Ausgangstextrezipienten (AT-R) gleichzeitig mit dem Translator und den Zieltextrezipienten präsent sind“ (Nord 2009: 6). Dies wirft die Frage auf, ob in der weiteren Analyse der Vorgang des Erstellens der Übertitel und deren Projektion während der Aufführung in zwei verschiedene Kategorien gefasst werden sollte. Dort, wo diese Unterscheidung Sinn macht, soll in dieser Arbeit ein Fokus auf diesen Aspekt gelegt werden.

1.1.3. Translatfunktion

Ähnlich wie bei Holz-Mänttari (1984: 26) bei der Translation immer an einen Bedarf geknüpft ist, determiniert für Nord der Zweck des Translats die Anforderungen an dasselbe und aus ihm ließen sich die Vorgaben für den Zieltext ableiten, die Translator*innen brauchen, um den Translationsauftrag durchzuführen und gemeinsam als Expert*innen der Zielkultur diesen Skopos definieren zu können (Nord 2009: 8f.). Dabei steuere nicht der Ausgangstext, sondern die von den Initiator*innen intendierte Translatfunktion den Translationsprozess (Nord 2009: 9).

Die Funktion dieses Translats werde „durch die Situation bestimmt“ (Nord 2009: 9); dabei „[spielen] die Angaben über die Adressaten (ihren soziokulturellen Hintergrund, ihre Rezeptionserwartung, Beeinflussbarkeit, etc.) [...] die wichtigste Rolle.“ (Nord 2009: 10). Dies deutet auf eine klare Abwendung des Ausgangstextes als bestimmenden Faktor für die Translation hin. Translator*innen werden bei diesem Modell als erste Personen, welche den Text rezipieren, angesehen, verfügen jedoch über kein „*eigenes* Rezeptionsbedürfnis“ (Nord 2009:

¹ Das Publikum kann durch seine Beteiligung (z.B.: Szenenapplaus) den Rhythmus eines Stückes beeinflussen. An diese Rhythmusänderung muss sich die übertitelnde Person anpassen.

11, kursiv im Original) und rezipieren diesen als „kritische Rezipienten“ (Nord 2009: 11). Diese kritische Rezeption wird durch die Kompetenzen („bikulturell“, „translatorisch“, „Textproduktion“, Recherche, Antizipierung der möglichen Reaktionen ausgangskultureller und zielkultureller Rezipienten) der Translator*innen begründet (Nord 2009: 12). Dabei werden Translator*innen selbst zu „Textproduzenten-in-ZK [Anm.: Zielkultur], [die] sich die Intention [...] des Initiators zu eigen [machen] und ein zielkulturelles Kommunikationsinstrument [...] einer ausgangskulturellen Kommunikation [herstellen]“ (Nord 2009: 12). Den Rahmen hierfür liefert „die Handlung-in-Situation, in welcher der Text mit seiner Funktion [...] seinen Platz hat“ (Nord 2009: 13). Im Gegensatz zu den bisherigen Ansätzen in der Translationswissenschaft geraten „Textualitätskriterien der Textlinguistik“ in den Hintergrund und werden durch „Situation und Funktion“ abgelöst (Nord 2009: 13). Als Grund dafür wird an dieser Stelle das Beispiel eines absurden Theaterstückes angeführt, bei dem mit der „fehlenden semantischen Kohärenz gespielt werden [könnte], um beim Publikum eine bestimmte Wirkung zu erzielen“ (Nord 2009: 14). In diesem Sinne bestimme die „kommunikative Funktion“ den Unterschied „zwischen Text und Nicht-Text“, welcher gerade für die Translation von hoher Bedeutung ist (Nord 2009: 15). Holz-Mänttari (1984: 114) vollzieht hingegen die Unterscheidung zwischen Text und Nicht-Text nicht und spricht von einem „Botschaftsträger ‚Text‘“, bei dem zu bestimmen sei, „was für eine Funktion er zu erfüllen [habe].“

Diese translationswissenschaftliche Sichtweise wirkt sich auch auf die Rezeptionsbedingungen aus. Wenn man eine Theateraufführung als Ausgangstext ansieht, dann verfügt diese, wie weiter oben angemerkt über mehrere Sender*innen (Dramatiker*n, Regisseur*in, Schauspieler*in, usw.), was die Bestimmung der Intention der Sender*innen für die Translator*innen erschwert. Die Rezeption durch das Publikum wird in Nords theoretischem Ansatz von „der eigenen, durch Rezeptionssituationen, kommunikativen Hintergrund (Wissensvoraussetzungen) und Kommunikationsbedürfnisse bedingten Erwartung der Empfänger bestimmt“ (Nord 2009: 17).

1.1.4. Ausgangs- und Zieltext

Wie die Relation zwischen dem Ausgangs- und dem Zieltext sich in ihrem Modell verändert, beschreibt Nord durch das Spannungsfeld der „Treue“, „Freiheit“ und „Äquivalenz“ (Nord 2009: 24) welchem sie ihren Ansatz der „Funktionsgerechtigkeit“ und „Loyalität“ entgegenstellt (Nord 2009: 30). Ihr Vorwurf an den Begriff der Äquivalenz gilt seiner definitorischen Ambivalenz und Ungenauigkeit, denn dieser sei einer der „schillerndsten und am vielfältigsten interpretierten (oder interpretierbaren) Begriff[e] der Übersetzungswissenschaft“ (Nord 2009: 24). Sie kritisiert dabei die Unvereinbarkeit zwischen der „Forderung nach ‚gleicher Funktion‘“

innerhalb der textinternen und -externen Faktoren des Ausgangstexts durch den Zieltext (Nord 2009: 24f., Anführungszeichen im Original). Die Herstellung eines solchen Textes sei aber nur möglich, wenn „die voraussichtliche ZT-Situation“ einbezogen wurde und bezeichnet daher die „funktionale Äquivalenz zwischen AT und ZT“ nicht als „Normalfall, sondern [als] ein[en] Sonderfall“ (Nord 2009: 25). Es gehöre immer ein Element der „Bearbeitung“ zur Übersetzung; diese sei „übersetzerischer Alltag“ (Nord 2009: 27).

Holz-Mänttärís Modell wird von Nord kritisiert, da der Ausgangstext im Modell der Erstgenannten nicht mehr benötigt werde und Holz-Mänttärís Modell zwar Translation umfasse, aber darüber eigentlich hinausgehe und auch Handlung umfasse, die nicht zur Translation gehören, er wäre bloß „Teil des Materials, das der Translator als Ausgangsmaterial verwendet“ (vgl. Holz-Mänttärí 1984: 31; Nord 2009: 29f.). Der Ausgangstext sei für das Vorhandensein eines translatorischen Aktes relevant, aber er selbst habe keinen „Eigenwert und ist der Zweckverwendung absolut untergeordnet“ (Nord 2009: 30). Nord führt dies wie folgt aus:

Translation ist die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatioskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einem vorhandenen Ausgangstext. (Nord 2009: 30)

Diese Anbindung sei immer abhängig von der Entscheidung „welche Elemente des Ausgangstextes-in-Situation bewahrt und welche verändert [...] werden können [...] oder müssen“, eine „Kompatibilität zwischen der im AT vertexteten Intention und den für den ZT angestrebten Funktionen“ müsse aber stattfinden, „damit überhaupt Translation stattfinden kann“ (Nord 2009: 31). Der Anforderung an die Translator*innen einerseits „die im AT ausgedrückten Sender*innenintentionen [zu] respektier[en]“ und „andererseits [...] [den] Zieltext in der Ziel-situation funktionier[en]“ (Nord 2009: 31) zu lassen, bedeutete im Falle der Übertitelung die „konkrete Inszenierung“ zu berücksichtigen, damit sie als funktionsgerecht bezeichnet werden kann (vgl. Griesel 2000: 31).

1.1.5. Translationsprozess

Holz-Mänttärí (1984: 30) teilt den Translationsprozess in ihrem Modell in drei folgende Phasen auf: Zuerst wird das „Gemeinte“, also die Analyse des Ausgangstextes bestehend aus Texten und „anderem Material in Situation“ durchgeführt. Die zweite Phase ist die „Konzeption von Botschaften“ mit Hinblick auf „[ein] übergeordnete[s] gemeinte[s] Gesamtziel“. In der dritten und letzten Phase werden Botschaftsträger konzipiert und produziert.

Nord vergleicht hingegen zwei Schemata, um den Translationsprozess an sich zu beschreiben, bevor sie schließlich ihr eigenes „Zirkelschema“ vorschlägt (Nord 2009: 33). Zuerst

befasst sie sich mit dem Zwei-Schritt-Schema, bei dem der Translationsprozess ausschließlich aus den beiden Phasen der Analyse und der Synthese besteht. An diesem Schema kritisiert sie, dass Übersetzen als bloßes „Code-switching“ nicht den gesamten Prozess umfassen könne, da dadurch nur ein simpler, „habitualisierter“ Teil der Übersetzungshandlungen dargestellt werden würde, während komplexere Übersetzungsprozesse dadurch nicht erfasst werden könnten (Nord 2009: 33f.). Danach befasst sie sich mit dem Drei-Schritt-Modell bei dem die zwei bereits vorhandenen Phasen des Zwei-Schritt-Schemas um eine dritte Phase, jener des Transfers, erweitert werden. Ihre Kritik darauf bezieht sich auf das Weglassen der Doppelrolle der Translator*innen als Ausgangstext-Rezipient*innen und Zieltext-Produzent*innen und den dadurch entstehenden Eindruck, dass es sich bei Translation um einen bloßen Transfer einer textinhärenten Funktion handle, dabei aber die Situation nicht berücksichtigt werde (Nord 2009: 34f.). An beiden Modellen kritisiert sie deren Annahme, der Ausgangstext enthalte alle relevanten Kriterien für die Übersetzung. Dabei sei es Konsens, dass es für einen Ausgangstext mehrere Zieltexte gebe, so „gibt [es] also nicht *den* Ausgangstext und seine (textimmanente) Funktion, sondern je nach Textsorte mehr oder weniger zahlreiche unterschiedliche Varianten des AT und seiner Funktion“ (Nord 2009: 35, kursiv im Original). So müsse als erster Schritt vor der Ausgangstextanalyse eine Analyse der Zieltextvorgaben erfolgen, da sich erst aus dieser der Zweck der Translation ergebe. Erst dann erfolge die Ausgangstextanalyse, bei der die „relevanten AT-Merkmale gegebenenfalls bearbeitet [...] werden, wobei die Auswahl prospektiv auf den durch die ZT-Funktion definierten ZT ausgerichtet ist“ (Nord 2009: 36). Dabei werde „jeder Schritt ‚vorwärts‘ gleichzeitig mit einem ‚Blick zurück‘ verbunden“ (Nord 2009: 38), weil beim Prozess des Übersetzens jeder neue Vorgang die Translator*innen dazu zwingt, das bereits übersetzte nochmal nach Erhalt neuer Erkenntnisse zu analysieren und zu bewerten.

1.1.6. Faktoren der Ausgangstextanalyse

Nord teilt die Faktoren für die Ausgangstextanalyse in textexterne und textinterne Faktoren. Das Zusammenspiel dieser Faktoren wird in ihrem Modell durch „W-Fragen“ bestimmt (Nord 2009: 39). Die textexternen Faktoren beziehen sich auf die Fragen nach den Textproduzent*innen, den Sender*innen, der Sender*innenintention, den Adressat*innen, dem Medium (bzw. Kanal), als auch dem Ort, der Zeit und dem Anlass (Nord 2009: 40). Bei den textinternen Faktoren sind Fragen nach dem Inhalt, dem Aufbau und den nonverbalen Elementen ausschlaggebend. Die Wirkung des Textes ist dabei „ein übergreifender Faktor, durch den das Zusammen„spiel“ zwischen textexternen und textinternen Faktoren erfasst wird“ (Nord 2009: 40, Anführungszeichen im Original). Im Gegensatz zu anderen Analysen trennt Nord in ihrem Modell Sender*innen und Sender*innenintention (Nord 2009: 42). Für die Ermittlung der Sender*innenintention

ergeben sich bei der Analyse der Ausgangssituation bei einer Theaterübertitelung mehrere Komplikationen. Einerseits lässt sich bei einer Aufführung eine klare Sender*innenintention nur schwer bestimmen, da es bei einer solchen in der Regel mehrere Sender*innen gibt. Andererseits stellt sich auch beim Übersetzungsvorgang selbst die Frage der Sender*innenintention, da die Person, die die Übertitel erstellt, in der Praxis nicht zwangsläufig mit den Urheber*innen des Dramentextes im Austausch ist.

Weiters streicht Nord auch die Erwartungen der Empfänger*innen als wichtigen Faktor heraus, merkt aber auch an, dass sich diese nicht als selbstständigen Faktor einführen lässt, da sie von der „Individualität des Empfängers [nicht] lösbar ist“ (Nord 2009: 42). Für das Einblenden der Übertitelung ist diese Situation einfacher zu rekonstruieren als bei anderen Übersetzungen, da die Ausgangssituation, nämlich die Aufführung, gleichzeitig mit der Translation passiert. Die Erwartung ist im Falle einer Aufführung das Verständnis des Publikums des auf der Bühne gesprochenen Textes.

Nord führt eine Unterscheidung zwischen Textproduzent*in und Sender*in vor, die je nach Textsorte und Situation in derselben Person vereint sein können, aber es nicht zwangsläufig sind (Nord 2009: 46). Wenn man von der Theateraufführung als Ausgangstext ausgeht, dann sind Sender*in und Textproduzent*in die Gesamtheit der an dieser Aufführung beteiligten Personen. Für den Vorgang des Verschriftlichen der Übertitelung ist diese Unmittelbarkeit nicht gegeben.

Bei der Sender*innenintention unterscheidet Nord zwischen den Faktoren „Intention“, „Funktion“ und „Wirkung“, die manchmal ident sein können, aber es nicht zwangsläufig sein müssen (Nord 2009: 52). Diese Intention kann auch in einer Vielzahl mit unterschiedlichen Gewichtungen auftreten (Nord 2009: 54). Bei der Übertitelung von Theateraufführungen ergeben sich mehrere Ebenen der Sender*innenintention. Wenn man davon ausgeht, dass es bei dieser Form der Translation vor allem darum geht, das Gesagte auf der Bühne zu verstehen, dann ergeben sich eine Reihe an verschiedenen Interpretationen der Sender*innenintention. Wenn man primär davon ausgeht, dass die Schauspieler*innen auf der Bühne, die den Text sprechen, als Sender*innen fungieren, lässt sich die Intention durch textexterne Marker wie den Sprechrhythmus oder -pausen ergründen. Wenn man aber die Autor*innen des Bühnentextes als Sender*innen betrachtet, dann ergibt sich durch die nicht vorhandene zeitliche und räumliche Unmittelbarkeit eine Hürde bei der Erörterung deren Intention. Umgekehrt manifestiert diese Problematik sich ebenfalls beim Zeitraum der Erstellung der Übertitel, da die Person, die die Translation anfertigt, ohne eine Videoaufzeichnung einer Probe oder Aufführung nicht

weiß, in welchem Rhythmus und in welcher Geschwindigkeit die Schauspieler*innen den Text wiedergeben werden.

Für Nord (2009: 55) ist die Empfänger*innenpragmatik einer der wichtigsten Faktoren für ihr Analysemodell. Sie kann sich aus der Textsorte selbst heraus ergeben (Nord 2009: 56). Die Situation einer übertitelten Theateraufführung besitzt die Eigenschaft, dass in einigen Fällen, Ausgangstextempfänger*innen und Zieltextempfänger*innen sich zeitlich und räumlich im selben Setting befinden. Je nach Aufführungssituation (Auslandstournee, Aufführung in einem mehrsprachigen geographischen Gebiet) können sich im Publikum sowohl Personen befinden, die den auf der Bühne gesprochenen Text verstehen, als auch jene, die zum Verständnis auf die Übertitelung angewiesen sind. Die „Umpolung“ der Elemente des Ausgangstexts, die Nord als wichtigen Teil des Translationsprozesses für das Zieltext-Publikum beschreibt, ist auch in der Situation einer übertitelten Theateraufführung vorhanden, da sich die Übertitelung nur an diesen Teil des Publikums richtet (Nord 2009: 56). Nords Konzept der „okkasionellen Mithörer“ (Nord 2009: 57) bekommt in der Aufführungssituation eine nicht gänzlich definierbare Dimension, da sich der Text durch das Spiel der Darstellenden hindurch zwar auf sprachlicher Ebene zuerst an die Ausgangstext-Empfänger*innen im Publikum richtet, aber die nicht-sprachlichen Elemente, wie der Ausdruck oder die Lautstärke, ebenfalls durch die Zieltext-Empfänger*innen aufgenommen werden und deren Rezeptionserfahrung maßgeblich beeinflussen. Deswegen sind die Zieltext-Empfänger*innen auch gleichzeitig Ausgangstext-Empfänger*innen, die aber für ein vollkommeneres Verständnis der Situation den Zieltext benötigen. Mit einem Teilaspekt des Konzeptes des „okkasionellen Mithörers“ befasst sich Nord auch, wenn sie davon spricht, dass während des Translationsprozesses eine bilinguale Person beteiligt sein könnte (Nord 2009: 57). So könnten sich im Publikum auch bilinguale Personen befinden, die gleichzeitig Ausgangstext- und Zieltext-Empfänger*innen sein können und die Übertitel konsumieren und mit dem Ausgangstext vergleichen können. Weiters stellt sich die Frage nach der Wissensvoraussetzungen der Empfänger*innen, gerade bei einer Aufführung in einer fremden Sprache gibt es hierzu multiple potenzielle Hürden (Nord 2009: 58). Ein Beispiel wäre die Übersetzung kulturspezifischer Referenzen, bei der sich die Frage stellt, ob man „bestimmte Informationen als bekannt [voraussetzen]“ kann, damit die Empfänger*innen „weder über- noch unterfordert werden [sollen]“ (Nord 2009: 57).

Das Medium oder der Kanal dient Nord als weiterer Faktor in ihrer Analyse. Hierbei stellt sich die Frage nach den Implikationen der schriftlichen und der mündlichen Kommunikation, wobei auch hier zu beachten ist, in welcher Kommunikationssituation der Text verwendet wird. (Nord 2009: 61f.). Bei der Übertitelung handelt es sich um mündliche Kommunikation,

die schriftlich in Echtzeit wiedergegeben wird. Als Trägermedium für die Übersetzung bei der Übertitelung fungiert die Vorrichtung, auf der die Übertitel projiziert werden; in der Praxis meist eine Leinwand oder ein Bildschirm². Diesem Trägermedium sind Implikationen inhärent, die sich auf die Rezipierbarkeit des Zieltextes auswirken, wie Schriftgröße, Helligkeit, Distanz und Sichtbarkeit.

Für die Übertitelung besonders relevante Faktoren sind die Orts- und die Zeitpragmatik. Je nachdem ob man den Aspekt der Übertitelerstellung oder der -projektion analysieren möchte, treten hier grundlegende Unterschiede auf. In ihrer Theorie beschränkt sich Nord auf „den Ort der Textproduktion“, welcher aber im Bereich der Übertitelung keine Rückschlüsse bieten lässt, da sich „Textproduktion“, sowohl auf den Dramentext als auch auf die konkrete Aufführung beziehen könnte (Nord 2009: 66). Für die Übertitelung im Speziellen stellen sich hier Fragen nach dem geographischen Ort der Theateraufführung. Die Übertitel für eine Tournee im Ausland, bei dem ein Publikum erwartet wird, dass zur Ausgangssprache und -kultur keine Bezugspunkte besitzt, müssen textlich anders gestaltet werden als bei einem Festival in einem mehrsprachigen Land, bei dem ein größeres Wissen über die Ausgangskultur vorausgesetzt werden kann. Eine weitere Problematik ergibt sich auch, wenn „der Ort der Textproduktion als Zentrum für eine „relative Geographie“ anzusehen ist“ (Nord 2009: 67, Anführungszeichen im Original). Je nach Stücktext ergeben sich dadurch Implikationen, die bei der Übersetzung zu beachten sind.

Die Kategorie „Zeitpragmatik“ offenbart ein ähnliches Problem wie die „Ortspragmatik“, da sich diese sowohl auf den Zeitpunkt der Niederschrift des Stücktextes als auf das Datum der konkreten Aufführung beziehen könnte (Nord 2009: 69f.). Wenn der für den Ausgangstext verwendete Stücktext sprachlich „historisch gebunden“ (Nord 2009: 70) ist, muss auch dieser Umstand bei der Analyse vor der Erstellung der Übertitel berücksichtigt werden. Laut Nord muss hierbei darauf geachtet werden, dass „Übersetzungstraditionen“ nicht unkritisch übernommen werden. (Nord 2009: 72).

Die Analyse des Faktors des Kommunikationsanlasses bedingt ebenfalls die Unterscheidung zwischen der Herstellung der Übertitel und deren Projektion während der Aufführung. Zunächst nimmt Nord eine Unterscheidung vor „zwischen dem Anlass, aus dem ein Text produziert, und dem Anlass, für den ein Text produziert wird“ (Nord 2009: 74). Der Anlass zur Produktion einer Theateraufführung kann vielschichtig sein, genauso wie der Anlass zur

² Dezentrale Vorrichtungen wie Smartglasses oder Handys werden innerhalb der Literatur meist der Übertitelung zugeordnet.

Rezeption derselben. Im Gegensatz zur Zeitpragmatik beeinflusst der Anlass aber nur indirekt die textinternen Faktoren (Nord 2009: 76).

Der Funktion literarischer Texte räumt Nord eine besondere Stellung ein (Nord 2009: 78). Bei dieser Art von Texten, zu denen auch Theatertexte zählen, handelt es sich „um die Vermittlung persönlicher Einsichten über die Realität durch die Darstellung einer fiktiven Welt“ (Nord 2009: 78). Dabei seien die „textinternen Merkmale des literarischen Textes [...] nicht als solche literarisch markiert, sondern werden aufgrund bestimmter Präsignale von den (individuellen) Empfängern vor dem Hintergrund ihrer individuellen kulturspezifischen Erwartung als literarisch interpretiert“ (Nord 2009: 79). Bei einer Theateraufführung gibt es eigene Marker, die dem Publikum suggerieren, dass es einer solchen beiwohnt. Weiters unterscheidet Nord Übersetzungen in dokumentarische und instrumentelle Übersetzungen. (Nord 2009: 80f.). Eine Übertitelung fällt, ähnlich wie eine Dolmetschung, im Regelfall in den Bereich der instrumentellen Übersetzung, obwohl der Übersetzungsprozess für die Ausgangstext- und für die Zieltext-Rezipient*innen sichtbar ist, da das Translat „als Instrument zur Erreichung eines kommunikativen Ziels [dient]“ (Nord 2009: 81). Diese textexternen Faktoren hängen untereinander und mit den textinternen Merkmalen zusammen (Nord 2009: 83). Bei der Analyse entsteht ein rekursives System, „bei dem ständig Erwartungen aufgebaut, bestätigt, oder korrigiert werden, vorhandenes Wissen erweitert und damit stets das Verständnis modifiziert wird“ und dieses Prinzip gelte „für die Gesamtanalyse“, „in der Analyse der Einzelfaktoren“, als auch „bei der Bearbeitung (Analyse und Translation) einzelner Textteile“ (Nord 2009: 83).

Holz-Mänttärís und Nords Ansätze unterscheiden sich zwar in der Einbettung der Rolle des Ausgangstextes in ihre Theorien, beide sehen jedoch Translator*innen als handelnde Expert*innen, welche über eine Reihe an Kompetenzen verfügen. Der Stand der Translationswissenschaft zum Thema Expertise und Kompetenz wird im nächsten Kapitel genauer betrachtet.

1.2. Multimodalität

Sowohl Nord als auch Holz-Mänttärí erachten eine Betrachtung der Translation aus einer rein linguistischen Perspektive, welche sich bloß auf die Analyse des schriftlichen Ausgangstextes beschränken und dabei andere Faktoren außer Acht lässt als mangelhaft. Nord sieht den Grund dafür in der engen Definition des Text-Begriffes, „der nur das sprachliche Zeichen Text berücksichtigt“ (Nord 2009: 121). Die nonverbalen Textelemente müssten daher bei der Ausgangstextanalyse miteinbezogen werden, wobei das Zusammenspiel verbaler und non-verbaler Elemente besonders berücksichtigt werden sollte (Nord 2009: 121). Nord hebt hierbei die Bühne als ein Medium hervor, bei dem das Zusammenspiel dieser Elemente besonders deutlich zutage tritt. Dabei kommt es laut ihr auf die Art des Stückes an, ob die Worte der Gestik

untergeordnet wären, oder sich in einem Gleichgewicht befinden, was bei der Übersetzung berücksichtigt werden müsse (Nord 2009: 121f.). Holz-Mänttari legt ihren Fokus nicht auf die Multimodalität von Texten in ihrer Theorie des translatorischen Handelns, sie spricht stattdessen von „Botschaftsträgern im Verbund“ (Holz-Mänttari 1984: 122). Die Botschaft selbst ist bei ihr keine Botschaftsträgerin, da diese „erst verbildlicht, vertont, vertextet oder auf andere Weise in einem Botschaftsträger realisiert werden“ muss (Holz-Mänttari 1984: 122). Wie kommuniziert werde, hänge „von den Gegebenheiten der Rezeptionssituation“ ab (Holz-Mänttari 1984: 122). Gambier spricht davon, dass in der Translationswissenschaft zwar Texte mit den verschiedensten Zeichen behandelt werden, der Fokus aber trotzdem stets auf die „linguistic features“ der Texte beschränkt zu sein scheint (Gambier 2006: 6f.). Für Gambier besteht hier ein Paradoxon, denn man sei „ready to acknowledge the interrelations between the verbal and the visual, between language and non-verbal, but the dominant research perspective remains largely linguistic“ (Gambier 2006: 7).

Um diesen Aspekt sinnvoller analysieren zu können, kann die Einbettung der Multimodalität in die Translationswissenschaft Abhilfe schaffen. Laut Kaindl entstand das Bedürfnis der wissenschaftlichen Disziplin, sich mit Multimodalität zu befassen, durch die Herausforderung bei der Analyse von AV-Translationen auch non-verbale Elemente behandeln zu müssen (Kaindl 2013: 263). Diese Elemente wurden davor in der auf den linguistischen Aspekt fokussierten Translationswissenschaft kaum beachtet und vor allem als Hindernis für die Translation wahrgenommen. Auch Zabalbeascoa beschreibt diese Lücke in der Translationswissenschaft. Die Übersetzungswissenschaft habe die AV-Translation lange Zeit nicht beachtet, da sie sich nicht auf eine bestimmte Textgattung reduzieren lasse (Zabalbeascoa 2008: 23). Zabalbeascoa begründet dies damit, dass „there has been little awareness of the possibility that verbal signs combine in various ways with other sounds and images to make up different patterns of cohesion, intertextuality and the other features of textual structure and meaning“ (Zabalbeascoa 2008: 23).

1.2.1. Multimodalität: Ein Begriff aus der Semiotikforschung

Das in Verbindung setzen des Konzepts der Multimodalität mit semiotischen Prozessen kommt nicht aus der Übersetzungswissenschaft, sondern von den Semiotikern und Linguisten Kress und Van Leeuwen. Sie stellen einen Wandel von Monomodalität zur Multimodalität sowohl in den Bereichen der Produktion der verschiedenen Botschaftsträger (Film, Texte, Musikvideos, etc.) als auch im Bereich der Semiotikforschung fest (Kress & Van Leeuwen 2001: 1). Die verschiedenen Modi sollen nicht mehr hierarchisch und getrennt voneinander betrachtet werden, sondern in Bezug zueinander und somit Multimodalität in ihrer praktischen Anwendung

spiegeln (Kress & Van Leeuwen 2001: 2). Für Kress und Van Leeuwen (2001: 20) erlangt eine kommunizierte Botschaft ihre Bedeutung erst, wenn das multimodale Gefüge in seiner Gänze erfasst werden kann. Sie definieren Multimodalität als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“. Anknüpfend an Holz-Mänttärís und Nords funktionalem Zugang zur Translation als ein zweckgerichtetes Handeln basiert Kress und Van Leeuwens sozialsemiotisches Multimodalitätsmodell auf Hallydays (vgl. 1978) funktionale Linguistik, welcher die These vertritt, dass „[humans] develop their linguistic resources to respond to the social functions they need to fulfill“, und dass daher auch Sprache zweckgerichtetes Handeln ist (Adami 2023: 370).

1.2.2. Multimodalität und Translationswissenschaft

Auch nach dem cultural turn und der Einführung der Skopostheorie befasst sich die Translationswissenschaft weiterhin vordergründig mit sprachlichen Zeichen und lässt dabei nicht-sprachliche Zeichen oftmals außen vor. Mit dem technologischen Fortschritt und der Globalisierung werden non-verbale Zeichen jedoch immer wichtiger, wenn man einen Text in seiner Gesamtheit erfassen möchte (vgl. Adami 2023: 376; Adami & Ramos Pinto 2020: 71). Dies hat Auswirkungen auf die Translation und in weiterer Folge auf die Translationswissenschaft. Um diese Neuerung in einen theoretischen Rahmen fassen zu können, entlehnen einige Forscher*innen wie Kaindl, Gambier, Ramos Pinto oder Adami Konzepte aus der Multimodalitätsforschung und entwickeln diese in Hinblick auf die Translationswissenschaft weiter.

1.2.2.1. Multimodalität: Hindernis oder Chance für die Translationswissenschaft?

Durch die Integration audiovisueller Texte, insbesondere von Filmen, kommt zu den bisherigen Herausforderungen, die mit der Translation eines schriftlichen Textes verbunden sind, noch die „additional constraint of having to synchronise the words of the translation with the picture“ dazu (Zabalbeascoa 2008: 23). Diese Perspektive der „constraint translation“, wie sie bei Mayoral vorkommt (vgl. Mayoral et al. 1988), wird von Kaindl kritisiert, da darin die nicht linguistischen Elemente als Hindernisse und nicht als kommunikative Elemente wahrgenommen werden (Kaindl 2013: 260; vgl. Mayoral 1988). Laut Kaindl benötige es die Behandlung der AV-Translation in der Translationswissenschaft, damit sich diese Disziplin überhaupt mit Modalität beschäftige, da in der AV-Translation anders als bei der Comicübersetzung, die non-verbalen Modi erst ernstgenommen wurden (Kaindl 2013: 263). Für Zabalbeascoa gilt Mayorals These, nonverbale Elemente hätten keine andere Funktion, als die Übersetzung der verbalen Elemente zu erschweren, als unzulässig, da Mayorals Modell die Loyalität zum verbalen Ausgangstext als gegeben erachtet. Zabalbeascoa schlägt vor, das Tabu, die visuellen

nonverbalen Elemente als unveränderlich zu betrachten, zu brechen. Für ihn gestalten Bild und Ton bei AV-Medien einen neuen Text, daher müsse bei einer AV-Translation ein „‘new’ script in a different language that can create meaningful relationships“ kreiert werden, „with the pictures and sounds that also make their contribution to the ‘new’ AV text, so that it is as coherent and relevant as possible to the new audience.“ (Zabalbeascoa 2008: 33, Anführungszeichen im Original). Der Translator müsste also alle Elemente und deren Beziehung zueinander beachten, um „informed, context-sensitive, function-oriented, audiovisually-coherent decisions“ machen zu können. (Zabalbeascoa 2008: 33f.).

Für Kaindl gibt es eigentlich keine monomodalen Texte, da auch rein schriftliche Texte wie Romane einem gewissen Layout und einer gewissen Typographie folgen würden (Kaindl 2013: 257). Kaindl (2013: 260) hinterfragt aus diesem Grund die Existenz monosemiotischer Texte, da vom Layout bis hin zu den Kommunikationskanälen, über die ein Roman vertrieben werde, sich semiotische Prozesse ergeben würden, die sinnstiftend seien. Denn „text modes are always realized in medial contexts, and therefore they are always related to a medium.“ So könne der Modus Sprache sowohl im Medium Schrift als auch im Medium Film vorkommen. Dieser Umstand müsse bei der Translation berücksichtigt werden (Kaindl 2013: 261).

Die verschiedenen Modi gehen laut Zabalbeascoa ineinander über und lassen sich zum Teil nur schwer voneinander abgrenzen (Zabalbeascoa 2008: 30).

Zur Veranschaulichung teilt Zabalbeascoa Texttypen in ein Raster mit der horizontalen Achse „audio“ und „visual“ und der vertikalen Achse „verbal“ und „non-verbal“ (Zabalbeascoa 2008: 25f., s. Abb. 1). Ein Hörspiel ohne Soundeffekte würde auf diesem Raster in die Kategorie 1A gehören, ein Stummfilm ohne Schriftzeichen hingegen in die Kategorie 5E. Herkömmliche Sprechtheateraufführungen befänden sich demnach im oberen linken Bereich (Zabalbeascoa 2008: 29). Eine übertitelte Opern- oder Theateraufführung würde sich in die Mitte des Rasters (3C) eingliedern lassen, da sie als Text sowohl verbale als non-verbale und akustische als auch visuelle Elemente beinhaltet.

Für jede dieser Kategorien ergeben sich laut Zabalbeascoa verschiedene Übersetzungsherausforderungen: Ein Wortspiel dessen Pointe ein visueller Gag ist, wäre in der Mitte des Rasters zu verorten (Zabalbeascoa 2008: 30).

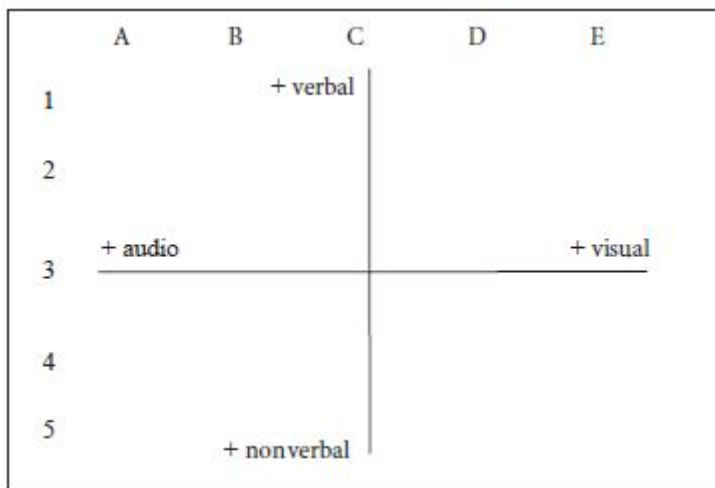


Abbildung 1: The two axes of audiovisual communication (Zabalbeascoa 2008: 26)

Diese Kategorien können fließend ineinander übergehen, denn „the semiotic and pragmatic value of an element or set will change depending on whether or not it appears in the company of other elements also intended for the same AV text“ (Zabalbeascoa 2008: 30ff.).

Auch für Kaindl ist es wichtig, die Beziehungen der Modi zueinander zu kategorisieren, denn „through the medial realization, different special modes emerge in each case, too, so it is essential to consider both aspects in their connection when translating.“ (Kaindl 2013: 261)

Hierbei unterscheidet Kaindl zwischen inter- und intramodaler Übersetzung. Beide Formen können sowohl inter- als auch transkulturell sein kann. Kaindl führt hier als Beispiel für eine intramodale Übersetzung die Übertragung eines hochdeutschen Theaterstücks in den Wienerischen Dialekt und für eine intermodale Übersetzung die Übertragung der Bibel in Comicform an (Kaindl 2013: 261f.).

Gambier sieht die Ursache der Herausforderung der Eingliederung multimodaler Semiotikforschung in der Translationswissenschaft in den Spezialisierungen der verschiedenen Forscher*innen: Die Forschung sei fragmentiert, da jede*r Translator*in Spezialist*in in einem Bereich wäre, z.B. Untertitler*innen, Dubber*innen oder Voice-over-Künstler*innen (Gambier 2006: 2). Auch er setzt sich für eine Neuevaluierung des Textbegriffes ein: Das traditionelle Konzept des „Textes“ könne der Fülle an „range of multisemiotic phenomena“ nicht gerecht werden und müsste, um AV-Texte zu analysieren, auch Kriterien wie „coherence, situationality, informativity and intertextuality“ beinhalten (Gambier 2006: 3).

Auch die Frage nach der Sinnstiftung müsse neu evaluiert werden. Gambier begründet dies mit dem Umstand, dass AV-Texte meist mehrere Autor*innen haben und es von ihnen verschiedene Versionen gibt, wobei er das Beispiel verschiedener Filmversionen, z.B. eine für das Bord-Entertainment während eines kommerziellen Fluges, oder die Zensur von

Schimpfwörtern, anbringt (Gambier 2006: 3). Bei einer Theateraufführung als Ausgangstext kommt dieser Umstand nochmal verstärkt zur Geltung, da keine Aufführung exakt ident zu einer anderen sein kann.

Weiters beschreibt er, dass es bei der Translation von AV-Texten zu einem Sinnverlust kommen kann, z.B. bei einem nicht-übersetzten oder nicht-übersetzbaren Sprachwitz und dadurch, dass die Sprache über die anderen Modi eine gewisse hypertropische Dominanz ausübt und so von anderen semiotischen Elementen ablenkt (Gambier 2006: 3).

Ein weiterer Aspekt, den Gambier hervorhebt, ist die Beziehung zwischen mündlicher und geschriebener Sprache, die einem steten Normwandel unterliegt. So sei es früher undenkbar gewesen, Emojis und SMS-Sprache in Untertiteln zu verwenden, während dies heutzutage einen geringeren Normbruch darstellt. Die Auseinandersetzung mit AV-Translation macht auch Problematiken der Barrierefreiheit sichtbar, welche sich nicht bloß auf physikalische Umstände, wie die des Seh- oder Hörvermögens beschränkt, sondern auf ökonomische, technische und geographische Umstände ausweiten lässt (Gambier 2006: 4).

Die Bewertung der Qualität der AV-Translation wird ebenfalls thematisiert. Laut Gambier ließe sich diese in der Praxis oftmals schwer von den Translator*innen selbst bestimmen, da diese sich zu oft auf linguistische Eigenschaften beschränken würde und weil es im Gegensatz zu anderen Branchen wie der Lokalisierung mit Normen wie „LISA“ in der AV-Translation keinen „accepted code of best practice“ gibt (Gambier 2006: 6). Im Bereich der multimodalen Textanalyse sieht Gambier fruchtbare Anknüpfungspunkte für praktizierende Translator*innen im Bereich der Untertitelung, da diese vom Prinzip ausgehe, dass „the meaning of a film, a TV ad, [...] the composite process/product of different selected semiotic resources.“ ist (Gambier 2006: 7). Durch diese Analysen ließe sich bestimmen, wie hoch der Anteil der non-verbalen Elemente am „meaning-making“ eines gewissen Textes sei (Gambier 2006: 7). In diese Richtung geht auch Zabalbeascoa bei seiner Empfehlung, sich mit den Disziplinen der Fotografie- und Filmanalyse auseinanderzusetzen, um die Semiotik der AV-Kommunikation besser analysieren zu können (Zabalbeascoa 2008: 32). Einen Textmodus in „oral“ oder „written“ einzuteilen, stößt bei der AV-Kommunikation auf Schwierigkeiten, da sich diese beiden Eigenschaften bedingen als auch widersprechen können (Zabalbeascoa 2008: 35). Dasselbe gilt für eine strikte Einteilung nach Medium. Zabalbeascoa (2008: 35ff.) führt hier das Beispiel einer Theateraufführung und dessen Aufzeichnung oder Übertragung ins Feld. Die AV-Translation ist in der Praxis mit ständigen Kombinationen von bedeutungsgenerierenden Trägermedien konfrontiert, wie Bildschirme auf Theaterbühnen. Es sei wichtig „nonverbal items as part of a text rather than part of it's context zu sehen“.

1.2.2.2 Sozialesemiotische Multimodalität

Die sozialesemiotische Multimodalität zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich von der strukturellen semiotikzentrierten Multimodalität abgrenzt (Adami & Ramos Pinto 2020: 72). Während letztere von einer rigideren Kodierung semiotischer Zeichen ausgeht, aus denen Bedeutung hervorgeht, legt erstere den Fokus auf die sozialen Verflechtungen und Implikationen der Gesellschaften innerhalb derer die Zeichen generiert und rezipiert werden.

Innerhalb dieser Perspektive definiert Adami (2023: 371) Modus als „a socially developed organized set of resources to make meaning“, weshalb dieser schwer zu definieren wäre und je nach Multimodalitätsmodell abweicht. Ein Modus ist daher in Adamis Modell „socio-culturally determined in that it varies across social groupings and their specific meaning-making needs“. Daher sei Kommunikation auch immer Interpretation, da es einfach unmöglich wäre, die intendierte Bedeutung der Botschaft des Senders erfolgreich zu entschlüsseln (Adami 2023: 374).

Um Bedeutungen analysieren zu können stützt Adami sich auf Hallidays (vgl. 1978) „three-layered system“:

Modes have resources to (1) express something about the world, i.e., the ‘ideational metafunction’ (...); (2) express something about the producer and the addressee of the message, and their relation, i.e., the ‘interpersonal metafunction’ (...); and (3) express relations within the text, such as cohesion, information structure, etc., i.e., the ‘textual metafunction’. (Adami 2023: 373)

Dieses System kann bei der Analyse der Bedeutung von Zeichensystemen innerhalb einer Theateraufführung von Nutzen sein, da sich darin die Beziehung der Modi untereinander, die Beziehung zwischen Sender*innen und Rezipient*innen, als auch die Beziehung der beiden zur Außenwelt untersuchen lassen.

Adami (2023: 375f.) stellt fest, dass Kodifizierung von Zeichen relativ selten vorkommt und dass „a perspective that looks at sign-making rather than sign use is particularly useful when considering the complexities of actual situated communication“. Dies begründet sie mit dem Beispiel der Translation: Wenn es darin nur um kodifizierte Zeichensysteme ginge, dann wäre Translation reversibel. Es ist jedoch Konsens, dass eine Rückübersetzung niemals den Ausgangstext reproduzieren wird. Weiters stellt Adami (2023: 377) die Validität des rigiden Konzepts der „target audience“ als Synonym für eine „supposed ,shared culture“ infrage und merkt an, dass die Überlegungen, die sich aus einer sozialesemiotischen Multimodalitätstheorie ergeben, in der Praxis aufgrund von Zeit- und Geldgründen von Translator*innen nicht angewandt werden können. Adami (2023: 378) entwirft in weiterer Folge heuristische

Schlüsselkonzepte, die dabei helfen sollen, die Dynamiken von „semiotic practices in situated communication“ erfassen zu können.

Sie beginnt mit einer Differenzierung von Modi und Medien und schreibt ihnen „affordances“³ zu. Sie unterscheidet Modi von Medien insofern, dass erstere „technologies for representation, i.e., the socially-shaped material we use to make meaning“ sind, während „[m]edia (...) technologies for designing, producing and distributing these representations“ sind. Diese Medien „afford different modes and multimodal combinations“. Im Falle des typischen Sprechtheaters wären das zum Beispiel gesprochene Sprache, Töne, visuelle Zeichen wie Licht, Proxemik, Mimik, Gestik, Kostüm, bewegte Bilder und geschriebener Text. Diese Modi und multimodalen Kombinationen beinhalten wiederum ihre eigenen „affordances, rooted in their materiality and in how social groups have developed their resources for specific uses“ (Adami 2023: 378). Geübte Zuseher*innen wissen beispielsweise, dass wenn das Licht während der Vorstellung komplett erlischt, das Stück zu Ende ist und sie nun klatschen sollen.

Die multimodalen Botschaftsträger über die die Menschen kommunizieren, erfüllen eine soziale Funktion. In diesem Kontext ist Genre „the semiotic label used to distinguish between text types and events that fulfill different social functions“. Diese Genres erstrecken sich über gewisse Felder, die auch heuristisch konzeptualisiert sind und sich somit überschneiden können (Adami 2023: 379f.). Genre wäre zum Beispiel ein Theatertext, der aber auch als Filmdrehbuch verwendet werden könnte und somit „domain“ wechseln würde.

Die Texte und kommunikativen Ereignisse finden in bestimmten (metaphorischen und nicht physischen) „spaces“ statt, „in which participants play different roles and carry out specific social practices.“ Innerhalb dieser „spaces“, treffen sich Menschen, „who share similar interests to perform shared activities, and hence develop shared semiotic practices“ (Adami 2023: 381f.). Hiermit wird das rigide Konzept aufgebrochen, dass eine gemeinsame Sprache, automatisch mit einem gemeinsamen „semiotic space“ gleichzusetzen ist, da jeder „space“ seine eigenen bedeutungsgebenden Codes beherbergt. Deshalb ist Adami (2023: 382) der Ansicht, dass,

instead of concepts of source and target culture, language and/or audience, which trigger conceptions of shared knowledge in all resources (and coinciding with national languages), it seems more realistic to work with concepts of source and target semiotic spaces.

³ „Affordance“ lässt sich am ehesten durch den Aufforderungscharakter übersetzen, der einem Objekt inhärent ist.

Aber auch innerhalb eines „spaces“ müssen die Regeln erst vorgeschlagen und festgelegt werden, „to find common ground and pursue understanding“. Um dies zu erreichen, „one will have to ‘translate’ their meanings so that they speak to the other’s worldviews.“ Um Essentialisierung zu vermeiden, beschreibt Adami dieses Konzept als „discourse“ statt auf den oft verwendeten Begriff „culture“ zurückzugreifen (Adami 2023: 383, Anführungszeichen im Original). Wenn man eine Theateraufführung als „space“ definieren würde, dann gäbe es im Publikum verschiedene „discourses“, die sich zum Beispiel über die Theateraffinität mancher Zuseher*innen definieren können. Manche Aufführungen erfordern ein hohes Vorwissen an theatralen Texten und Gepflogenheiten, während andere von weniger theateraffinen Zuseher*innen in ihrer Gänze rezipiert werden können.

Gemeinsam mit Nords und Holz-Mänttärís funktionalem Ansatz bietet Adamis Konzept der sozialsemiotischen Multimodalität einen sinnvollen Ansatz, um die Tätigkeit der Theaterübertitelung und die in diesem Handlungsgefüge beteiligten Personen zu untersuchen. Das nächste Kapitel befasst sich mit Kompetenz- und Expertisekonzepten und deren Entwicklung aus translationswissenschaftlicher Sicht.

2. Kompetenz und Expertise in der Translationswissenschaft

In diesem Kapitel werden die Konzepte der Kompetenz und der Expertise innerhalb der Translationswissenschaft beleuchtet. Zuerst wird ein historischer Überblick geschaffen, anschließend werden verschiedene Kompetenzmodelle der Übersetzungswissenschaft vorgestellt. Weiters werden verschiedene Modelle und Zugänge der Expertiseforschung in der Translationswissenschaft miteinander verglichen.

2.1. Historischer Überblick

Während Kompetenzmodelle für Übersetzungen und Dolmetschen bereits vor der Entwicklung der Translationswissenschaft zur eigenständigen Disziplin existierten, stammen die Ansätze der Expertiseforschung, die mittlerweile ein weitläufiges Forschungsfeld für die Translationswissenschaft geworden ist, ursprünglich aus dem Bereich der Psychologie.

2.1.1. Die Entwicklung des Kompetenzbegriffs

Das Konzept der Kompetenz stammt aus der Linguistik und beruht auf Chomskys Konzept der generativen Grammatik, bei dem zwischen „Kompetenz“ (das mentale Regelsystem von Sprache) und „Performanz“ (die praktische Anwendung dieser Regeln) unterschieden wird. Eine ähnliche Unterscheidung gibt es zwischen „langue“ und „parole“ bei Saussure (Pym 2003: 484).

Innerhalb der Translationswissenschaft ist Risku eine der Vertreter*innen, die sich mit dem Begriff der Kompetenz beschäftigt. Sie lehnt die noch immer außerhalb der Translationswissenschaft vorherrschende Annahme, Translator*innen würden bloß von einem rigiden Codesystem in ein anderes wechseln und nur „reproduzieren“, ab und entwirft daher ihr eigenes Modell, um die kognitiven Vorgänge, die für sie die Translationskompetenz bestimmen, zu beschreiben (Risku 1998: 33f.).

2.1.2. Die Entwicklung der Expertiseforschung

Die Disziplin der Psychologie setzt sich mit dem Begriff der Expertise bereits seit den 1940er-Jahren auseinander. Als Teil des Forschungsfelds der kognitiven Psychologie werden in dieser Anfangsphase die Leistungen und das Wissen von Expert*innen („experts“) und Anfänger*innen („novices“) verglichen und untersucht (Feltovich et al. 2018: 59ff.).

Für Muñoz Martín (2014: 4) beginnt die moderne Expertiseforschung in den 1950er-Jahren gleichzeitig mit der kognitiven Revolution. In den ersten Modellen künstlicher Intelligenz wurde Expertise als „skilled memory, and problem-solving as efficient search within such skilled memory“ gesehen (Muñoz Martín 2014: 4). Diese Sichtweise könnte aber sowohl die

Tätigkeit von Noviz*innen als auch von Expert*innen beschreiben. Als Antwort darauf folgten Modelle, denen die Prämisse zugrunde lag, dass Wissen durch definierbare Regeln dargestellt werden könne. Aber auch diesen Zugängen lag die Annahme zugrunde, dass es ausreichend sei, sprachliche Regeln zu beherrschen, um als Expert*in zu gelten (Muñoz Martín 2014: 5).

Zeitgleich mit dem Aufkommen der kognitiven Psychologie in der Expertiseforschung zeichnet sich in der jungen Disziplin der Translationswissenschaft in den 1980er-Jahren eine Öffnung hin zu „referential frameworks“ außerhalb der Linguistik ab (Muñoz Martín 2014: 5). Bis dahin wurde „expertise [...] often been considered the result of storing operator sequences that yield more successful problem solutions“ (Muñoz Martín 2014: 5). Diese Sichtweise ändert sich mit dem Aufkommen der „translation process research“ (TPR) (Muñoz Martín 2014: 6). Innerhalb dieser TPR gewann die „cognitive psychological perspective“ immer mehr an Wichtigkeit (Muñoz Martín 2014: 6). Muñoz Martín sieht das Spannungsfeld innerhalb der „cognitive translatology“ zwischen anthropologischer und soziologischer Perspektive als ergänzend zum „purely‘ cognitive approach“ und nicht als „alternative accounts“ (Muñoz Martín 2014: 7). Durch Holz-Mänttäri, Venuti und Simeoni wird der Fokus in der Translationswissenschaft vom Translationsprodukt weg erstmals auf die Translator*innen gelegt. (Risku & Rogl 2022: 33). Holz-Mänttäri bezeichnet den Vorgang der Translation als „Expertenhandlung“ bei dem das Translat „in antizipierend zu beschreibender Rezeptionssituation zwecks kommunikativer Steuerung von Kooperation über Kulturbarrieren hinweg seine Funktion erfüllt“ (Holz-Mänttäri 1986: 366).

Einen weiteren wichtigen Beitrag zur Expertiseforschung bildet der „Expert Performance Approach“. Dieser Ansatz wurde von Ericsson und Smith (1991) entwickelt und definiert Expert*innenleistung als „consistently superior performance on a specified set of representative tasks for the domain that can be administered to any subject“ (Ericsson & Charness 1994: 731). Das bedeutet, dass man, um Expert*innenleistung überhaupt bewerten zu können, zuerst einen genau abgegrenzten Bereich und die zu diesem Bereich dazugehörigen Aufgaben definieren muss. Expert*innen müssten bei ihrer Tätigkeit eine dauerhaft herausragende Leistung beibehalten, um als solche gelten zu können (Ericsson & Smith 1991: 11ff.). Das bedeutet, dass es nicht ausreicht langjährige Praxiserfahrung zu besitzen, um als Expert*in gewertet zu werden. Der Schlüssel zur Expert*innenleistung liegt in der Beurteilung, ob jene Personen während ihrer Tätigkeit dauerhaft herausragende Leistungen erbringen. Talent oder Fähigkeiten, die man von Geburt an besitzt, fördern ebenfalls nicht zwangsläufig die Entwicklung von Expertise. Stattdessen führen Ericsson, Krampe und Tesch-Römer (1993) den Begriff der „deliberate practice“ ein. Unter diesen Begriff fallen „activities that have been specially designed to

improve the current level of performance” (Ericsson et al. 1993: 368). Expert*innen sind demnach Akteur*innen, die sich in ihren Tätigkeiten stetig verbessern, hierfür wird ein Zeitraum von mindestens zehn Jahren definiert (Ericsson et al. 1993: 368). Diese herausragende Leistung ist auch eng an den „domain“, in der sie durchgeführt wird, geknüpft, denn ein „expert in one domain, such as ballet, cannot, without extensive training, reach a similar level in another different domain, such as tennis” (Feltovich et al. 2018: 67). Auf das Konzept der „deliberate practice“ und seine Anwendung in der Translationswissenschaft wird in einem späteren Unterkapitel noch spezifischer eingegangen, da sich hierdurch wertvolle Werkzeuge für die Erstellung des Fragebogens für die Expert*innen-Interviews ergeben.

Einen neuen Trend in der Expertiseforschung bringt die Verbindung soziologischer und kognitiver Ansätze, vor allem durch Risku und Rogl (vgl. 2022), als auch Schlager und Risku (vgl. 2023), die versuchen, den engen Blick auf die Translator*innen zu erweitern und das komplette Gefüge aus Kooperationspartner*innen, Arbeitsbedingungen und anderen äußeren Einflüssen zu begreifen und die Perspektive auf Expertise als eine von außen und von innen sozial zugeschriebene Rolle zu eröffnen und somit die rigideren Kategorisierungen der vorhergenannten Modelle aufzubrechen.

2.2. Riskus Kognitionsmodell der translatorischen Kompetenz

Riskus (1998: 79) Kognitionsmodell basiert auf Holz-Mänttäräs (vgl. 1984) Modell des Translatorischen Handelns, indem sie ebenfalls Translator*innen und deren Handlungen ins Zentrum ihrer Analyse rückt. Risku grenzt Translator*innen als Expert*innen von Lai*innen ab. Basierend auf ihrer kognitionswissenschaftlich gestützten Argumentation stellt sie fest, dass der Übersetzungsprozess mehr ist als „reines Reproduzieren“ (1998: 34). Kommunikation ist mehr als bloße automatisierte Signalübertragung, da diese erst im Gehirn der Rezipient*innen entsteht und kognitiven Prozessen ausgesetzt ist. Dabei ergibt sich Bedeutung immer aus einer konkreten Situation für eine*n bestimmte*n Empfänger*in (Risku 1998: 35f.). „Motivation und Emotion sind ein integraler Teil der Funktionsweise des Gehirns“ und dürften deshalb nicht aus der Analyse zugunsten einer ausschließlich rationalen Sichtweise verbannt werden (Risku 1988: 43f.).

Expert*innenkompetenz bleibt aus, „solange die Aufgabe statisch und unverändert bleibt“ und ist „ein soziales Phänomen der *Zuständigkeit*“, welches sich durch „Rollenteilung“ (z.B.: Zeugnisse oder Abschlüsse) ausdrückt (Risku 1998: 89f., kursiv im Original). Sie definiert Expert*innenkompetenz folgendermaßen:

Die Definition von Expertenkompetenz hängt von der Definition von Wissen ab, d.h. die jeweilige Epistemologie bestimmt unsere Erwartungen gegenüber Expertinnen und Experten. Sie bestimmen nicht nur, welche Methoden und Ziele von diesen eingesetzt und erwartet werden, sondern auch welchen Verantwortungsbereich und welche Entscheidungsbefugnisse sie übernehmen oder übernehmen dürfen, ob und wie ihre Arbeit evaluiert werden kann, ob Ausbildung für notwendig gehalten wird und welchen Status die Produkte ihrer Arbeit bekommen. (Risku 1998: 91)

Dieses Wissen kann man sich aus empiristisch-positivistischer Sicht über die Außenwelt erfahrbar aneignen, wodurch jedoch die Translator*innen austauschbar werden (Risku 1998: 92). Aus hermeneutischer Sicht entsteht Wissen durch die Interaktion zwischen den Translator*innen und dem Objekt, wird dadurch aber „unergründlich und esoterisch“ für Außenstehende (Risku 1998: 97f.). Die Expert*innenrolle kann pragmatisch-kooperativ definiert werden: In diesem Fall ist nicht die Tiefe der Analyse das ausschlaggebende Element für ein gelungenes Translationsprodukt, sondern „die Handlungs- und Kooperationskompetenz der Expertin oder des Experten in konkreten Problemlösungssituationen“ (Risku 1998: 100).

In ihrem Werk untersucht Risku die Mechanismen der kognitiven Prozesse während des Übersetzens im Detail. Sie kommt zu dem Schluss, dass „die alleinige Förderung von Äquivalentensuchoperationen für die Entwicklung der Übersetzung hinderlich ist“ (Risku 1998: 241). Generell ist vor allem das „Prinzip der Rekursivität- und Parallelitätssteigerung“ für die Entwicklung der übersetzerischen Expertisekompetenz verantwortlich, konkreter „Erfahrungsabhängigkeit“, „Kontextspezifität“ und „Intermodalität von Repräsentation“. Wissenserwerb ist weniger wichtig für die Expertise als „die Erhöhung des Reflexionsgrades und damit der Relevanz und Verwendbarkeit des vorhandenen Wissens“. Dazu merkt sie noch an, dass das Verbalisieren von Handlungsschemata mit einer „Kapazitätssteigerung“ einhergeht. Expert*innen arbeiten „flexibler, konstruktiver und problembezogener, um höhere Kohärenz [...] zu erreichen“ und sie entwickeln aktiv mit anderen Akteur*innen „Übersetzungsleitbilder, die eine Identifikation ermöglichen und das Handeln motivieren.“ (Risku 1998: 242).

Risku (1998: 244, kursiv im Original) kommt zu dem Schluss, dass, während Lai*innen bloß „Signalübertragung“ betreiben, die Übersetzungsprozesse von Expert*innen als „*Sinnkonstruktion* im Sinne von *Produktion* bzw. *Transformation* zusammengefasst werden“ können und definiert vier Anforderungsgruppe für Kompetenz:

Bei der Makrostrategiebildung zeichnen sich Expert*innen dadurch aus, dass „die Zielsituation [...] in der gewünschten Form antizipiert wird.“ Für diese Anforderung sind die Fertigkeiten „Kohärenzbildung, Vernetzung, Hierarchisierung und Externalisierung“ von primärer Bedeutung (Risku 1998: 248).

Im Bereich der Informationsintegration bilden Expert*innen „mehrdimensionale, hypothetische Repräsentationen der Auftrags-, Ziel- und Ausgangssituationen (inkl. Texte), deren Entwicklung ständig reflektiert und evaluiert wird.“ Die Kohärenzbildung hängt hierbei mit der gewählten Makrostrategie zusammen (Risku 1998: 250). Im Gegensatz zu Lai*innen „streben [Expert*innen] nach möglichst global situativen Kohärenzen“ (Risku 1998: 253).

Bei der Maßnahmenplanung und den Entscheidungen stellt Risku (1998: 253) fest, dass „Automatisierung ein typisches Merkmal laienhaften Verhaltens [ist]“. „Hohe Kompetenz bei der Bewältigung komplexer, dynamischer Situationen“ hingegen, „mündet in die Erkenntnis der Relativität von Verhaltensmustern.“ Strategiemuster können so an die Situation angepasst werden und das Material der Ausgangssituation wird auf seinen Nutzen hin untersucht (Risku 1998: 255).

Als letzte Anforderungsgruppe führt Risku (1998: 258) die Selbstreflexion an. So würden „Reflexion und Evaluation der eigenen Tätigkeit und ihrer Resultate, das Bewusstsein ihrer Vieldimensionalität und Anforderungen [erhöhen]“. Auf diese Weise „entwickeln sich Modelle des Übersetzens“. Selbstreflexion zeichnet sich auch dadurch aus, dass „[das] eigene Wissen an diesen Anforderungen gemessen und in entsprechender Richtung weiterentwickelt [wird] (Metakognition)“. Außerdem werden bei Expert*innen, die anderen Beteiligten in den Prozess eingebunden. Die Verbalisierung adäquater Rollenmodelle ist bei Konflikten aufgrund laienhafter Erwartungen sehr hilfreich.

Riskus Modell ermöglicht aufbauend auf Holz-Mänttäräs Konzept von Translation als zweckgerichtete Expert*innenhandlung eine erste Unterscheidung von Lai*innen und Expert*innen anhand der Veranschaulichung kognitiver Vorgänge während des Übersetzungsprozesses.

2.3. Expertisemodelle

In folgendem Unterkapitel werden mit Shreeves (2006) „deliberate practice“, Muñoz Martins (2014) Modell der multidimensionalen Expertise und soziologische und kognitive Aspekte von Risku und Rogl (2022), sowie von Schlager und Risku (2023) vorgestellt und verglichen.

2.3.1. „Deliberate practice“

Ericssons Modell der „deliberate practice“ wurde von Shreeve auf die Erforschung der Expertise innerhalb der Translation angewandt. Shreeve (2006: 28) geht in seinem Artikel der Frage nach, welche Bedingungen dazu führen, dass Kompetenz die Entwicklung von Expertise ermöglicht. Seiner These nach führt Expertise dazu, dass eine „superior performance“ vonseiten der Übersetzer*innen festgestellt werden kann (Shreeve 2006: 28). Diese „superior

performance“ entsteht aber nicht als unausweichliches Resultat langjähriger Berufserfahrung in einem bestimmten Feld („domain-specific experience“), sondern müsse gezielt kultiviert werden, ansonsten würden die „cognitive changes associated with expertise“ nicht auftreten (Shreeve 2006: 28). Expertise verlangt demnach Konsistenz; Expert*innen müssen in der Lage sein, ihre Vorgangsweise konstant zu reproduzieren.

Weiters stellt sich die Frage, wie sich die Qualität einer „superior performance“ qualifizieren lasse. Dazu benötige man genau definierte Parameter als „quality assessment“ (Shreeve 2006: 29).

2.3.1.1. Bedingungen für „deliberate practice“

„Deliberate practice“ tritt laut Shreeve (2006: 29) nur unter spezifischen Bedingungen auf: Nämlich, „when (a) there is a welldefined task, (b) the task is of appropriate difficulty for the individual, (c) there is informative feedback, and (d) there are opportunities for repetition and the correction of errors“ (vgl. Ericsson 1996: 21). Die vier Bedingung der „deliberate practice“ werden von Shreeve wie folgt definiert:

Ein „well defined task“ lässt sich innerhalb der Tätigkeit der Translation schwer eingrenzen und definieren, weil Translation in all ihren Ausformungen ein breites und diverses Spektrum zulässt. Die Komponenten der einzelnen Tasks wirken auf den ersten Blick ähnlich wie jene in anderen Betätigungsfeldern, variieren aber stark je nach „experiential parameters“, diese beinhalten „the pragmatic circumstances, text types, subject domains, and skopos of the translation“ (Shreeve 2006: 30). „Superior performance“ würde nicht durch die Wiederholung von „basic underlying component tasks“ entstehen, sondern durch die Wiederholung innerhalb der „experiential parameters“ (Shreeve 2006: 30). Die dabei erhaltene Expertise bezieht sich also auf spezifische „translation activities“ und nicht auf die Translation als Ganzes (Shreeve 2006: 30). Daraus lässt sich folgen, dass man kein Experte für Translation an sich werden kann. Shreeve führt als Beispiel einen Translator für Fachübersetzungen an, dessen Expertise den Anforderungen eines literarischen Übersetzungsauftrags nicht gerecht werden könnte (Shreeve 2006: 30f.). Die aus der Tätigkeit resultierende Expertise sei keine ungewollte Einschränkung der Expertise, sondern eine natürliche Auswirkung derselben, denn „specialization is in fact a result of the very nature of the deliberate evolution of the skill, a purposeful seeking out of particular kinds of experience that requires the performance of particular kinds of tasks“ (Shreeve 2006: 31). An dieser Stelle kritisiert Shreeve Pym's „minimalist approach“ (vgl. Pym 2003: 489) der Translationskompetenz, nämlich indem er das Erstellen mehrere Zieltexte und die Auswahl eines passenden Zieltextes für den spezifischen Auftrag, als zu vage kategorisiert, um das gesamte Spektrum der Tätigkeiten innerhalb der Translation abzudecken.

Die „appropriate task difficulty“ ist die zweite Bedingung für „deliberate practice“. Generell lasse sich feststellen, dass Expert*innen effizienter darin sind, Schwierigkeiten in der Ausführung der translatorischen Tätigkeiten zu bewältigen als nicht-Expert*innen (Shreeve 2006: 31). Daraus lässt sich schließen, dass Expertise sich nicht bloß entwickelt, weil ausreichend Erfahrung in „well defined tasks“ über einen gewissen Zeitraum akkumuliert wurde, sondern weil während dieser Erfahrungsgewinnung die Translator*innen konstant mit Schwierigkeiten konfrontiert sind, deren Lösungen sie finden müssen (Shreeve 2006: 32). Diese Schwierigkeiten können mannigfaltig sein; sie können auf textlicher als auch auf kontextueller Ebene und in jeder Phase des Translationsprozesses auftreten. Je nachdem in welcher Phase sie auftreten, müssen sie dementsprechend kategorisiert werden (Shreeve 2006: 32). Damit „deliberate practice“ stattfinden kann, müssen Translator*innen aus eigener Initiative Texte und Aufträge auswählen, „whose difficulty profile and characteristics challenge existing and perhaps very specific skills“ (Shreeve 2006: 32). Einen ähnlichen Aspekt behandelt Risku (1998: 50, kursiv im Original) bereits in ihrem Modell, bei dem sie die „Problemlösung bei komplexen Problemen“ als „besonders fruchtbar“ für die Translation erachtet.

Die Möglichkeit des „informative Feedbacks“, der dritten Bedingung von „deliberate practice“, kommt außerhalb eines akademischen Settings in der Praxis selten vor. Translator*innen bekommen sehr selten externes, verwertbares Feedback von Auftraggeber*innen, weshalb sie diese Aufgabe selbst übernehmen müssen (Shreeve 2006: 32). Unter diesem Feedback versteht man „the ability to attend to, monitor, and reflect on the nature of the text and the task“, um die Schwierigkeit des Auftrags zu ermitteln. Dabei sei das „goal setting“ eines der wichtigsten Ziele von Feedback (Shreeve 2006: 32f.). Sich diese „goals“ zu setzen, sei unmöglich, wenn der Unterschied zwischen der derzeitigen und erwünschten „performance“ nicht ermittelt werden kann (Shreeve 2006: 33). Shreeve (2006: 33) schlägt vor, Feedback-Mechanismen in der Arbeitswelt aktiv einzusetzen, um „deliberate practice“ zu fördern.

Die letzte Bedingung, die Shreeve für „deliberate practice“ anführt, ist jene der „repetition and correction“. Auch diese Bedingung erweist sich in der beruflichen Praxis als selten, da innerhalb der üblichen Arbeitsabläufe kaum Gelegenheiten zur Wiederholung oder Verbesserung eines Auftrags vorhanden sind, wenn sich Übersetzer*innen diese Ziele nicht selbst innerhalb des Arbeitsprozesses setzen (Shreeve 2006: 34). Shreeve (2006:34) schlägt vor, dass „compensatory error-correction schemes“ erstellt werden müssten, die „might include mentoring or coaching relationships of the kind that are not uncommon in other domains“ (Shreeve 2006: 34). So lässt sich der Lernprozess aus der Translationsdidaktik reproduzieren; eine Funktion, die ebenfalls zum Teil durch Internetforen übernommen werden könnte (Shreeve 2006: 34).

Translator*innen übersetzen im Laufe ihrer Karriere zwar selten dieselben Texte, aber durch ihre Spezialisierungen lassen sich innerhalb der Aufträge “linguistic, textual, and conceptual patterns” feststellen, die “recognized, analyzed, and schematized” werden und damit “the preconditions for the fast, automatic performance attributed to experts” festlegen (Shreeve 2006: 34). Das bedeutet im Gegenzug, dass, wenn die Aufgaben zu sehr variieren, keine solchen Muster erkannt werden können, und somit nicht genügend Wiederholung für „deliberate practice“ gegeben ist (Shreeve 2006: 34).

2.3.1.2. „deliberate practice“ durch „cognitive changes“

Laut Shreeve ließe sich generell beobachten, dass “experts of all kinds appear to exhibit a greater awareness of the nature and structure of problems in their task domain” (Shreeve 2006: 35). So sind Expert*innen besser in der Lage zu erkennen, welche Schwierigkeiten und welche Lösungen für diese Schwierigkeiten ein Ausgangstext birgt, als nicht-Expert*innen und würden auch die „potential task implications“ von linguistischen Mustern im Ausgangstext besser erkennen (Shreeve 2006: 35). Shreeve (2006: 35) stellt fest, dass während der Entwicklung von Expertise generell „domain-specific methods (strong methods) tend to replace general-purpose methods (weak methods) in problem-solving” (Shreeve 2006: 35).

Die primären “cognitive changes”, die zu einer “superior performance führen, sind:

(a) accumulating significant episodic memory under the conditions of deliberate practice, (b) applying goal-directed pattern recognition to domain-relevant events represented in episodic memory, where the goal is the recognition and storage of patterns that will identify task-relevant problems, e.g., patterns calling for action to be taken, (c) attaching domain-relevant meanings to such patterns and linking new “strong” problem resolution methods to them, (d) continuing to learn domain specific methods for resolving classes of problems and organizing the application of those methods in optimal ways, including problem representation or “chunking” at higher levels of abstraction or according to different principles than novices use and, finally, (e) organizing problem solution methods in long-term memory for optimal access and retrieval. (Shreeve 2006: 37, Anführungszeichen im Original)

Diese „cognitive changes“ sind immer an die Bedingungen der „deliberate practice“ gebunden, daher ist Expertise immer „task domain-specific“. Wenn ein Übersetzer seine „domain“ verlässt, nimmt die Expertise wieder ab, weil dann keine „deliberate practice“ stattfindet (Shreeve 2006: 38). Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Muñoz Martíns (2014: 11), denn „there seems to be a general agreement among researchers that specialized experts [...] may underperform when outside of their (narrow) domain, so their skills are not totally interchangeable“. Auf diese Problematik versucht er mit seinem multidimensionalen Modell einzugehen, „by linking expertise features (and values within such features) to concrete translation tasks“, welches im nächsten Unterkapitel ausführlicher beschrieben wird (Muñoz Martín 2014: 11).

Ähnlich wie bei Risku (vgl. 1998: 258) nimmt „metacognition“, also die „conscious awareness of how mental processes work, including, for example, strategies that help memory performance“, bei steigender Expertise zu (Shreeve 2006: 39). Ein Aspekt der „metacognition“ ist die Evaluation des Erfolgs eines Prozesses während der Arbeit an einem Auftrag (Shreeve 2006: 39).

2.3.2. Multidimensionalität in der Expertise

Muñoz Martíns Modell der multidimensionalen Expertise beruht ebenfalls auf Ericsson et als. (1994) Definition von Expert*innen als „somebody who displays ‚consistently superior performance on a specified set of representative tasks for the domain‘“ (Muñoz Martín 2014: 3, Anführungszeichen im Original). Auch hier liegt ähnlich wie bei der „deliberate practice“ der Fokus auf der Eingrenzung von „tasks“ innerhalb eines bestimmten Bereichs. Während Shreeves Modell jedoch den Fokus auf „deliberate practice“ als gezielte Kultivierung von „superior performance“ (vgl. Shreeve 2006: 28) legt, ist für Muñoz Martíns (2014: 2) Modell das Zusammenspiel externer und interner Faktoren in der Bestimmung von Expertise ausschlaggebend, da er die Translation als ein Phänomen innerhalb der „situated translation and interpreting expertise (STIE)“ wahrnimmt.

Am Konzept der „cognitive translatology“ kritisiert Muñoz Martín (2014: 7f), dass sich neben den direkt messbaren „concrete variables“ auch nicht-messbare „asbtract variables“ beobachten lassen und dass „empirical research of translation expertise may tell us something about theoretical frameworks such as Cognitive Translatology, but not about translation phenomena per se“.

Laut Herling (2000: 12ff.) bestehen die meisten Expertisemodelle außerhalb der Translation aus einer Kombination aus mindestens drei Dimensionen, nämlich „knowledge“, „experience“ und „problem solving“. In der Translation gehört es zur Norm, dass Probleme auftreten und da der „input [...] never exactly the same and idiosyncratic“ ist, kann „only adaptive expertise—characterized by the ability to develop new strategies to cope with novel situations— [...] be deemed full translation expertise“ (Muñoz Martín 2014: 9).

Um eine Typologie des Translationsverhaltens herstellen zu können, muss diese in drei Ebenen geteilt werden: „cognitive processes“, „task models“ und „subtasks“ (Muñoz Martín 2014: 11). Diese „subtasks“ können in weiterer Folge selbst zu eigenen „tasks“ werden. Auf dieser Ebene sollen die kognitiven Prozesse kartografiert werden, indem nicht nur allein die kognitiven Prozesse an sich, sondern auch deren „interaction and peculiarities in different translation task and subtask models“ dargestellt werden sollen (Muñoz Martín 2014: 14f.).

Für sein fünfdimensionales Modell baut Muñoz Martín (2014: 17) auf Shreeves Zugang zur translatorischen Expertise auf. Die fünf Dimensionen lauten wie folgt: „knowledge“, „adaptive psychophysiological traits“, „problem-solving skills“, „regulatory skills“, and „the self-concept“ (Muñoz Martín 2014: 18; s. Abb. 2).

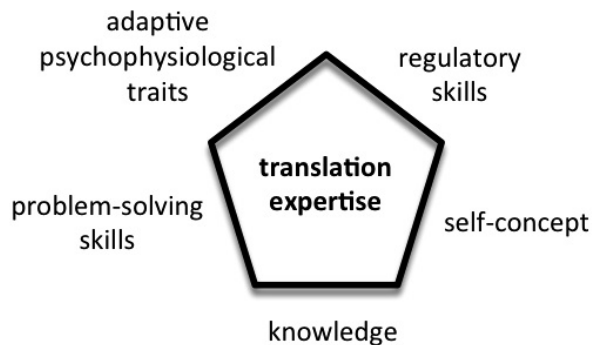


Abbildung 2: The five situated dimensions of translation expertise (Muñoz Martín 2014: 18)

Empirische Evidenz scheint darauf hinzudeuten, dass Verbesserungen in der Leistung der Translator*innen auf eine größere und verbesserte Gedächtnisleistung zurückzuführen sind. Dabei vertritt Muñoz Martín (2014: 19) die Meinung, dass „the main function of memory is not storing information but supporting action“ und „working memory capacity actually reflects an executive attentional system“. Der Wissensbegriff wird hierbei auf bewusste Prozesse begrenzt. Wissen ist nicht geografisch im Gehirn lokalisierbar, sondern „enacted or unfolded or constructed; without the action, there is no knowing, no cognition“ (Muñoz Martín 2014: 20; vgl. Wilson & Myers 2000: 59). Weiters wird festgestellt, dass „[t]ranslation experts seem to access task-relevant knowledge faster and more reliably, and they do not seem to devote attentional resources to maintaining such knowledge active during task performance“ (Muñoz Martín 2014: 20).

Die zweite Dimension, die „adaptive psychophysiological traits“, stammen aus „repeated exposure to similar environmental stimuli that over time will begin to directly activate the appropriate response, such that related actions no longer demand conscious awareness.“ (Muñoz Martín 2014: 21). Hier wird auch zwischen unbewussten Prozessen, die nach einer gewissen „automation“ aufkommen können, unterschieden und bewussten Prozessen, die den Translator*innen abverlangen „to consciously maintain the focus of cognitive activity on a given stimulus or task“ (Muñoz Martín 2014: 21).

Bei den „problem solving skills“ handelt es sich um die Prozesse, die aus einer Analyse heraus entstehen und bei denen verwertbare Lösungsansätze generiert werden

(Muñoz Martín 2014: 23). In der Praxis sind die meisten „translation problems [...] ill-defined or unstructured,“ was bedeutet, dass „factors, conditions, desired goal-states, or their relations“ wenig spezifiziert und unbekannt sein können und daher „characterize[d] or restructure[d]“ werden müssen (Muñoz Martín 2014: 23; vgl. Jääskeläinen 2011: 24 und Sirén & Hakkarainen 2002: 77f.). Die meisten dieser Probleme werden durch „creativity, insight, lateral or associative thinking and other ways that entail intuition“ gelöst (Muñoz Martín 2014: 23). Die Dichotomie zwischen bewussten und unbewussten Prozessen lasse sich in der Praxis nicht so genau ziehen, denn „[i]ntuitive and rational thinking are conceived of as states or modes at the poles of a continuum, with most mental activities falling somewhere in between“ (Muñoz Martín 2014: 23f).

Mit der vierten Dimension, den „regulatory skills“, werden Elemente aus dem Bereich der „metacognition“ beschrieben: „Metacognitive knowledge is what people know about themselves, about how they use their minds, and about how tasks are carried out.“ (Muñoz Martín 2014: 26). „Metacognition“ wird in der Translationspraxis oft mit Prozessen wie „planning and self-management, process monitoring, and problem solving“ in Verbindung gebracht (Muñoz Martín 2014: 25). Diese Fähigkeit zur „metacognition“ scheint bei Noviz*innen weniger stark ausgeprägt zu sein als bei Expert*innen, was sich dadurch beobachten lässt, dass die Texte der erstgenannten, mehr Revision und Korrekturen benötigten (Muñoz Martín 2014: 25). Dies sei darauf zurückzuführen, dass Noviz*innen ihre kognitiven Kapazitäten für andere Ziele aufwenden würden (Muñoz Martín 2014: 25). Der Prozess der „regulation“ lässt sich wiederum in die Subkategorien „monitoring“ und „control“ unterteilen lässt, wobei „monitoring“ „relates to bottom-up processes, such as error detection and the assessment of activated memory“ und „control“ „top-down processes such as planning and resource allocation“ beschreibt. (Muñoz Martín 2014: 26). „Regulatory skills“ sind zwar eine wichtige Voraussetzung für „problem solving“, aber sie unterscheiden sich dennoch von dieser Dimension, nämlich durch die Beobachtung, dass beide Dimensionen „compete for the same resources“ (Muñoz Martín 2014: 27).

Die fünfte und letzte Dimension in Muñoz Martíns Modell ist das „self concept“, welches “[t]he cognitive component of the self“ meint, welches wiederum „not innate, nor [...] a fixed, cumulative average of successive self-images, but rather a complex, organized and dynamic set of images, cognitions, learned beliefs, and evaluations about the self“ ist (Muñoz Martín 2014: 28). „Self concept“ ist geprägt durch „environment“, „communities“ und „role models“ (Muñoz Martín 2014: 29). Da das Phänomen des „self concept“ in der Kognitionsforschung ein sehr breit definiertes ist, wird es in „three components, namely self-awareness,

situation awareness, and self-efficacy” unterteilt (Muñoz Martín 2014: 28). Mit „self awareness“ ist die Fähigkeit gemeint, sich selbst mit einem relativ objektiven Blick beobachten zu können, ohne dabei die eigene Subjektivität aus den Augen zu lassen; bei der „situation awareness ist das „understanding needed to operate in a highly dynamic environment” gemeint und mit „self efficacy“ die Fähigkeit, seine eigene Leistung zu bewerten (Muñoz Martín 2014: 32f.).

Zusammenfassend ist Muñoz Martín der Auffassung, dass translatorische Expertise „as the bulk of cognitive resources and abilities leading to behaviors that yield superior performance in translation tasks” zusammengefasst werden kann (Muñoz Martín 2014: 34).

2.3.3. Soziologische und kognitive Ansätze im Spannungsfeld der Expertise

In diesen Unterkapitel wird der aktuelle Forschungsstand zur Verbindung soziologischer und kognitiver Ansätze in der Expertiseforschung innerhalb der Translationswissenschaft vorgestellt.

2.3.3.1. Interdependenz von Kognition und Soziologie in der translatorischen Expertise

Risku und Rogl (2022: 33) versuchen Expertisemodelle aus kognitions- und sozialwissenschaftlicher Perspektive zu vereinen, denn “neither the cognitive nor the sociological approaches can be considered more universal or fundamental than the other.” Lag in der Vergangenheit der Fokus auf Translator*innen als zentrale und im Alleingang handelnde Personen im Translationsprozess, so wird diese Sichtweise um „a whole group of actors (made up, for example, of in-house and/or freelance translators, translation managers, proofreaders and layout experts)” erweitert. (Risku & Rogl 2022: 34). Dieser Wandel lässt sich auch in der kognitiven Expertiseforschung beobachten und „increasingly acknowledges the fundamental role of the social dimension in cognitive processes“, indem eine holistische Perspektive auf den Translationsprozess, welche sozialpsychologische und kognitionspsychologische Gerüste integriert, gefordert wird. Bei Studien, die in realen Settings und nicht in konstruierten Laborsituationen hergestellt wurden, lässt sich feststellen, dass Entscheidungen „influenced by implicit and explicit social expectations, hierarchical relationships and assessments of the respective organisational culture” sind (Risku & Rogl 2022: 34). Nicht nur der Ausgangstext oder die Translationsstrategien sind daher ausschlaggebend für die Entscheidungen, die Translator*innen treffen, sondern ein großer Einfluss fällt auch sozialen Faktoren zu (Risku & Rogl 2022: 34). Um diese Einflüsse zu beschreiben, gibt es in der Geschichte der Translationswissenschaft verschiedene Konzepte: Eins davon ist Tourys (vgl. Toury 1977) Konzept der translatorischen Normen aus den 1970er-Jahren, in denen diese als „(usually implicit) codes of practice that reflect a

society's values and ideas" gehandelt werden (Risku & Rogl 2022: 34). Dieses Konzept wird heute kritisiert, weil es den Anschein erweckt, dass Normen etwas Statisches wären (Risku & Rogl 2022: 35).

Das Konzept der „social field theory“ von Bourdieu beleuchtet das Phänomen aus einer anderen Perspektive, da es versucht „the analytical divide between the social system and the individual capacity to act (or agency)“ zu überbrücken und dadurch in den 1990er-Jahren seinen Weg in die Translationswissenschaft fand (Risku & Rogl 2022: 36). Durch die Einbettung dieser Theorie in die translatorische Expertiseforschung wird die persönliche Biografie der Translator*innen herangezogen mit dem Ziel die Übersetzungsentscheidungen auf der textlichen Mikroebene zu beleuchten. (Risku & Rogl 2022: 36).

Mit der Entwicklung der Forschung wurde dieser Zugang aber als unzureichend befunden, um das Phänomen auf der textlichen Mikroebene zu beschreiben, weshalb die „actor-network theory“ hinzugezogen wurde, welche „the focus on studying heterogeneous networks or assemblages of human and non-human actors (or actants)“ legt (Risku & Rogl 2022: 36). Diese Theorie ermöglicht es, „to actually observe and explain translation decision processes at the level of the individual and his/her interactions with other actors (e.g., clients, agencies and technology)“ und die Translationsprozesse in ihrer Gesamtheit zu erfassen (Risku & Rogl 2022: 37). Auch Muñoz Martín (2014: 12f.) hebt die Eigenschaft der „actor-network theory“ hervor mit der sich erklären ließe, wie „different actants—humans and also non-human artifacts—come together to act as a whole.“ Dies ist besonders für die Übertitelung von Interesse, da das Trägermedium der Übersetzung in den Prozess stark miteingebunden ist.

Einen komplementären Ansatz verfolgt das Konzept der „distributive cognition“, bei dem vorausgesetzt wird „that cognition is not just an internal mental operation but constituted through interaction with the social and material surroundings“ (Risku & Rogl 2022: 37). Dafür müsse wie bei den vorangegangenen Konzepten die Translationssituation in der Situation beobachtet werden und das Subjekt wird erweitert, denn „events inside and outside the individual's skin“ werden für die kognitive Analyse ebenfalls herangezogen, da „[c]ognition draws on mental, bodily, material and social structures“ (Risku & Rogl 2022: 37). Eine der Methoden um empirische Studien zur „distributive cognition“ zu erstellen, ist die „cognitive ethnography“, die dem Prinzip folgt, dass „complex cognitive processes emerge from the organization of simpler cognitive processes due to cultural practices“ (Muñoz Martín 2014: 12). Aus dem Namen der Methode heraus lässt sich bereits ableiten, dass hierfür ethnographische Kategorien verwendet werden, um „ideas, language, organization and resources employed by members of a given social group“ zu untersuchen. (Risku & Rogl 2022: 37). Ein besonderer Vorteil der

ethnographischen Methode liegt darin, dass „they reveal how something actually comes to be, is constructed or works in a given situation” (Risku & Rogl 2022: 38). Risku und Rogl sprechen sich für eine Synthese von „actor-network theory“ und „distributed cognition“ aus:

In their application in translation studies, ANT [Anm.: actor-network theory] and the distributed cognition approach are the two approaches that are most clearly converging with respect to accounting for the factors that influence translation processes, since ANT takes account of the individual within the social dimensions, and the distributed cognition approach expands the focus from the individual to the social dimensions, as laid out in our two claims in the introductory section. (Risku & Rogl 2022: 38)

Beide Methoden legen den Fokus auf „situation-specific interactions of actors with their social and material surroundings” (Risku & Rogl 2022: 38). Die Felder der Kognition und des Soziologischen lassen sich auch nicht voneinander trennen, denn erst „the interaction with the social and material is where both sociality and cognition arise in the first place” (Risku & Rogl 2022: 38). Für beide Methoden lassen sich die Mechanismen, mit denen neues Wissen erlangt werden kann, „as the interaction of the whole hybrid unit of humans and their environment” beschreiben (Risku & Rogl 2022: 40). Während die „distributed cognition“ den Fokus auf das Generieren von Wissen, durch das Handelnde „make sense of and be able to navigate in the world (and [do] not focus on power relations)“, geht es in der „ANT“ darum, „the power and authority of individuals and institutions over others“ hervorzuheben. (Risku & Rogl 2022: 40). Auf der kognitiven Seite sind es Instrumente, externe Vorstellungen und soziale Interaktionen, die neues Wissen generieren, auf der soziologischen Seite ist es das Vertrauen in oder die Autorität anerkannter Institutionen wie Universitäten (Risku & Rogl 2022: 40). Die Theorie der “extended cognition” spricht sich gegen ein Gegenüberstellen von „ANT“ und „distributed cognition“ aus. Darin wird postuliert, „that external entities not only influence but also play a constitutive role in cognitive activities: they are constitutive parts of the cognitive system that extend it from the brain to the body and the world.” (Risku & Rogl 2022: 41). Das bedeutet, dass soziale Interaktion auch kognitiv verarbeitet wird und deshalb auch Teil der Kognition ist. Während Studien in Laborsettings sich dazu eignen, den Kern der kognitiven Prozesse zu erforschen, werden im Feld „global interactions and their effects on translation decision processes“ untersucht (Risku & Rogl 2022: 45). Auf folgenden Zugang zur Expertise wird das analytische Kapitel dieser Arbeit aufbauen: “Practice and process meet halfway: the one – the social parameters and the effects of the networks – cannot be explained without the other – the cognitive dynamics and the effects of the individual actors (and vice versa)” (Risku & Rogl 2022: 46). Konzepte wie die „actor-network-theory“ oder „distributive cognition“, eignen sich für die vorliegende Arbeit, welche das Ziel verfolgt, sich durch Expert*inneninterviews innerhalb an der Übertitelung

beteiligten Akteur*innen zu ergründen, wie diese Akteur*innen miteinander interagieren und sich gegenseitig wahrnehmen.

2.3.3.2. Expert*innenrolle als soziales Konstrukt

Schlager und Risku (2023) sprechen sich für Expertiseforschung im Feld im Gegensatz zu kontrollierten Experimenten aus. Die Forschung soll Expertise in der Translation „kontextualisieren“, also „knowledge and activities in their natural or usual settings, such as actors’ lives or workplaces [...], including any relevant social roles and networks“ untersuchen (Schlager & Risku 2023: 230f.). Dabei kristallisiert sich immer mehr heraus, dass „experience“ nicht gleichbedeutend ist mit Expertise und, dass „experienced translators“ nicht zwangsläufig Expert*innen sein müssen (Schlager & Risku 2023: 230f.). Dies deckt sich mit Shreeves (vgl. 2006: 28) Beobachtungen bezüglich seines Konzeptes der „deliberate practice“. Auch hier wird nochmals betont, wie wichtig „adaptability“ im Sinne Muñoz Martins (vgl. 2014) ist und dass diese Komponente „a key role in the wideranging, dynamic fields of activity that come into play in the translation sector“ spielt (Schlager & Risku 2023: 233). Für Risku und Schlager (2023: 235) ist Expertise in der Übersetzung, im Unterschied zu Alves und da Silva (vgl. 2021) nur ein bedingt quantifizierbarer Prozess, weshalb sie der Meinung sind, dass „further research is needed in authentic contexts, based on a qualitative rationale, in line with the bulk of workplace research that has been done in TS so far“, damit sich Expertise qualitativ bestimmen lasse. Bei den Feldstudien, für die die beiden Autor*innen plädieren, verschiebt sich der Fokus von Übersetzer*innen oder einzelnen Texten als isolierte Einheiten zu „units of analysis by projects, networks and activities in real-life workplaces“ (Schlager & Risku 2023: 236). Diesem Ansatz folgt auch die Methode der Analyse in der vorliegenden Arbeit, um zu gewährleisten, dass die Forschungsfrage aus einer emischen Sicht der im Prozess eingebundenen handelnden Personen beleuchtet wird. Auch Schlager und Risku sind der Meinung, dass für eine Untersuchung der Expertise im Feld „[p]articipant observations, interviews and artefact/document analysis [...] among the most common methods“ sind. Auf semi-strukturierten Interviews basierende durchgeführte Studien hätten bereits Hinweise darauf geliefert, dass „deliberate practice“ in der Praxis von praktizierenden Übersetzer*innen nicht als wichtiges Element für die Akquisition von Expertise gehandelt wird, im Vergleich zu anderen Elementen, die sich aus dem Arbeitsumfeld ergeben wie Pünktlichkeit und Interaktionsfähigkeit. In den Studien wurden die „internal processes“ wie „metacognitive regulation“ nicht berücksichtigt (Schlager & Risku 2023: 237). Für die beiden Autor*innen „it becomes apparent that translation as work or as a task must be perceived as a complex and dynamic collaborative activity involving several people with different ideas and expectations“ (Schlager & Risku 2023: 238). Dadurch zeichnet sich ab, dass man

Expertise als soziales Konstrukt sehen kann, welches stark vom Kontext, in dem sie festgestellt werden soll, abhängt. Expertise als zugeschriebene Rolle zu sehen, weicht von der bisherigen Vorstellung aus der Translation Process Research ab, in der Expertise als etwas Absolutes angesehen wurde. Wer für welche spezifische Handlung als Expert*in gilt, hängt immer vom „specific context with its social and material conditions“ ab (Schlager & Risku 2023: 239). Wenn eine Theatergruppe keinerlei Erfahrung mit Übertitelung hat, dann kann eine Person, die sich rudimentär mit Übertitelungstechniken auskennt, aber eventuell nicht weiß, wie die mittlerweile branchenüblich gewordenen Formatierungsregeln aussehen müssen, als Expert*in gelten.

Schlager & Risku (2023: 240) sprechen sich dafür aus, bei der Beobachtung von Expertise von der ethischen Perspektive der Translationswissenschaft in die emische Perspektive der Praktizierenden zu wechseln. Diese Perspektiven wären am besten über qualitative semi- oder unstrukturierte Interviews zu gewinnen. Bereits durchgeführte Studien weisen darauf hin, dass Praktizierende selbst nicht zwischen Kompetenz und Expertise unterscheiden, deshalb sei diese Unterscheidung auch nicht zielführend bei dieser Art von Forschung. Die Unterscheidung zwischen Expert*innen und Nicht-Expert*innen „serves to build identity and status and to create difference and distance“ (Schlager & Risku 2023: 241). Das ist besonders in einem Tätigkeitsfeld wie der Translation, das sich derzeit in einem Professionalisierungsprozess befindet, wichtig. Diese Abgrenzung führe aber dazu, dass die meisten translatorischen Tätigkeiten, die nämlich von Nicht-Professionellen durchgeführt werden, von der Translationswissenschaft kaum erfasst werden (Schlager & Risku 2023: 241). In dem Sinne erstellen Expert*innen und Lai*innen gemeinsam die „boundary work around who counts as an expert and who does not“ (En & En 2019: 218). Schlager und Risku (2023: 241) plädieren dafür, bei Expertisekonzepten zwischen „the construction of identities through boundary work and one that relates to specific (translation) practices, describing the latter as *knowledge practices* that are multidimensional, situated and embodied, i.e., a sort of knowledge that is rather performed than possessed“ zu unterscheiden.

Auch die Fremdwahrnehmung wird mit der Selbstwahrnehmung verglichen. Translator*innen weisen meist einen hohen akademischen Bildungsgrad auf. Dies wird oft von Außenstehenden übersehen, oder ignoriert, weshalb Translator*innen sich über fehlende Wertschätzung beklagen. Außerhalb der Translationswissenschaft herrscht in großen Teilen der Gesellschaft noch die Annahme vor, Sprachkompetenz sei gleichbedeutend mit translatorischen Fähigkeiten. Damit die Wertschätzung zunimmt, bietet die „sociology of knowledge“ verschiedene Ansätze, wie den der „Kompetenzdarstellungskompetenz“, welcher auf „the

epistemological assumption that we cannot recognise social matters and phenomena per se, only presentations thereof" fußt (Schlager & Risku 2023: 242). Damit ein Tätigkeitsfeld sich professionalisieren kann und von anderen als solches wahrgenommen wird, ist „a functioning collective presentation of competence vis-à-vis other actors [...] essential“ (Schlager & Risku 2023: 242). Deshalb könne man die Bedeutung von „performance“ in seinem doppelten Sinne verstehen, nämlich als „show“, um nach außen hin Professionalität und Expertise zu signalisieren und als „the action of performing a task or a function“. Ob diese „performance“ gelingt, hängt von „the power and status of the actors involved“ ab, da dieser Vorgang sozial ausgehandelt wird (Schlager & Risku 2023: 243). Um diese Prozesse erforschen zu können, sollen Forscher*innen „investigate how expertise is constructed and how these constructions become manifest in (communicative) actions, work processes and company structures“, indem sie „the focus from objectivity to subjectivity, from micro-process and product-centred approaches to macro-process and person-centred approaches“ erweitern (Schlager & Risku 2023: 244). Das Analysekapitel dieser Arbeit folgt Schlagers und Riskus Anregung und beschäftigt sich daher in semi-strukturierten Interviews mit der emischen Perspektive von Übertitler*innen und den anderen bei einer Übertitelung involvierten Akteur*innen im Theater.

3. Die Übertitelung in der Translationswissenschaft

Secară (2023: 197) beschreibt Übertitel als „den üblicherweise live und oberhalb der Bühne projizierten Text, der in einer Theater- oder Opernaufführung gesprochen oder gesungen wird“. Im Vergleich zur Filmuntertitelung, in deren Nähe die Übertitelung öfters gerückt wird, ist diese vor allem im Bereich des Sprechtheaters ein in der Translationswissenschaft noch wenig erforschter Bereich. Im folgenden Kapitel werden sowohl die historische Entwicklung, sowie die Einordnung und Analysen dieses Translationstyps innerhalb der Translationswissenschaft beleuchtet, als auch bereits vorhandene Überlegungen zur Expertise von Übertitler*innen und alternative Modelle der Übertitelung, die über eine reine Translationshandlung hinausgehen, vorgestellt.

3.1. Die historische Entwicklung der Übertitelung

Als erste dokumentierte Übertitelung einer Bühnenaufführung gilt eine Aufführung von 1984 an der Canadian Opera Company (Secară 2023: 197). Davor gab es in Hong-Kong bereits übertitelte Opern-Aufführungen, welche jedoch nicht als Übertitel gewertet wurden, da die chinesische Übersetzung vertikal an der Seite und nicht oberhalb der Bühne angezeigt wurde (Burton 2009: 58). Die Opernhäuser, die diese Form der Translation benutzten, verwendeten meist eigene Systeme und hauseigene Techniker*innen. Bevor elektrische Hilfsmittel verwendet werden konnten, gab es für Zuseher*innen eigentlich nur die Möglichkeit, der Aufführung mit dem Libretto in der Hand zu folgen (Burton 2009: 60). Eines der älteren Systeme war eine Projektor, bei dem man die Titel wie Dias nacheinander projizieren konnte, welches aber den Nachteil hatte, dass „the slides are prepared in advance by an outside supplier, so re-editing the text is impossible“ (Burton 2009: 59). Mittlerweile sind übertitelte Opernaufführungen zur Norm geworden, während Übertitelung von Sprechtheater sich auf Festivals oder Gastspiele beschränkt. Burton (2009: 61) erklärt diese Trendwende auch dadurch, dass wir eine „text dominated society“ geworden sind, in der das Publikum den Wortlaut der gesungenen Texte verstehen möchte.

Dass der Bedarf für eine Translation bei Opernaufführungen viel früher als beim Sprechtheater aufkam, liegt daran, dass es in der Oper seit ihren Anfängen zur Norm gehört, dass fremdsprachige Texte konsumiert werden, während es beim Sprechtheater viel seltener vorkam, fremdsprachige Inszenierungen auf die Bühne zu bringen oder Gastspiele einzuladen (Brodie 2020: 452). Dieser Umstand führt auch dazu, dass die Übertitelungstechnik im Opernbereich wesentlich zügiger voranschreiten konnte als im Sprechtheater-Bereich (Oncins 2015: 49). Mittlerweile hat die Anzahl der fremdsprachigen Gastspiele und Festivals aber auch im

Sprechtheater-Bereich zugenommen, wodurch auch der Bedarf an Übertitelung und anderen Formen der Translation gestiegen ist (Griesel 2007: 40). Regisseure fördern mittlerweile aktiv die Verwendung von Übertitelung, um mehr Publikum anzulocken (Secară 2023: 202).

Den Übertiteln wurde vonseiten der Regie im Theater als auch in der Oper zuerst mit Skepsis begegnet (Burton 2009: 60). Manche Opernregisseur*innen weigerten sich aus Sorge, dass die Übertitelung zu viel Platz einnehmen könnte und als ein „prophylactic between opera and the audience“ störend wirken könnte (Burton 2009: 61). Andere Regisseur*innen begrüßen im Gegenteil die Neuerung und heben positiv hervor, dass das Publikum somit weniger Zeit mit Verständnis aufbringen müsse und sich dadurch mehr auf die Musik und die Sänger*innen konzentrieren könne (Burton 2009: 62). Für das Sprechtheater wurden eigens entwickelte „Focon“-Übertitelungsanlagen⁴ verwendet, welche ab den 1980er-Jahren eingesetzt wurden. Durch die Verbreitung von Computern in den Theatern wird auch der Zugang zu Übertitelung niederschwelliger (Griesel 2007: 40). Heutzutage werden die Übertitel meist über Videoprojektoren auf oberhalb der Bühne fixierte Leinwände projiziert. Aber es gibt auch innovative Formen: In vielen Opernhäusern, wie z.B. in der Wiener Staatsoper, gibt es individuelle Lösungen, wie „seatback“-Bildschirme⁵ (vgl. Burton 2009: 59; Brodie 2020: 453), Applikationen für Smartphones und „Smartglasses“ (Mälzer & Wünsche 2018: 34).

3.2. Übertitelung als Forschungsfeld

Mit der Übertitelung im Theater wird sich erst seit der Jahrtausendwende intensiver innerhalb der Translationswissenschaft beschäftigt. Abseits der bereits mehrfach erschlossenen Forschung im Bereich der Opernübersetzung beschäftigt sich Griesel seit den 2000er-Jahren mit der translationswissenschaftlichen Analyse von Translation bei Theateraufführungen im Allgemeinen und Übertitelung im Speziellen. Seit einiger Zeit wird auch vermehrt Übertitelung im Bereich der Inklusion innerhalb der Translationswissenschaft behandelt und analysiert.

3.2.1. Übertitelung innerhalb der Audiovisuellen Translationswissenschaft

Übertitel werden meist, wie Untertitel, dem Themenbereich der Audiovisuellen Translation zugeordnet. Die Aufführung ist ein audiovisueller Text, der übersetzt wird, indem vor allem der Modus Sprache in Schriftzeichen übertragen wird, dabei aber auch andere visuelle und auditive Zeichen mitberücksichtigt werden. Diese Zuordnung steht jedoch in der Kritik, da es sich bei einer Aufführung, im Gegensatz zu „recorded audio-visual material“, also zum Beispiel einem

⁴ Leuchttafeln, die direkt über ein Pult gesteuert werden.

⁵ Kleine Bildschirme, die meist wie im Flugzeug in der Rückenlehne des vorderen Stuhls montiert sind und individuell genutzt werden können.

Film oder einem Comic, um eine von Menschen übersetzte Live-Performance handle (Brodie 2020: 451). Auch Oncins (2015: 52) legt nahe, dass man eine Unterscheidung zwischen Über- und Untertitelung innerhalb der audiovisuellen Translationswissenschaft vollziehen sollte, da die Übertitel kein „static product suitable for every performance“, und somit „a unique topic in AVT [Anm.: Audiovisual Translation]“ wären. Griesel (2000: 128) plädiert dafür, die Translation im Theater, zu der die Übertitelung zählt, als eigenständigen Bereich in der Wissenschaft zu bewerten, da deren Methoden eigene Bewertungskriterien benötigten. Als Translation im Theater beschreibt Griesel die Formen der Translation, die angewandt werden, um eine Aufführung zu übersetzen. Damit zieht sie eine terminologische Grenze zur Dramenübersetzung, denn diese wird nur gelesen und bietet allenfalls die Grundlage für die Inszenierung. Wichtige außersprachliche Faktoren, wie Gestik, Mimik, Bühnenbild, Kostüm werden bei der Dramenübersetzung völlig ausgespart (Griesel 2000: 28). „Spezifisch für Translation im Theater ist, dass der Ausgangstext die Aufführung ist und nicht der schriftlich vorliegende Dramentext“ (Griesel 2007: 8), was zur Folge hat, dass die Übertitelung nicht wie eine Dramenübersetzung analysiert werden kann. Griesel (2007: 9) ordnet die Translation im Theater in vier Kategorien: Die „zusammenfassende Übersetzung“, „die Übertitelung“, „das Simultandolmetschen“ und „alternative Formen“. Dabei betont sie, dass es sich bei dieser Kategorisierung bloß um eine Momentaufnahme handle und die von ihr vorgenommene Einteilung in Kategorien mit dem technischen Fortschritt und der Verbreitung der Übertitel einem steten Wandel ausgesetzt sind (Griesel 2007: 10). Für ihre Analyse der Translation im Theater orientiert sich Griesel an Fischer-Lichtes Theatersemiotik. Diese definiert vierzehn theatralische Zeichen mit ihren zugehörigen Oppositionspaaren (Fischer-Lichte 1988: 28; s. Abb. 3).

Geräusche	akustische	transitorisch	raum- bezogen
Musik			schauspielerbezogen
linguistische Zeichen			
paralinguistische Zeichen			
mimische Zeichen			
gestische Zeichen			
proxemische Zeichen			
Maske	visuelle	länger andauernd	
Frisur			
Kostüm			
Raumkonzeption			
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			raum- bezogen

Abbildung 3: Übersicht über theatralische Zeichen (Fischer-Lichte 1988: 28)

Die für die Übertitelung am relevantesten Zeichen sind vor allem, akustische, transitorische und schauspielerbezogene Zeichen, darunter allen voran linguistische und paralinguistische Zeichen (Griesel 2007: 16f.).

Der Teilbereich, den Griesel (2000: 30) für die Analyse der Translation im Theater am sinnvollsten findet, ist jener des Translatorischen Handelns: So bietet Nords Ansatz der Funktionalität bei der Untersuchung der Translation im Theater einen interessanten Zugang, da sich dieser auf den Translationsskopos und die jeweilige Zielsituation bezieht (vgl. Nord 1989: 102). Angelehnt an Nords Begriff der Loyalität als die Erwartung an den Translator, „dass er die Intention des Autors nicht verfälscht“ (Nord 1989: 102) bieten sich für die Translation im Theater ergiebige Untersuchungen an, aus dem Grund, dass die zu übersetzende Inszenierung nicht unbedingt dieselbe Intention verfolgt wie der Autor des ursprünglichen Dramentextes und somit die Frage der Loyalität in einer gewissen Grauzone angesiedelt ist (Griesel 2000: 31).

Griesel (2000: 35) ordnet die Übertitelung eher der instrumentellen Übersetzung zu, da ein Kommunikationsziel verfolgt werde, nämlich das Verständnis des ausgangssprachlichen Dramentextes für ein nicht-ausgangssprachliches Publikum, und es nicht um die Dokumentation einer Kommunikationshandlung geht⁶.

3.2.2. Abgrenzung von Filmuntertitelung und OpernÜbertitelung

Die Übertitelung im Sprechtheater wird oft mit der Filmuntertitelung und mit der Übertitelung in der Oper verglichen. Im folgenden Abschnitt werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede hervorgehoben.

3.2.2.1. Film

Untertitel werden im Film eigentlich seit Beginn des 20. Jahrhunderts benutzt, soweit man die Zwischentitel bei Stummfilmen als Untertitel bezeichnen kann. Dieser zeitliche Vorsprung erklärt ihre ausführlichere Untersuchung innerhalb der Translationswissenschaft. Der Übersetzungsprozess bei Übertiteln und Untertiteln ist praktisch ident: Es findet ein Sprachtransfer von einer in die andere Sprache statt, es erfolgt ein Transfer von Gesprochener zu geschriebener Sprache und die Form der Kürzungen und Komprimierungen des Ausgangstextes ähneln sich untereinander (Griesel 2007: 63; 65f.). Griesel (2000: 40) erfasst diese Komprimierungen

⁶ Dieser Effekt kann jedoch unbeabsichtigt auftreten, vor allem dann, wenn im Publikum bilinguale Personen sitzen, die die Translation direkt mit dem auf der Bühne gesprochenen Text vergleichen können (vgl. Griesel 2007: 28).

angelehnt an Müllers (1982: 49) Modell zur Tilgung und Komprimierung bei Filmuntertitelung wie folgt:

Tilgungen von

- a) Ausrufen und Interjektionen
- b) Namen, Titeln, Anreden
- c) Orts- und Zeitangaben
- d) Wiederholung von Sätzen bzw. Satzteilen
- e) Elementaren Sprechakten
- f) Persönlichen Wertungen
- g) Äußerungseinleitenden und -abschließenden Floskeln
- h) Background-Dialoge etc.
- i) Semantische Redundanzen

Komprimierungen:

- a) Komprimierung von zwei Adjektiven, Substantiven, Verben zu einem
- b) Entverbalisierung durch Substantivierung
- c) Entverbalisierung durch modale Hilfsverben
- d) Semantische Paraphrasen
- e) Umkehrung positiver in negative Äußerungen und umgekehrt
- f) Pragmatische Paraphrasen
- g) Änderung bei Tempus, Modus, Satzart
- h) Umformung von Sätzen zu Stereotypen

(Griesel 2000: 41)

Bei den Komprimierungen und Tilgungen im Theaterbereich ist zu beachten, dass es sich im Theater anders als beim Film oftmals um „literarische Kunstsprache“ aus dem Kanon handeln kann und daher besondere Vorsicht bei der Übersetzung geboten ist (Griesel 2007: 66). Secară (2023: 198) spricht davon, dass im Theater und in der Oper der Originaltext beinahe als heilig angesehen wird, was dazu führt, dass Übertitler*innen das Ziel verfolgen, die Vollständigkeit des Textes zu bewahren (vgl. Griesel 2005: 2). Auf diese Besonderheit wird später in einem weiteren Unterkapitel noch präziser eingegangen.

In Anlehnung an Gottliebs (vgl. 2004⁴: 16) Modell, bei dem Film-Untertitel als “[prepared] communication”, “written language”, “additive”, “synchronous”, “transient” und “polysemiotic” charakterisiert werden, wendet Griesel (2007: 63) diese Kategorien ebenfalls auf die Übertitelung an, auf die sie, wie bereits beschrieben, bis auf ein paar fehlende Kategorien zutreffen. Dem Übersetzungsprozess von Übertiteln und Untertiteln werden diese Kategorien gerecht, es lassen sich jedoch innerhalb der zweiten Phase der Translation, nämlich der Projektion während der Aufführungssituation, große Unterschiede feststellen. Ein Beispiel dafür sind die „Korrigierbarkeit“ und „Kontrollierbarkeit“ (vgl. Kade 1968: 35). Da die Übertitel während der Aufführung live projiziert (in weiterer Folge als „Fahren“ bezeichnet) werden, können Fehler oder Improvisationen während ebenjener Aufführung die Korrigierbarkeit verhindern und die Kontrollierbarkeit erschweren. Die Übertitel können von Aufführung zu Aufführung

ausgebessert werden, sobald Untertitel jedoch ins Filmbild integriert wurden, sind diese nicht mehr korrigierbar (Griesel 2007: 64).

Auch bei der räumlichen Distanz gibt es gravierende Unterschiede zwischen Untertitel im Film und Übertitel auf der Bühne. Während die Distanz zwischen der Bildebene und den Untertiteln im Film überschaubar ist, kann es zwischen dem Geschehen auf der Bühne und den Übertiteln eine große räumliche Distanz geben. Diese Distanz erfordert eine längere Lesedauer für eine bestimmte Zeichenanzahl, was wiederum bei der Erstellung der Übertitel und der allfälligen Kürzungen des Textes berücksichtigt werden muss (Griesel 2007: 64ff.).

Einer der größten Unterschiede zwischen Unter- und Übertiteln liegt in der Rezeptionssituation der Translation. Während bei einem Film der Translationsvorgang mit der Integration ins Filmbild abgeschlossen wird, beginnt bei der Theater-Übertitelung die eigentliche Phase der Kommunikationsübermittlung erst während der Live-Situation der übertitelten Theateraufführung. Ein Film läuft immer gleich ab, egal wie oft er abgespielt wird, die Untertitel sind an einen fixen Timecode gebunden. Die Übertitel müssen hingegen „manuell gefahren werden“, da jede Aufführung anders ist und „[insofern] hat man es mit einem schriftlich vorerfassten simulierten Dolmetschprozess zu tun, was beim Film nicht der Fall ist“ (Griesel 2007: 65).

Ein weiteres Element ist der sogenannte „feed-back effect“, welcher eintritt, wenn akustische sprachliche Zeichen in ihrer Bedeutungserzeugung durch visuelle Zeichen gedoppelt und somit eine Redundanz erzeugen können, die wiederum die Entscheidung für Tilgungen und Komprimierungen erleichtern kann. So wie man im Film nicht bloß verbale sprachliche Zeichen beachten darf, um eine brauchbare Translation anzufertigen, sondern den Film als Ganzes heranziehen muss, so muss man auch für eine zweckdienliche Theatertranslation nicht bloß den auf der Bühne gesprochenen Text, sondern die gesamte Aufführung heranziehen (Griesel 2007: 8; 66). Auf diesen Punkt wird später nochmals im Detail eingegangen.

Für Unter- wie auch für Übertitel gilt die Faustregel, dass diese nicht ablenken sollen, also der Fokus der Rezipient*innen nicht auf der Tatsache, dass übersetzt wird, liegen sollte (Burton 2009: 63). Mittlerweile wird mit dieser Erwartung aber im Film- wie auch im Theaterbereich bewusst gespielt und gebrochen (Mälzer & Wünsche 2018: 46). Beispiele dafür findet man im zeitgenössischen Theater, wo sich ein Trend entwickelt, die Übertitelung als Teil der Erzählung sichtbar werden zu lassen, worauf in einem weiteren Unterkapitel spezifisch eingegangen wird (vgl. Ladouceur 2013: 355).

3.2.2.2. Oper

Rein intuitiv erscheint einem die Opern-Übertitelung der Übertitelung im Theater näher zu sein als die Film-Untertitelung. Das sieht auch Griesel (2007: 56) ähnlich, indem sie der Opern-Übertitelung die größte Schnittmenge an Gemeinsamkeiten mit der Theater-Übertitelung bezeugt. Bei ersterer handelt es sich ebenfalls um eine Translation in zwei Phasen: in der ersten werden die Übertitel erstellt und in der zweiten Phase werden sie während der Live-Aufführung gefahren. Für Brodie (2020: 454) drückt sich diese Ähnlichkeit in „the demand placed on the timing of the projection of captions due to the live nature of the performance“ aus.

In der Phase der Erstellung der Übertitel ähnelt die Methode der Komprimierungen und der Tilgungen jener der Translation für ein Bühnenstück, es zeichnen sich jedoch einige Unterschiede ab. Anders als im Theater, bei dem der Text als literarisches Werk gehandelt wird, geht es bei der Opern-Übertitelung vordergründig darum, „to convey the meaning of what is being sung, not necessarily the manner in which it is being sung“ (Burton 2009: 62). Die meisten Libretti basieren ihrerseits auf Theaterstücken, welche die Person, die die Übertitel erstellt, während der Verfassung der Übertitel konsultieren kann, um manche Textstellen und Verweise besser verstehen zu können (Burton 2009: 63). Interjektionen, blumige Sprache und Interpunktion werden vereinfacht, vor allem Rufzeichen werden weggelassen, da man den Ausdruck in der Stimme der Sänger*innen hören kann (Burton 2009: 62). Bei einem Opernlibretto handelt es sich zwar um einen musikalischen Text, Reime werden in der Übertitelung jedoch nicht berücksichtigt (Secară 2018: 132). Auch Redundanzen, die diesem musikalischen Aspekt geschuldet sind, helfen bei der Entscheidung zu Kürzungen und Tilgungen. Meist wird bei einer sich wiederholenden Stelle der Text so lange eingeblendet, bis die Stelle vorbei ist (Griesel 2007: 59). Das verfolgte Ziel der Opern-Übertitel ist „Transparenz“ (Dewolf 2001: 181), „Prägnanz und Verständlichkeit“ (Secară 2023: 199). Selten kommt es im Gegenteil zu Hinzufügungen von Text, der nicht im Libretto steht. Manche Translator*innen entscheiden sich dafür, dem Publikum bei einer komplizierten Handlung das Verständnis erleichtern zu wollen, indem Pronomen durch den Namen der Figur, über die gerade gesprochen wird, ersetzt werden. Dieser Vorgang kann aber auch Nachteile bergen, da der Blick der Zuseher*innen nicht konstant der Projektionsfläche der Übertitel zugewandt sein soll. Bei textlastigen Opern, wie z.B. denen Wagners, kann sich das als besonders herausfordernd erweisen (Burton 2009: 63).

Die zweite Phase der Translation, also das Fahren der Übertitel, birgt die größten Unterschiede zur Theater-Übertitelung. Im Gegensatz zu einer Theateraufführung lässt die streng durchgetaktete Struktur einer Opernaufführung kaum Rhythmusschwankungen, Weglassungen oder Improvisationen zu. Das birgt den Vorteil, dass, wenn die Person, die die Übertitel fährt,

Noten lesen kann, sie im Gegensatz zur Theater-Übertitelung nicht sowohl der Ausgangs- als auch der Zielsprache mächtig sein muss, da die Anzeigedauer der einzelnen Übertitel in der Partitur vorgegeben sein kann. Übertitler*innen können die Übertitel somit im Rhythmus der Musik fahren. Daher sind Opernkenntnisse und musikalische Bildung für diese Aufgabe wichtiger als Sprachkenntnisse (Griesel 2007: 58ff.). Die Übertitel werden meist „prepared in advance based on the script or libretto that is to be performed“ (Brodie 2020: 453) und liegen oft schon vor Probenbeginn vor, da es in der Oper in der Regel während der Proben selten zu Abweichungen vom Libretto kommt (Griesel 2007: 58).

Griesel (2007: 61f.) betrachtet Kaindls (vgl. 1997: 272f.) strikte Einteilung der Opern-Translation in akustische und optische Zeichen für die Analyse der Übertitel im Theater als bedingt anwendbar, da der Kulturtransfer in der Oper nur auf sprachlicher, aber nicht auf musikalischer oder auf der Inszenierung-Ebene vollzogen wird: Nur die Sprache des Librettos kommt aus der Ausgangskultur, die restlichen Zeichen werden bereits in der Inszenierung in die Zielkultur eingegliedert. Im Theater hingegen sind bei einem Gastspiel auch nicht-sprachliche Zeichen Teil des Kulturtransfers, die bei einer Translation berücksichtigt werden müssen. Ein weiterer Aspekt ist die Gewohnheit vonseiten der Rezipient*innen: Beim Opernpublikum ist die Übertitelung weit mehr im Mainstream angekommen als beim Publikum des Sprechtheaters. Wie Griesel (2007: 57) anmerkt, führen deren Akzeptanz, positive Resonanz und große Nachfrage zu einer rascheren technischen und weltweiten Entwicklung und dazu, dass „[s]ince surtitling is more established in opera than in theatre, its procedures tend to be more systematised“ (Brodie 2020: 454).

3.3. Übertitel als Text

3.3.1. Ausgangstext und Zieltext im Übertitelungsprozess

Wie bereits beschrieben, wird bei der Übertitelung nicht der Dramentext, sondern die gesamte Aufführung als Ausgangstext bewertet. Mit Kress und Van Leeuwen (2001: 20) würde man hier vom multimodalen Gefüge sprechen, das in seiner Gesamtheit erfasst werden müsse. Der Dramentext, beziehungsweise die Dramenübersetzung fließt dennoch in das Ausgangstextgefüge mit ein, einerseits als Grundlage für die Translation, andererseits auf metatextueller Ebene: Wenn der Dramentext oder die -übersetzung nämlich Teil des literarischen Kanons ist⁷, muss dies berücksichtigt und in die Übersetzung miteinbezogen werden (Griesel 2007: 21ff.; vgl. Mälzer & Wünsche 2018: 25). Brodie (2020: 458f.) argumentiert, dass, wenn dies nicht bedacht

⁷ Griesel (2007: 23) nennt hier als Beispiel die deutschen Schlegel & Tieck Übersetzungen der Shakespeare-Dramen.

wird, es bei einem kulturell versierten Publikum die Gefahr birgt, unfreiwillig befremdlich zu wirken. Bei einer Neuinterpretation hingegen sollte bewusst das Gegenteil gemacht werden: Durch ungewohnten Sprachstil sollten Translator*innen dem geschulten Theaterpublikum sichtbar machen, dass es sich um eine Neubearbeitung handelt (Griesel 2007: 25f.). So beinhaltet der Ausgangstext nicht nur alle semiotischen Elemente der Aufführung, oder an Prunč (2003: 29) angelehnt, „jede mehr oder minder deutlich abgrenzbare und interpretierbare Menge von Zeichen, die als Informationsbasis für eine Translation dient“, sondern auch bereits existierende Dramenübersetzungen (Griesel 2007: 69). Zusammenfassend beschreibt Griesel (2007: 69) den Ausgangstext für eine Übertitelung wie folgt:

Der Ausgangstext ist die Theateraufführung, besser gesagt die Inszenierung am jeweiligen Abend, die mittels eines genauer zu spezifizierenden Translationsprozesses zu einem Zieltext gestaltet wird. Diese Form der Translation ist in ihrer Vielschichtigkeit so komplex, dass sie praktisch alle Bereiche der translationswissenschaftlichen Reflexionen streift.

Um die Dynamiken, die eine Aufführung in ihrer Gesamtheit als Text aufweist, analysieren zu können, kann man Adamis (2023: 378) heuristische Schlüsselkonzepte der sozialsemiotischen Multimodalität heranziehen. Das hat zur Folge, dass das Translat, welches für eine gewisse Inszenierung angefertigt wurde, eigentlich ein unvollständiges ist, da jede Aufführung an dem Abend, an dem sie stattfindet, einen neuen Ausgangstext hervorbringt. Man könnte dieses Translat als einen „defekten Text“ beschreiben (Griesel 2007: 291).

In der Praxis wird der Zieltext, also die Aufführung mit der Übertitelung, von mehreren Rezipient*innen konsumiert, deren Aufbau heterogen ist. Griesel (2005: 5f.) teilt das Publikum in drei Zuschauer*innentypen ein. Der erste Typ beherrscht nur die Zielsprache, und ist für das Verständnis der Aufführung auf die Translation angewiesen. Dieser Typ konsumiert die Aufführung mit der Übertitelung als Zieltext. Typ zwei beherrscht nur die Ausgangssprache, daher braucht er die Übertitelung nicht und kann diese sogar als störend oder ablenkend empfinden. Der dritte Typ ist bilingual und ist daher nicht auf die Translation angewiesen, kann diese jedoch während der Übersetzungssituation mit dem Text in der Ausgangssprache vergleichen. Griesel (2007: 4f.) spricht davon, dass die Übertitel deshalb immer additiv sind, da der Zieltext den Ausgangstext miteinschließt. Im Gegensatz zu einer Dramenübersetzung kann das Translat ohne den Ausgangstext nicht als sinnstiftende Translation rezipiert werden. Dadurch werden „Translationsprozesse, die sonst verborgen bleiben, [...] offengelegt und dadurch, dass Ausgangstext und Zieltext parallel zu rezipieren sind, wird sich das Publikum während eines Films oder eines Theaterstücks der Dimension und Vielschichtigkeit der Translation bewusst“ (Griesel 2007: 28).

Ein weiteres Element, das berücksichtigt werden muss, bezieht sich auf die Kanonisierung. Mälzer und Wünsche (2018: 31) argumentieren, dass wenn die Projektionsfläche der Übertitel nicht in das Bühnenbild integriert ist, dies zur Folge hat, dass die Übertitel nicht zur Gänze in den Ausgangstext integriert sind und somit als Paratext gelten würden, da “[d]ie Inszenierung [...] ohne sie intakt [bleibt], wenn auch nicht unverändert”. Sie nehmen eine abweichende Definition des Ausgangs- und Zieltextes als Griesel in Bezug auf die Übertitelung vor, und bezeichnen das Simulacrum, das als Basis für die Übersetzung dient als „AusgangsTEXT“, während als „ZielTEXT“ die Aufführung inklusive der Übertitelung bezeichnet wird. Dieser „ZielTEXT“ besteht aus allen „sowohl optisch als auch akustisch vermittelten Informationen, die auf der Bühne wahrnehmbar sind“ (Mälzer & Wünsche 2018: 28f., Großschreibung im Original).

3.3.2. Übertitelung als Translationshybrid

Wie bereits beschrieben, kategorisiert Griesel den Translationsprozess der Übertitelung als zweiphasigen Prozess. Die erste Phase ist die Erstellung der Übertitel anhand des Inszenierungstextes und die zweite Phase ist die eigentliche Kommunikationshandlung, nämlich das Fahren der Übertitel in Echtzeit während der Aufführung, die „parallel zu dem konkreten Aufführungstext eingeblendet werden, der auf der Bühne in einem zeitlichen Rahmen stattfindet“ (Griesel 2007: 115; 292). Diese müssen manuell gefahren werden, da jede Aufführung anders ist, deshalb „hat man es mit einem schriftlich vorerfassten simulierten Dolmetschprozess zu tun“ (Griesel 2007: 65).

Aus diesem Grund spricht Griesel (2007: 115) bei der Übertitelung von einem Translationshybrid, weil diese weder eine reine Übersetzung noch eine reine Dolmetschung ist. Das auf dem Video einer Probe und dem Inszenierungstext basierende Translat ist demnach nur ein prototypischer Ausgangstext, da der echte Ausgangstext erst danach bei jeder Aufführung entsteht (Griesel 2007: 291). Im Vergleich zu anderen Formen der Translation im Theater wie dem Simultandolmetschen ist die Übertitelung nur bedingt korrigierbar, da der vorher angefertigte Text nur bedingt abgeändert werden kann (Griesel 2007: 294).

3.4. Übertitel als Mittel zur Inklusion

Ein wichtiger Aspekt im Bereich der Übertitelung ist der Inklusionscharakter dieser Form der Translation. Übertitel können ein Kommunikationsangebot an Menschen mit Beeinträchtigungen, wie Gehörlose, sein. In diesem Fall wird meist intralingual statt interlingual übertitelt (Mälzer & Wünsche 2018: 23). Man spricht hierbei meist von „Captioning“, also der “intralinguale[n] Wiedergabe des Gesprochenen, Gesungenen und Gehörten” (Secară 2023: 197), um eine

Abgrenzung von den herkömmlichen interlingualen Übertiteln zu signifizieren. Auch Brodie (2020: 452) nimmt diese Unterscheidung zwischen “captioning” für intralinguale Übertitel und subtitling für „interlinguale“ Übertitel vor.

Der Europäischer Rechtsakt zu Barrierefreiheit trug maßgeblich zur Entwicklung von Übertiteln als Inklusionsangebot bei. Das hat den Nebeneffekt, dass die Übertitel im Theater auch von Gruppen ohne Behinderung gerne genutzt werden (Secară 2023: 197f.).

Im Gegensatz zur interlingualen Übertitelung bei der der Text gekürzt wird, Wiederholungen sowie kleinere Details gestrichen werden und die Übertitler*innen versuchen, „Grammatik und Wortschatz zu vereinfachen und bis auf seltene Ausnahmen eine klare, moderne Sprache beizubehalten (Dewolf 2001: 181; vgl. Secară 2023: 199), wird bei intralingualen Übertiteln der gesamte Text wortgetreu wiedergegeben, da hier eine stärkere direkte Vergleichsmöglichkeit für die Rezipient*innen besteht. Der Tonfall, die Verwendung von Fremdsprachen oder Akzenten, Humor und Musik werden bei dieser Form der Übersetzung ebenfalls berücksichtigt (Secară 2023: 200).

Bei der herkömmlichen Übertitelung, nämlich wenn diese die Funktion eines Paratextes erhält, gilt eigentlich der Grundsatz „je unauffälliger, desto besser“ (Mälzer & Wünsche 2018: 32). Bei der Gehörlosenübertitelung gilt das Gegenteil. So räumen Mälzer und Wünsche zwar Übertragungsmedien, wie Brillen oder in Rücklehnen eingebauten Bildschirmen technologische Vorteile ein, diese tragen jedoch zur Sichtbarkeit des Teils des Publikums bei, welcher auf die Hilfsmittel angewiesen ist und stehen somit im Gegensatz zum Inklusionsgedanken (Mälzer & Wünsche 2018: 32f.). So wird impliziert, dass sich das Kommunikationsangebot durch die Translation „nur an jenen Teil des Publikums richtet, der dem Bühnengeschehen aufgrund einer Verstehens- oder Sinnesbarriere nicht oder nur eingeschränkt folgen kann, während die eigentliche Aufführung sich an ein Publikum wendet, für das diese Barrieren nicht gelten“ (Mälzer & Wünsche 2018: 33). Aus diesem Grund plädieren die Autor*innen dafür, die Übertitel ins Bühnenbild zu integrieren, denn wenn sich eine solche „integrierte Übertitelung [...] bewusst an alle [Zuschauer*innen] wendet, kommt die diskriminierende Wirkung von Übertiteln hier nicht zum Tragen“ (Mälzer & Wünsche 2018: 34f.).

Wenn das Ziel verfolgt wird, eine inklusive Aufführung zu garantieren, muss die Inszenierung bereits von Beginn an das Ziel verfolgen, inklusiv zu sein, und die involvierten Akteur*innen müssen sich überlegen, wie sie die Übertitelung in die Inszenierung integrieren und nicht als Paratext isolieren (Mälzer & Wünsche 2018: 39). Dazu entwerfen Mälzer und Wünsche drei Strategien zur Theatertranslation als inkludierendes Element: Die erste ist die Ko-Translation, also die frühe Einbindung der Translation, die dadurch zu einem ästhetischen

Mittel wird. Der weitere Schritt ist die Wahl der Translationsrichtung, welche die herrschenden Machtstrukturen sichtbar macht. Und zuletzt muss die Dichotomie zwischen Zielttext und Ausgangstext aufgebrochen werden (Mälzer & Wünsche 2018: 42). Dieser Vorgang der „Theatertranslation als inkludierende[s] Element“ ist komplexer als eine Translation als Paratext (Mälzer & Wünsche 2018: 42). Beim inklusiven Theater werden anders als bei der klassischen Übertitelung die Textbausteine von den Übertitler*innen und der Regie gemeinsam entwickelt und es wird darüber nachgedacht, welche verbalen und nonverbalen Elemente in die Übertitelung aufgenommen werden (Mälzer & Wünsche 2018: 43).

3.5. Übertitel als kreativer Prozess und als Teil der Inszenierung

Anknüpfend an Mälzers und Wünschens oben beschriebener Vorstellung des inklusiven Theaters, bei dem ein kreativer Zugang zur Übertitelung im Fokus steht, sollen hier mehrere Zugänge zur Übertitelung als kreativen Prozess vorgestellt werden.

Mälzer und Wünsche (2018: 44) sehen in einem solchen Prozess, bei dem Translation und Regie von Anfang an der Entwicklung der Inszenierung zusammenarbeiten, „keinen fertigen, abgeschlossenen Ausgangstext, der nachträglich übersetzt wurde, sondern nur mehr oder weniger provisorische verbale Textelemente (At), die einem Übersetzungsprozess unterzogen werden.“ Bei dieser Form der Kooperation treten Übertitel als „theatrales Ausdrucksmittel auf die Bühne“ In diesem Zusammenhang bringen sie den Begriff der „writing as performance“ ins Spiel, der sich vom klassischen Dramentext entfernt und die intermediale Inszenierung als Form des kreativen Schreibens ansieht, welches Hierarchien abflacht (Mälzer & Wünsche 2018: 45). Bei einem solchen Prozess wird die Dichotomie zwischen Ausgangs- und Zielttext aufgebrochen, da es sich aus der Sicht des Publikums bei einer solchen Inszenierung nicht um eine Aufführung als Ausgangstext mit darüberliegender Übertitelung als Paratext handelt, sondern die Übertitel in die Aufführung eingebettet wurden und sich dadurch an verschiedene Rezipient*innen-Gruppen im Publikum richten können (Mälzer und Wünsche 2018: 49).

Auch Brodie (2020: 451) sieht, bedingt durch die wachsende Intermedialität in Inszenierungen, eine Trendwende hin zu einem „increased demand for surtitles“, während bisher „[t]heatre surtitles have tended to be seen as a necessary inconvenience, permitting a limited access to performance in another language“. Diese werden auch immer bereitwilliger in das Bühnenbild integriert, anstatt oberhalb der Bühne in die Peripherie verbannt zu werden. Dank experimenteller Theaterformen, in denen der Text immer mehr „unstable“ wird, muss auch der Prozess der Übertitelung adaptiert werden. So werden auch die Übertitel-Fahrer*innen immer mehr als „performer“ angesehen.

Für Brodie (2020: 454) formt die Interaktion zwischen den Übertiteln und dem auf der Bühne gesprochenen Text „part of the dramaturgical narrative of the production“. Ladouceur (2013: 358) beschreibt in diesem Sinne eine Inszenierung, bei der ein Shakespeare Monolog stumm gespielt wird und zu dem parallel der Text projiziert wird, was den Eindruck eines inneren Monologs erweckt.

Durch ihre Position im Raum und ihre Synchronizität mit dem gesprochenen Text sind die Übertitel „part of the dramaturgical apparatus available to a director in forging that connection [zwischen der Produktion und den Performer*innen]“ (Brodie 2020: 455). Brodie (2020: 46) plädiert dafür dieses Potenzial zu nutzen, auch um mit den Erwartungen des Publikums zu spielen:

Locating surtitling within new media dramaturgy thus opens possibilities for theatre practitioners, translators and audiences to work with technology to interrogate and foreground translation and, in consequence, their connections with each other. (Brodie: 2020: 456)

Die Hybridität der Übertitel verdeutlicht „the blurred boundaries that enable the interrogation of relationships within and across languages and cultures“ (Brodie 2020: 457) und helfen mithilfe von Technologie den Menschen sich mit „one of its most essential qualities: the ownership and use of language“ auseinanderzusetzen.

Für Brodie (2020: 460) hat die Übertitelung, ob bewusst oder unbewusst, „in the process of improving accessibility to theatrical translation, [...] brought surtitling into the realm of dramaturgy and performance and created an environment for human-posthuman assemblage.“ Deswegen sollte die Übertitelung nicht in die Peripherie verbannt werden, sondern als „an independent stage dialogue emerging from the production to contribute to the overarching metalanguage of theatre and the humanity of performance“ gesehen werden.

Ladouceurs Forschung bezieht sich auf das Phänomen des bilingualen Theaters in Kanada, in dem Übertitel auf verschiedene Weise kreativ innerhalb der Inszenierung verwendet wurden, um über das Phänomen der Sprache und des Sprachverständnisses zu reflektieren. Sie nimmt Bezug darauf, dass bei den von ihr beobachteten Inszenierungen ein Teil des Publikums, die Sprache auf der Bühne nicht versteht. Bei einem Nonsens-Dialog wird dieses Gefühl zwischen den verschiedenen Zuseher*innen-Typen (nach Griesel, vgl. 2005: 5f.) geteilt, wenn während des Dialogs die Übertitel folgenden Text anzeigen: „If you don't understand what this guy is saying, don't worry – Neither does 50% of the rest of the audience“ (Ladouceur 2013: 355). Es werden auch eigene Wortspiele, die nur in der Übertitelung Sinn ergeben, verwendet (Ladouceur 2013: 353). Es kann auch zu anderen Medien Bezug genommen werden: Eine

Schimpftirade eines Schauspielers („Fuckduhduhfuckfuck-fuckfuck“) wird durch die Übertitelung mit Piktogrammen, wie man sie im Comic verwendet, übersetzt (Ladouceur 2013: 354).

3.6. Expertise in der Übertitelung

Ähnlich wie zu Beginn der Etablierung der Untertitelung gilt ein Prinzip der „Narrenfreiheit“ und des „learning by doing“ im Bereich der Übertitelung. Während es im Untertitelungs-Bereich mittlerweile Weiterbildungen gibt, die zwar stark an Unternehmen gekoppelt sind, gibt es im Bereich der Übertitelung keine Ausbildung (Griesel 2007: 41). Im Feld der Opern-Übertitelung haben sich mittlerweile gewisse Normen durchgesetzt, vor allem betreffend der Formatierung des Textes (Burton 2009: 65). Da der Vorgang der Übertitelung in der Oper bereits zum Standard gehört, verfügen viele Opernhäuser über hauseigene Translator*innen (Oncins 2015: 53).

Für Griesel (2007: 72; 27) ist es umso wichtiger, dass Translator*innen als Expert*innen auftreten. Sie müssen sowohl translatorische, beratende als auch technische Kompetenzen mitbringen (Griesel 2007: 84). Viele Theaterschaffende wüssten gar nicht, welche Möglichkeiten der Translation es gibt und welche für eine spezifische Inszenierung wohl am geeignetsten wäre, als auch welche finanziellen und zeitlichen Komponenten diese voraussetzen. In der Praxis kommt es aber oft vor, dass diese Entscheidung von Auftraggeberseite, also der Regie oder der Organisation, die die Aufführung produziert, getroffen wird und die Frage der Translation erst spät im Inszenierungsprozess oder erst nach der Premiere aufkommt (Griesel 2007: 88f.).

3.6.1. Skopoi der Übertitelung

Bei der Translation im Theater gibt es verschiedene Skopoi, die fallweise miteinander in Konkurrenz treten können. Es gibt einerseits den Skopos der Regie, der sich darauf beschränken kann, eine zum Inszenierungstext wortgleiche Übertitelung zu wollen, während der Skopos der Translator*innen die sinngetreue und in kurzer Zeit lesbare Wiedergabe des Textes ist (Griesel 2007: 291).

Diese Problematik, deren sich Translator*innen bewusst sein müssen, macht die Translation im Theater zu einem „Diener zweier Herren“, zwischen denen man „den goldenen Mittelweg“ finden müsse (Griesel 2007: 293). So müsse „[Ein] literarisches Kunstwerk [...] sich bei der Übertitelung sehr pragmatischen Erfordernissen beugen“, was manchmal unmöglich zu bewältigen sei (Griesel 2007: 25).

Angelehnt an Holz-Mänttäräs (vgl. 1986: 353) Modell, ist es für die Bestimmung der Expertise innerhalb der Translation im Theater wichtig, „die Stufen der Zielhandlung, der Handlungsplanung, der Handlungsausführungen und der Handlungen“ zu bestimmen (Griesel

2007: 84). Hier wird der Translationsprozess nicht nur mit seinem Endprodukt, also dem Translat, gleichgesetzt, sondern er bezieht auch Vorgänge mit ein, die vor und nach der Translation passieren. Das Berufsprofil von Translator*innen folgt drei Komponenten: der Expert*innendistanz, also die Fähigkeit den Bedarf eines Auftrags zu erkennen; der Artifizierung, also der Fähigkeit einen Prozess unnatürlich aber bewusst zu koordinieren, was bedeutet im Idealfall „für fremden Bedarf texten können und die Methoden dazu kennen“ und der Professionalisierung, also die Beratung und Aufklärung gegenüber dem Auftraggeber über die Konsequenzen einer Entscheidung als auch die Spezifizierung eines Produkts und das Aushandeln der Bedingungen (Griesel 2007: 85f.). Der gesamte Translationsprozess beginnt mit der Auftragsvergabe und endet mit der Qualitätskontrolle des Translats. Der folgende Ablauf ist eine idealisierte Darstellung des Prozesses, in der Praxis werden Übertitler*innen sehr selten als Expert*innen angesehen (Griesel 2007: 86). Dieser Umstand lässt sich auch insofern feststellen, da die Übertitelung meist in der Praxis an Praktikant*innen delegiert wird, die über keine übersetzerische Expertise verfügen (Griesel 2007: 89). Künstlerische Kompetenz wird vorausgesetzt, da die übersetzenden Personen meist aus dem Theaterbereich kommen. Das gilt für Übertitler*innen, die sich als solche sehen als auch für Lai*innen, die diese Tätigkeit nur notgedrungen ausüben (Griesel 2007: 84).

3.6.2. Phasen des Übertitelungsprozesses

Die Auftragsvergabe kommt meist von der Theaterproduktion, wobei die Entscheidung, ob und wie eine Aufführung übersetzt werden soll, nicht mit Translator*innen besprochen wird (Griesel 2007: 87f.).

In den Schritt der Auswahl der Inszenierung werden Translator*innen in der Praxis ebenfalls äußerst selten eingebunden. Würden sich die Auftraggeber*innen bei diesem Schritt mit Translator*innen absprechen, könnten eventuelle Finanzierungslücken früher aufgefangen werden (Griesel 2007: 89f.). Die Auftraggeber*innen sollten hierbei nicht isoliert betrachtet werden, sondern als Teil des Handlungsgefüges, vor allem, weil sie bei der Auswahl der Form der Translation das größte Mitspracherecht haben (Griesel 2007: 90ff.).

Nachdem der Auftrag erteilt wurde, vollzieht sich die Übersetzung in mehreren Schritten „und zwar einerseits im Vorfeld und andererseits im Ort-Zeit-Bedingungs-Gefüge der konkreten Inszenierung“ (Griesel 2007: 93). Hierbei muss zwischen dem Aufführungstext, also dem Text bei einer gegebenen Aufführung, der immer variabel ist, und dem Inszenierungstext, also der Strichfassung und allfälligen inszenatorischen Anmerkungen, unterschieden werden (Griesel 2007: 94). Meist wird ein Video einer Probe, oder einer Aufführung angefertigt und den Übertitler*innen zur Verfügung gestellt, damit diese die Übertitelung anfertigen können

(Griesel 2007: 95). Der Dramentext sollte auch hinzugezogen werden, da dies im Falle eines kanonischen Textes Übersetzungsentscheidungen beeinflusst (Griesel 95f.). Dieses Gefüge nennen Mälzer und Wünsche (2018: 27) auch „Simulacrum“.

Die Form der Translation ist entscheidend für das Übertragungsmedium. Im Falle einer Übertitelung ist dies meist eine Leinwand, auf die ein Text projiziert wird, welcher über einen Computer gesteuert wird. Aufgrund dessen sind „hervorragende Kenntnisse der entsprechenden Software zwingend erforderlich, um zu gewährleisten, dass der vorbereitete Text exakt zum richtigen Zeitpunkt in der Inszenierung wiedergegeben wird und dies den Erwartungen des Publikums entspricht“ (Secară 2023: 201). Viele Häuser benutzen Microsoft PowerPoint, obwohl es mittlerweile eigens entwickelte Programme für Übertitelung gibt, die den Übertitler*innen einen weit größeren Handlungsspielraum ermöglichen (Griesel 2007: 103ff.).

Der Zieltext muss „seiner Funktion im Ort-Zeit-Bedings-Gefüge der konkreten Inszenierung“ gerecht werden (Griesel 2007: 117). Die Parameter, die hierbei beachtet werden müssen, sind folgende: Der Einblendrhythmus, die Helligkeit der Schrift, die Sichtbarkeit der Translate sowie deren Lesbarkeit, als auch die Synchronizität von Ausgangs- und Zieltext, denn diese beeinflusst den Zieltext ebenso wie die funktionalen Aspekte (Griesel 2007: 117).

Die Übersetzungskritik ist ein vernachlässigter Bereich innerhalb der Translationswissenschaft. Dies betrifft auch die Übertitelung im Theater. Pressekritiken eignen sich laut Griesel (2007: 120ff.) leider nur schlecht für eine Evaluierung, da diese häufig subjektiv, emotional und polemisch auf Übertitel reagieren, indem sie bloß anekdotische Fehler hervorheben, auffallend kategorisch über diese Form der Translation schreiben und keine differenzierte Beurteilung anstreben. So wird oftmals die Sinnhaftigkeit der Translation an sich angezweifelt, wobei gleichzeitig das Fehlen von Übertiteln bemängelt wird, wenn sich eine fremdsprachige Produktion dazu entscheidet, diese nicht in Auftrag zu geben (Griesel 2007: 123ff.). Dieser Fatalismus birgt das Risiko, dass Festivalleitungen gar keinen Qualitätsanspruch an die Übertitelung stellen, weil sie der Meinung sein könnten, dass sie unweigerlich bemängelt werden würde (Griesel 2007: 127). Publikumskritik wäre deutlich hilfreicher, nur ist es in der Praxis problematisch eine repräsentative Publikumsbefragung durchzuführen, wenn auch einige Übertitler*innen darüber sprechen, dass sie vereinzelte Kritik aus dem Publikum als durchaus wertvoll empfinden (Griesel 2007: 127f.). Übertitler*innen könnten Kritik vonseiten der Regie bekommen, doch hier überwiegt die Angst, dass die Übertitel dem Gesamtkunstwerk schaden könnten. Weitere Kritikpunkte werden meistens erst bei der Generalprobe geäußert, was die Möglichkeiten zur Qualitätssicherung stark einschränkt. Für Griesel (2007: 128ff.) wäre es wünschenswert, dass die Regie von Anfang an mit den Translator*innen im Austausch ist, was jedoch aus

organisatorischen oder finanziellen Gründen sehr selten der Fall ist. Am effektivsten wäre Kritik vonseiten der auftraggebenden Organisation, da sie von allen Beteiligten Instanzen die größte Erfahrung mit Translation im Theater hat. In der Praxis wird dies aus Zeit- und Kostengründen jedoch kaum praktiziert, womöglich weil eine Evaluierung auch mit Selbstkritik verbunden wäre (Griesel 2007: 130f.).

4. Empirische Untersuchung: qualitative Interviews

In diesem Kapitel wird die Untersuchungsmethode anhand qualitativer Interviews und deren Auswertung vorgestellt. Um die Fragestellung nach der Expertise von Übertitler*innen im Theater beantworten zu können, bietet Riskus und Schlagers Ansatz, nämlich das Zusammenspiel der verschiedenen im Übertitelungsprozess eingebundenen Akteur*innen und die soziologische Komponente der Expertiseforschung herauszustreichen, eine ergiebige Möglichkeit. Die vorliegende Arbeit folgt ihrer Anregung mittels qualitativer Feldforschung, im konkreten Fall durch Interviews mit den, in der Einleitung genannten Akteur*innen, die unterschiedlichen, subjektiven Auffassungen von Expertise erfassen zu können (vgl. Risku & Schlager 2023: 236).

4.1. Vorstellung der Datenerhebungsmethode

4.1.1. Leitfadeninterviews

Für die vorliegende Arbeit erscheint die Methode des problemzentrierten Interviews für die Erhebung der notwendigen qualitativen Daten am geeignetsten. Diese Interviewform hat den Vorteil einer stärkeren Struktur als das narrative Interview, da dessen „Leitfaden [sich] um biographische Fragen zu einer relevanten gesellschaftlichen Problemstellung [dreht], ansonsten lässt man den Interviewten aber möglichst ungehindert zu Wort kommen“ (Hug & Poscheschnik 2020: 102). Vollstrukturierte Interviews folgen einem Leitfaden mit exakt vorgegebenen Fragen, während unstrukturierte Interviews gar keine vorausgearbeiteten Fragen beinhalten. Einen Mittelweg bieten in der qualitativen Forschung semi- oder teilstrukturierte Interviews, bei denen ein Leitfaden dabei hilft, das Interview zu strukturieren (Hug & Poscheschnik 2020: 127).

Die Konstruktion des Interviewleitfadens ergibt sich aus einer vorhergehenden Beschäftigung mit der Thematik und der dazugehörigen wissenschaftlichen Literatur. Es geht darum, „die Aufmerksamkeit der Probandinnen auf bestimmte Thematiken [zu lenken], über die sie dann offen erzählen können“ (Hug & Poscheschnik 2020: 102). Es wird empfohlen, die wichtigen soziodemographischen Daten durch einen Kurzfragebogen zu erheben, wodurch man sich beim Interview selbst auf die themenrelevanten Fragen konzentrieren kann (Hug & Poscheschnik 2020: 102). Am Ende des Interviews soll ein Postskriptum über alle Eindrücke zur interviewten Person und zur Interviewsituation verfasst werden, um für die spätere Auswertung relevante Informationen konservieren zu können (Hug & Poscheschnik 2020: 102f.). Diese Interviews werden mit Personen durchgeführt, die für die Fragestellung relevante Handlungsrollen im Sinne Holz-Mänttäräs (1984: 111) repräsentieren, mit Ausnahme der Rezipient*innen welche im Falle der vorliegenden Arbeit das Publikum wäre, da diese am Produktionsprozess des

Translats nicht beteiligt sind. Der Fokus dieser Analyse wird hingegen vermehrt auf den Rollen der Besteller*innen oder Translationsinitiator*innen (im Theater werden diese beiden Rollen vermischt und durch Regisseur*innen, Dramturg*innen und/oder Intendant*innen repräsentiert), der Ausgangstexter*innen (in der vorliegenden Untersuchung repräsentiert durch Regisseur*innen, Schauspieler*innen und Bühnenbildner*innen) und der Translator*innen und Zieltext-Applikator*innen (repräsentiert durch die Übertitler*innen) liegen. Die vorliegende Arbeit soll auch einen Einblick darüber geben, ob es sich bei diesen beiden Rollen in der Praxis um dieselbe Person handelt, oder ob diese beiden Rollen auf verschiedene Personen aufgeteilt werden (Holz-Mänttari 1984: 110f.). Für jede einzelne Kategorie der Akteur*innen muss ein eigener Interviewleitfaden erstellt werden.

Der Interviewleitfaden ist der „rote Faden“ des Gesprächs, die Reihenfolge und die Formulierung der Frage wird durch die interviewende Person selbst bestimmt. Das hat den Vorteil, dass das Gespräch einerseits auf die für das Thema relevanten Bereiche beschränkt bleibt, aber dennoch die Möglichkeit bietet, auf spezielle Aspekte, die sich aus den Antworten der interviewten Person ergeben, eingehen zu können (Misoch 2019: 65ff.). Misoch (2019: 234f.) betont, wie wichtig es ist, bei der Interviewführung nicht zu starr zu bleiben und auf die Antworten der interviewten Person auch einzugehen, weil ansonsten die Gefahr bestünde, relevante Erkenntnisse zu verpassen. Laut Hug und Poscheschnik (2020: 136ff.) ist es ebenfalls wichtig darauf zu achten, dass die Fragen nicht zu komplex und unverständlich formuliert werden. Ein wichtiger Grundsatz für die Konstruktion des Leitfadens ist, dass dieser „so offen wie möglich, so strukturierend wie nötig“ aufgebaut werden sollte (Helfferich 2022: 876). Das bedeutet, dass den Interviewpartner*innen offen begegnet werden soll, diese Offenheit aber auch in einer gewissen Art und Weise eingeschränkt werden muss, damit das Gespräch nicht von der relevanten Thematik abweicht (Helfferich 2022: 878ff.). Helfferich (2011: 182ff.) empfiehlt für den Aufbau des Leitfadens, das sogenannte „SPSS-Prinzip“, das für die Schritte „Sammeln“, „Prüfen“, „Sortieren“ und „Subsumieren“ steht und auch bei dieser Arbeit verwendet wird. Beim ersten Schritt geht es darum, möglichst viele Fragen zu sammeln, danach werden diese Fragen auf verschiedene Kategorien wie Beantwortbarkeit, Voreingenommenheit oder Anregung zur ausführlichen Beantwortung geprüft. Die nach diesem Auswahlprozess übriggebliebenen Fragen werden sortiert und zu Fragenbündel zusammengefasst. Über jedes dieser Bündel wird nach inhaltlichen Aspekten eine Erzählaufforderung gelegt, deren Funktion es ist, die Interviewpartner*innen dazu zu motivieren, frei über die relevanten thematischen Aspekte zu sprechen. Sollte dies nicht der Fall sein, kann mithilfe von untergeordneten Fragen nachgeholfen werden (Helfferich 2011: 182ff.).

Damit eine für die Interviewpartner*innen angenehme Gesprächsatmosphäre geschaffen werden kann, die zum freien Beantworten der Fragen anregen soll, empfehlen Bogner et al. (2014: 59ff.) auch den Beginn und die Abschlussphase des Gespräches vorzubereiten. Der Verlauf und die Stimmung des Gesprächsbeginns kann für den weiteren Verlauf des Interviews ausschlaggebend sein. Bogner et al. (2014: 59f.) empfehlen hier, sich bei der interviewten Person zu bedanken, sich selbst vorzustellen und sich Zustimmung für die Aufzeichnung und Verarbeitung der Daten einzuholen. Danach soll ein kurzer Überblick zum Ablauf des Interviews gegeben werden und gegebenenfalls Unklarheiten besprochen werden. Eine einfache und zum Ausführen einladende Einstiegsfrage, soll ein angenehmes Gesprächsklima erzeugen und Vertrauen schaffen (Bogner et al. 2014: 60f.). Am Ende des Gesprächs sollten sich die Interviewer*innen bedanken und nach eventuellen Ergänzungen vonseiten der Interviewpartner*innen fragen (Bogner et al. 2014: 61). Die Interviewleitfäden befinden sich im Anhang.

4.1.2. Durchführung der Interviews

Die Interviews wurden einerseits mithilfe der Videokonferenz-Tools *Zoom* als auch in einem Face-to-Face-Setting durchgeführt. Über Kontakte zu einer Übersetzerin und Translationswissenschaftler*in, konnten verschiedene Übertitler*innen angefragt werden. Die Akteur*innen aus dem Theaterbereich abseits der Übertitelung wurden über die Interessensgemeinschaft *IG Freie Theater* als auch über Privatkontakte des Autors gesucht. Um ein umfangreicheres Bild der Eigenperspektive von Übertitler*innen zu bekommen, wurden zusätzlich zu den einzelnen Vertreter*innen der jeweiligen Ressorts im Theaterbetrieb (Regie, Bühnenbild, Schauspiel, Supervision) zwei Übertitler*innen als Stellvertreter*innen für ihr Tätigkeitsfeld befragt.

Da sich einige der Gesprächspartner*innen im Ausland befinden, bot *Zoom* hierfür eine kostengünstige und technologisch einfach zu bewältigende Alternative zu einem Face-to-Face-Gespräch, ohne dass man wie bei einem Anruf auf die Mimik und Gestik der interviewten Person verzichten müsste. Ein Nachteil bei dieser Art der Interviewführung liegt darin, dass in der Gratisversion des Programms das Gespräch nach 40 Minuten automatisch abbricht, was den Redefluss stören kann. Beim Gespräch mit IP1 (Interviewpartner 1), passierte das auch; allerdings während einer Frage des Interviewenden und nicht während einer Antwort von IP1, so dass keine wertvollen Daten verloren gehen konnten. Der Wiedereinstieg in das Gespräch verlief problemlos. Im schlimmsten Fall können technische Probleme, wie eine schlechte Internetverbindung, das Gespräch verunmöglichen (Misoch 2019: 177ff.). Daher wurden im Vorfeld die Internetverbindung und die Aufnahmefunktion des Programms getestet. Die Gespräche mit den Interviewpartner*innen wurden von September bis Oktober 2025 durchgeführt. Tabelle 1 zeigt eine Übersicht der Interviewpartner*innen und Informationen zu den jeweiligen

Interviews. Die Transkriptionen der Interviewaufnahmen wurden mithilfe des KI-gestützten Speech-to-Text-Programms *noScribe* erstellt.

Tabelle 1: Übersicht der Interviewpartner*innen

	Alter	Tätigkeit	Arbeitssprachen	Interview-länge	Datum des Interviews
IP1	57	Übertitler	Deutsch/Französisch	55:55	15.09.2025
IP2	56	Übertitlerin	Deutsch/Englisch	34:06	17.09.2025
IP3	38	Bühnenbildner	-	36:00	22.09.2025
IP4	58	Übertitlerin/Supervisorin Übertitel	Französisch/Spanisch	53:53	29.09.2025
IP5	34	Schauspieler	-	35:36	30.09.2025
IP6	44	Regisseur/Autor	-	39:53	05.10.2025

4.1.3. Datenauswertung mit qualitativer Inhaltsanalyse

Für die Auswertung der gesammelten Daten gibt es eine Vielzahl an verschiedenen Ansätzen; für die vorliegende Arbeit werden die Modelle der qualitativen Inhaltsanalysen von Hug und Poscheschnik (2020) sowie von Mayring (2010) verwendet.

Beim ersten Modell wird das Material in „Sinn-Einheiten zergliedert“, danach „abstraktere[n] Kategorien zugeordnet“, um schließlich Aussagen einer Person den Aussagen einer anderen Person zuordnen zu können (Hug & Poscheschnik 2020: 152). Der Vorteil dieser Methode ist der „hohe Strukturierungsgrad“, den diese aufweist (Hug & Poscheschnik 2020: 153).

Die Kategorien können deduktiv oder induktiv gebildet werden (Hug & Poscheschnik 2020: 153). Eine Möglichkeit wäre es, deduktiv vorzugehen und die Antworten der Proband*innen nach den aus den oben erläuterten Kompetenz- und Expertisemodellen gewonnen Kategorien zu analysieren, oder im Gegenteil induktiv aus den Antworten heraus Kategorien zu bilden; es sei aber auch möglich, deduktive Kategorienanwendung und induktive Kategorienbildung zu kombinieren (Hug & Poscheschnik 2020: 153).

Die Qualitative Inhaltsanalyse wird in drei Grundformen unterteilt: der zusammenfassenden, der strukturierenden und der explizierenden Inhaltsanalyse. Da die strukturierende Inhaltsanalyse dazu geeignet ist, Skalierungen herauszuarbeiten, wird von ihr in der vorliegenden Arbeit kein Gebrauch gemacht werden, hingegen bieten sich die zusammenfassende Inhaltsanalyse als Werkzeug der induktiven Kategorienbildung und die explizierende Inhaltsanalyse,

welche Antworten durch biographische Eckdaten kontextualisiert, für die Beantwortung der vorliegenden Forschungsfrage an (Hug & Poscheschnik 2020: 153f.).

Mayring bietet hingegen mit seinem Modell eine ausführlichere Darstellung der qualitativen Inhaltsanalyse an. Er merkt an, dass der Text „immer innerhalb seines Kontextes interpretiert, das Material auch auf seine Entstehung und Wirkung hin untersucht [wird]“ (Mayring 2010: 48). Weiters betont er, dass die „Orientierung an vorab festgelegten Regeln der Textanalyse“, für die das systematische Vorgehen essenziell sei, erfolge (Mayring 2010: 48). Dabei sei es wichtig zu beachten, dass die Analyse in einem festgelegten Ablaufmodell an „das Material angepasst“ und „auf die spezifische Fragestellung hin konstruiert werden“ sollte. Jeder einzelne Analyseschritt muss auf eine „getestete Regel“ zurückzuführen sein (Mayring 2010: 49). Die Person, welche die Analyse durchführt, muss sich in einem ersten Schritt dazu entscheiden, unter welchen Gesichtspunkten sie das gesammelte Material behandeln möchte. Diese Entscheidung ist im Fall der vorliegenden Arbeit mit der Fragestellung verknüpft. Während der Kategorienbildung sollte der Prozess zwar so offen wie möglich gehalten werden, aber dennoch einer klaren Gliederung folgen. Dabei sei zu beachten, dass diese Sinneinheiten für eine unabhängige Inhaltsanalyse Dritter nachvollziehbar sein müsse (Mayring 2010: 49).

Anders als bei der quantitativen wird bei der qualitativen Inhaltsanalyse verstärkt „ein besonderes Augenmerk auf die Kategorienkonstruktion und -begründung“ gelegt. Diese Kategorienbildung ergibt sich aus einem alltagssprachlichen Zugang zum Material, was bedeutet, dass jedes Verfahren für jede individuelle Studie einzigartig ist (Mayring 2010: 49f.). Damit die Stringenz der Analyse gewährleistet werden kann, muss bei qualitativen Inhaltsanalyse immer ein starker Bezug zum jeweiligen Forschungsstand der Studie bestehen (Mayring 2010: 50f.). Das bedeutet, dass die Kategorien auf den in den vorangegangenen Kapiteln dargelegten Erkenntnissen aufbauen müssen. Quantitative Analyseschritte sollen dann herangezogen werden, „wenn es um eine Verallgemeinerung der Ergebnisse geht“ (Mayring 2010: 51).

Als ersten Hauptschritt muss bei der qualitativen Inhaltsanalyse das Ausgangsmaterial bestimmt werden, dieser Schritt unterteilt sich in drei Unterschritte. Der erste dieser Unterschritte ist das Festlegen des zu analysierenden Korpus, im Fall der vorliegenden Arbeit sind das die Transkriptionen der sechs Interviews. Da es sich im vorliegenden Fall nicht um Stichproben handelt, sondern die Interviewpartner*innen nur als Vertreter*innen ihrer jeweiligen Handlungsrolle im Übertitelungsprozess fungieren sollen, wird bei der Auswertung kein Anspruch auf eine quantitativ aussagekräftige Schlussfolgerung erhoben (Mayring 52f.). Im zweiten Unterschritt muss die Entstehungssituation analysiert werden: Diese bezieht sich auf die kognitive und emotionale Verfassung des Interviewers und der Interviewpartner*innen, die

Zielgruppe für die Ergebnisse der Analyse, die Interviewsituation an sich und den soziokulturellen Hintergrund (Mayring 2010: 53). Der dritte und letzte Unterschrift befasst sich mit den formalen Charakteristika des Materials (Mayring 2010: 53): Handelt es sich um einen Text? Wie ist dieser verfasst worden? Wie wurde die Transkription durchgeführt? Was für Elemente gingen bei der Transkription eventuell verloren?

Der zweite Hauptschritt befasst sich mit der Fragestellung der Analyse, ohne die eine Auswertung nicht möglich ist, da die Daten für einen gewissen Zweck interpretiert werden müssen. Diese Fragestellung untergliedert Mayring in zwei Unterschriften. Der erste Unterschrift behandelt die Richtung der Analyse, bei der bestimmt werden soll, was man herausfinden möchte. Dabei hilft es den Text „als Teil einer Kommunikationskette zu begreifen“ (Mayring 2010: 56). Im konkreten Fall der vorliegenden Arbeit ginge es darum zu erfahren, wie es um die Selbst- und Fremdwahrnehmung von Übertitler*innen als Expert*innen beschaffen ist. Der zweite Unterschrift befasst sich mit der theoriegeleiteten Differenzierung der Fragestellung, bei der „die Analyse einer präzisen theoretisch begründeten inhaltlichen Fragestellung folgt“ (Mayring 2010: 57). Mayring (2010: 57) bemängelt hierbei eine gewisse in der qualitativen Forschung vorherrschende Theorieaversion, die durch die Angst begründet sei, dass ein zu enges theoretisches Korsett, „den Blick zu sehr einengen würde“. Dem entgegnet er, dass Theorie bloß aus Erfahrungen bestünde, an die man anknüpfen sollte, „um einen Erkenntnisfortschritt zu erreichen“ (Mayring 2010: 58).

Im nächsten Schritt wird sich auf eine Analysetechnik festgelegt und ein and die Fragestellung angepasstes Ablaufmodell entwickelt. Dieses Modell muss so erstellt werden, dass sich eine unabhängige Nachvollziehung und Überprüfung durch Dritte gewährleisten lässt. Damit die Inhaltsanalyse so präzise wie möglich ausfällt, müssen drei verschiedene Analyseeinheiten festgelegt werden: Die Kodiereinheit, welche die kleinste Texteinheit festlegt; die Kontexteinheit, welche die größte Texteinheit festlegt und die Analyseeinheit, in der die Auswertungshierarchie festgelegt wird (Mayring 2010: 59). Die sich daraus ergebenden Kategorien werden „in einem Wechselverhältnis zwischen der Theorie (der Fragestellung) und dem konkreten Material entwickelt, durch Konstruktions- und Zuordnungsregeln definiert und während der Analyse überarbeitet und *rücküberprüft*“ (Mayring 2010: 59, kursiv im Original). Danach werden die daraus gewonnen Erkenntnisse anhand der Hauptfragestellung interpretiert und deren Aussagekraft anhand von inhaltsanalytischen Gütekriterien beurteilt.

Mayring (2010: 64f.) fasst die verschiedenen Analysetechniken in drei Grundformen des Interpretierens zusammen: Zusammenfassung, Explikation und Strukturieren, welche je nach Forschungsfrage und Material ausgewählt werden sollen. Bei der Zusammenfassung geht

es darum, die wesentlichen Inhalte des Materials hervorzuheben und durch Abstraktion einen Korpus zu schaffen, der dem Textmaterial entspricht. Bei der Explikation wird zu einzelnen Teilen des Textmaterials externes Material hinzugefügt, um die betreffende Textstelle mithilfe von Kontextualisierung zu erklären. Die Strukturierung ist ein Vorgang, bei dem mithilfe von vorher festgelegten Kriterien Aspekte aus dem Material gefiltert und geordnet werden.

Die Zusammenfassung erscheint für die vorliegende Fragestellung und den Korpus der Analyse als zielführend, da bei dieser dem Versuch, neue Erkenntnisse aus dem Material entnehmen zu können, am ehesten gerecht wird. Das Material wird nach der anfänglichen Analyse genau beschrieben und die Fragestellung genau bestimmt. Die einzelnen Kodiereinheiten werden danach paraphrasiert, Ausschmückendes wird weggelassen und schließlich wird sukzessive das Abstraktionsniveau erhöht; die Aussagen werden generalisiert. An dieser Stelle kann dann im Zweifelsfall auf theoretische Vorannahmen rückgegriffen werden. Währenddessen kann man ausschmückende und unwichtige Aussagen wegstreichen. Danach werden Aussagen, die sich ähneln, zu einer generalisierten Aussage gebündelt. Am Schluss dieser Prozesskette wird das gesamte Kategoriensystem nochmals darauf überprüft, ob es für das Ausgangsmaterial noch repräsentativ ist. Meist benötigt es noch einen zweiten Durchlauf oder weitere Durchläufe mit einem höheren Abstraktionsniveau, „bis das Ergebnis der angestrebten Reduzierung dem Material entspricht“ (Mayring 2010: 69). Wenn das Material zu umfangreich ist, können nicht alle Stellen paraphrasiert werden. In diesem Fall können die hervorgehobenen Textstellen „gleich auf das angestrebte Abstraktionsniveau transformiert“ werden (Mayring 2010: 69). Das oben beschriebene Ablaufmodell wird in folgendem Schema zusammengefasst (s. Abb. 4):

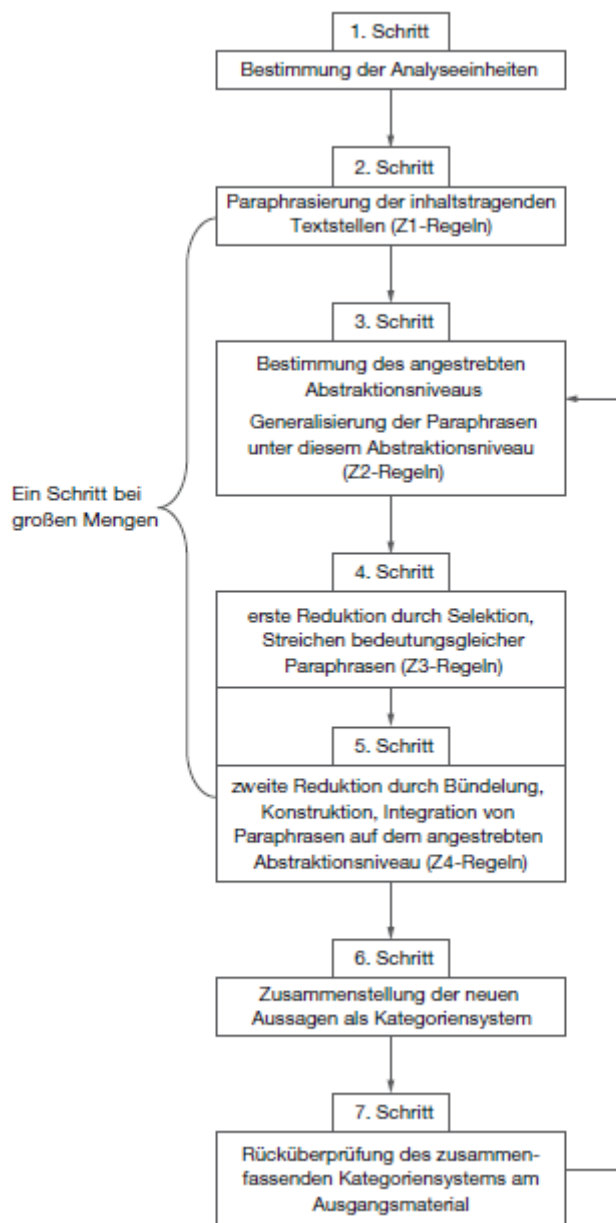


Abbildung 4: Ablaufmodell zusammenfassender Inhaltsanalyse (Mayring 2010: 68)

Mithilfe der Software *MAXQDA* werden die für die Forschungsfrage relevanten Segmente der Interviews paraphrasiert und zu Kategorien gebündelt.

4.2. Ergebnisse der qualitativen Inhaltsanalyse

Nach erfolgter Kategorienbildung werden die aus der Inhaltsanalyse gewonnenen Erkenntnisse hier vorgestellt. Die Seitenanzahl der Zitate der Interviewten bezieht sich auf die neu begonnene Seitennummerierung im Anhang.

4.2.1. Vorstellung der Interviewpartner*innen

IP1 und IP2 sind die beiden Übertitler*innen. Sie haben beide ungefähr 20 Jahre Berufserfahrung im Bereich der Übertitelung gesammelt. IP1s Arbeitssprachen sind Französisch und Deutsch, während IP2s Arbeitssprachen Englisch und Deutsch sind. Weder IP1 noch IP2 haben ein Diplom in Translationswissenschaft, haben aber beide literaturwissenschaftliche Studiengänge begangen. IP2 arbeitet als professionelle Literaturübersetzer*in und IP1 übersetzt auch Dramentexte für die Veröffentlichung. Hybride Form bei den Akteur*innen nehmen hier IP4 ein, die als Supervisorin für Sprachübertragung⁸ bei einem renommierten europäischen Theaterfestival arbeitet, jedoch auch selbst übertitelt hat, als auch der Regisseur und Autor IP6, der im Rahmen seiner eigenen Inszenierungen Übertitel erstellt und gefahren hat. IP6 hat als einzige einen universitären Abschluss in Translationswissenschaft. IP3 ist freischaffender Bühnenbildner mit Erfahrung im internationalen Bereich. IP5 ist ein freischaffender Schauspieler mit syrischen Wurzeln, der in Österreich auf Deutsch, Englisch und Arabisch spielt und mit mehrsprachigen Stücken in Berührung gekommen ist. IP6 ist ein österreichischer, freischaffender Regisseur und Autor, der in seinen Inszenierungen bewusst mit Sprache und Verständigungsbarrieren spielt.

4.2.2. Die drei Phasen der Übertitelung

Damit sich erforschen lässt, über welche Expertise und Kompetenzen Übertitler*innen verfügen sollen, muss deren Tätigkeit erst definiert werden. Wie bereits weiter oben ausgeführt, stellen auch Schlager und Risku (2023: 239) fest, dass Expertise immer in Verbindung mit spezifischen Handlungen steht, was wiederum vom „specific context with its social and material conditions“ abhängt.

Aus den Interviews lässt sich hervorheben, dass die Übertitelung in drei verschiedene Phasen geteilt wird, die sich weder unbedingt überschneiden müssen noch zwangsläufig von derselben Person durchgeführt werden. Diese sind die Erstellung der Übersetzung, der Schnitt (die Anpassung des Textes in Titelform für die Aufführung) und als dritte Phase das Fahren der Übertitel während der Vorstellung in Echtzeit. Für diese unterschiedlichen Tätigkeiten ergeben sich jeweils verschiedene Ansprüche, die eigene Kompetenzen und Expertise erfordern. Für die Übertitel-Koordinatorin IP4 (64) ist diese Unterscheidung bei der Suche nach Mitarbeiter*innen ein wichtiger Faktor. Während IP1 (11) und IP4 (64) der Meinung sind, dass im Idealfall alle drei Phasen von derselben Person durchgeführt werden sollten, so sieht es in der Praxis für IP2 (31) und IP6 (64) oft anders aus. IP1 (19) ist der Meinung, dass es die Qualität des Fahrens

⁸ IP4 bezeichnet sich in den Interviews selbst als „Koordinatorin“.

während der Vorstellung verbessert, wenn die Übertitel von derselben Person erstellt und gefahren werden. Der Regisseur und Dramatiker IP6 (97) sieht es fallweise ähnlich und findet es von Vorteil, wenn die Person, die die Übertitel fährt, auch in den Probenprozess involviert ist. Für IP6 (95) ist es in diesem Fall auch weniger wichtig, dass die fahrende Person, die Ausgangssprache der Aufführung versteht.

IP2 (31) fährt hingegen nur selten Übertitel, die sie erstellt und geschnitten hat. Für sie ist es Usus, dass die Phasen aufgeteilt werden. Voraussetzung dafür sei aber, dass sich die Kolleg*innen, die sich diese Arbeit aufteilen, gut kennen. Diese Vorgangsweise findet sich oftmals in der Praxis wieder, da äußere Gegebenheiten wie Zeitmanagement, Budgetfragen, oder einfach auch Personalentscheidung darüber bestimmen, wie die drei Phasen der Übertitelung aufgeteilt werden. Diese Gegebenheiten können die Übertitler*innen in ihren Handlungsmöglichkeiten einschränken, wenn zum Beispiel der Schnitt schon vorgegeben ist, bleibt oftmals wenig Zeit, diesen zu korrigieren, wie IP4 (59) in ihrer Tätigkeit als Übertitel-Supervisorin feststellt. IP6 (97) vertritt die Meinung, dass diese Aufteilung der Aufgaben an großen Theaterhäusern gängige Praxis ist und durch gut geführte Regiebücher auch umsetzbar ist.

4.2.3. Kompetenzen der Übertitler*innen

Aus den Gesprächen lassen sich verschiedene Kompetenzen herleiten, die von den Übertitler*innen selbst und den Theaterexpert*innen erwähnt werden und sich mehr auf manche der drei oben genannten Phasen beziehen als auf andere. Der von Schlager und Risku (2023: 241) festgestellte Umstand, dass Praktizierende selbst nicht zwischen Kompetenz und Expertise unterscheiden, wird durch die Aussagen in den Interviews bestätigt. Daher wird diese Unterscheidung in weiterer Folge nicht mehr vorgenommen.

4.2.3.1. Selbstständiges Arbeiten

Diese Kompetenz betrifft vor allem das Erstellen und den Schnitt der Übertitel. Für IP1 (22) ist es wichtig, selbstständig arbeiten zu können. Er sucht den Austausch mit den zuständigen Departments, ob Regie oder Dramaturgie nur für Rückfragen und arbeitet bis zur Generalprobe lieber allein. Für IP3 (51) gehört es zu den Aufgaben der Übertitler*innen selbstständig bei Unklarheiten rückzufragen und aktiv allfällige Fehler zu korrigieren. Laut IP2 (33) gehört es zu den Aufgaben der Übertitler*innen selbstständig zu überprüfen, ob das Video, dass sie zur Erstellung und für den Schnitt erhalten haben, auf dem neuesten Stand der Produktion ist, oder ob sich die Inszenierung verändert hat.

4.2.3.2. Kürzungen für Lesbarkeit

Auch diese Kompetenz betrifft vor allem das Erstellen und teilweise auch den Schnitt der Übertitel. Für IP1 (24) zeichnen sich gute Übertitel dadurch aus, dass das Publikum die Texte mit dem Auge erfassen kann, ohne aktiv lesen zu müssen. Da es nicht möglich ist, so schnell zu lesen, wie der Text gesprochen wird, sind Kürzungen laut allen Interviewpartner*innen vonnöten, auch wenn dies Abstriche bei der Treue oder der Literarizität des Textes bedeutet. Für IP2 (11) und IP4 (69) zeichnet sich die Expertise von Übertitler*innen darin aus, dass sie im Spannungsverhältnis zwischen Funktionalität und Stilfragen den richtigen Mittelweg finden, dabei sollte das Publikum den „Ton“ (IP2: 11) des Stückes so gut wie möglich in der Übertitelung spüren. Der Bühnenbildner IP3 (53) sieht das Problem der Kürzungen eher bei den Übersetzungen von Uraufführungen als bei kanonisierten Übersetzungen.

4.2.3.3. Leidenschaft

Ein Aspekt, der vom Schauspieler IP5 (83) eingebracht wird, bezieht sich auf die Leidenschaft an der Tätigkeit als eine Voraussetzung für Übertitler*innen. Diese Eigenschaft wird von keinem*r der anderen Interviewpartner*innen explizit erwähnt.

4.2.3.4. Loyalität

Die Problematik der Loyalität wird von den Interviewpartner*innen thematisiert. Für IP1 (21) wird diese Frage besonders brisant, wenn der*die Autor*in in die Erstellung der Übertitel involviert ist und gegebenenfalls mit Kürzungen des Textes konfrontiert wird. Auch die Loyalität gegenüber den Schauspieler*innen soll bei der Erstellung der Übertitel mitbedacht werden; vor allem betreffend in Bezug auf Intentionen und Rhythmus. IP3 (50) findet es ebenfalls wichtig, dass in der Übersetzung die Intention der Regie mitbedacht wird. IP5 (77) beschreibt, dass die Frage nach der Loyalität zu Konflikten führen kann zwischen der Improvisationsfreiheit, die den Schauspieler*innen ohne die Übertitelungssituation erlaubt wäre, und dem Anspruch des Publikums an das Verständnis des Textes.

4.2.3.5. Funktionsgerechtigkeit

Alle Interviewpartner sprechen darüber, dass die Übertitler*innen mit einem der Übertitelungssituation angepassten Anspruch agieren sollten. Das bedeutet für IP1 sich in erster Linie als Kommunikator für Informationen zu verstehen, bei denen der Zuschauer „bei der Stange gehalten werden sollte“ (IP1: 23) und das Gewicht weniger auf die Literarizität der Übersetzung zu legen. Auch Autor*innen müssen sich, sollten sie an der Produktion beteiligt sein, mit der Notwendigkeit, beim Stil und der Texttreue Abstriche zu machen, abfinden (IP1: 21f.). IP2 (31)

meint dazu, dass auch Übertitler*innen „nicht eitel sein“ sollten. Die Übertitel sollen „die Inszenierung unterstützen“ (IP2: 39). Zur realistischen Einschätzung der Aufgabe gehört auch ein Gefühl dafür, wie zeitnah die Übertitelung angefertigt werden muss. Laut IP2 (38) ist zwar darauf zu achten, dass der Übertitelungstext fehlerfrei ist, sollte jedoch ein Fehler im Text entdeckt werden, so sei das nicht so tragisch. IP3 und IP2 finden, dass eine gewisse „Fehlertoleranz“ (IP3: 51) angebracht sei und dass bei einem Fehler beim Fahren „die Welt nicht untergeht“ (IP2: 39). Generell sei die Situation von „Kompromissen“ geprägt, was auch die Position der Übertitel im Raum anbelange. Laut IP3 (47) sollen die Übertitel nicht so präsent sein, dass sie vom Geschehen auf der Bühne ablenken. Auch für IP5 (80) soll der Anspruch an die Übertitelungssituation stets daran gemessen werden, was bei der Übertitelung übermittelt werden soll. Dabei sollte man sich damit abfinden, dass nicht alle Details des Dramentextes in der Übertitelung enthalten sein können. Er ist der Ansicht, dass man der Aufgabe, wie auch anderen Bereichen des Theaters wie dem Schauspiel, mit einer gewissen „Lockerheit“ (IP5: 74) entgegenzutreten sollte und keinen Perfektionsdrang verspüren sollte. Das Bewusstsein darüber, dass der Zweck einer Theaterübertitelung je nach Inszenierung ein anderer ist und die Strategien der Übertitler*innen dahingehend angepasst werden müssen, bestätigt, dass Expert*innen, wie Nord (2009: 30) es beschreibt, funktionsgerecht handeln.

4.2.3.6. Selbstoptimierung

Die beiden Übertitler*innen IP1 (26) und IP2 betonen den Aspekt, dass gute Übertitler*innen sich ihrer Meinung nach stets selbst herausfordern und sich nicht in Routine verlieren sollten. IP1 (26) feilt fortwährend am Text und Schnitt seiner Übertitelung während der laufenden Aufführungsserie, um sich „wach zu halten“, vor allem wenn die durch das „Lampenfieber“ resultierende Wachsamkeit abgeebbt ist. Auch IP2 (39) ist stets nervös, wenn sie eine Vorstellung fährt, weil sie einen hohen Anspruch an ihre eigene Arbeit stellt. Sie findet, dass sich Expertise auch dadurch auszeichnet, dass man sich ständig Gedanken zur Aufgabe mache (IP2: 38). Diese Kompetenz der Selbstoptimierung knüpft an die Bedingung der „appropriate task difficulty“ von Shreeves (vgl. 2006) Modell der „deliberate practice“ an als auch an die „regulatory skills“-Dimension aus Muñoz Martíns multidimensionalem Expertisemodell an (vgl. Muñoz Martíns 2014: 25ff.).

4.2.3.7. Reaktionsvermögen

Eine Kompetenz, die ausschließlich das Fahren betrifft, ist das Reaktionsvermögen. IP1 (18) unterscheidet zwischen Produktionen, die er gut kennt und bei denen er weiß, dass die Schauspieler*innen an einer bestimmten Stelle oftmals „ins Schlingern“ kommen, und anderen

Produktionen, bei denen er nach dem Text suchen muss. IP2 (37) geht bei solchen Situationen ähnlich vor und „shuttert“ – das bedeutet, dass sie den Projektor abblendet und währenddessen nach der passenden Textstelle sucht. Auch IP3 (50f.) sieht es als Kernkompetenz beim Fahren, auf das Bühnengeschehen reagieren zu können. Für IP4 (67) ist es die Aufgabe der Übertitler*innen, Verständnis dafür zu haben, dass Schauspieler*innen aufgrund der Gastspielsituation die eine oder andere Textzeile vergessen können. IP6 (99) geht ebenfalls davon aus, dass Schauspieler*innen im Text „springen“ können und man als Übertitler*in darauf vorbereitet sein muss. Diese Kompetenz wäre in Muñoz Martins Expertisemodell (vgl. 2014) Teil der „adaptability“, da bei erfahrenen Übertitler*innen unbewusste als auch bewusste Prozesse während eines Texthängers der Schauspieler*innen aktiviert werden müssen.

4.2.3.8. Theateraffinität

Alle Interviewpartner*innen sind sich einig, dass eine der essenziellsten Kompetenzen für das Fahren ein Gefühl für die Funktionsweise und den Ablauf einer Theaterproduktion und -auf-führung ist. IP1 (23) ist der Meinung, dass die Übertitelung den Kontakt zwischen Publikum und Schauspieler*innen herstellen muss. Dies sei nur möglich, wenn die Übertitler*innen „in den Mood“ der Produktion eintauchen würden (IP1: 23). IP2 (36) kann dieses „Gefühl“, das man benötige, nicht erklären und findet, dass das Sammeln von Theatererfahrung einem zu diesem Gefühl verhelfen könnte. IP3 (50) ist ebenfalls der Meinung, man brauche ein Gefühl für den „Flow“ des Abends und für die Einzigartigkeit jeder Vorstellung. Er vergleicht hierbei das erforderliche Gefühl der Übertitelfahrer*innen mit dem von Licht- und Tontechniker*innen, die ebenfalls auf Stichworte angewiesen sind, die sich von Vorstellung zu Vorstellung verändern können (IP3: 50f.). IP4 (64) nennt es „Theateraffinität“ und die Fähigkeit sich auf Veränderungen einstellen zu können. IP5 (80) zitiert eine Produktion, bei der der Übertitler selbst Schauspieler und Souffleur war und somit diese Theatererfahrung in seine Tätigkeit als Übertitler einfließen lassen konnte.

4.2.3.9. Rhythmusgefühl

Die sechs Interviewpartner*innen sind sich ebenfalls darüber einig, dass für das Schneiden und Fahren der Übertitel Rhythmusgefühl eine wichtige Kompetenz ist. Für IP2 (38) macht der richtige Rhythmus beim Fahren Expertise aus. Sich dem Rhythmus der Inszenierung so nah wie möglich nähern zu können, ist auch laut IP3 (30) eine Eigenschaft für gute Übertitler*innen. IP4 (69) ist der Ansicht, dass beim Schnitt das Rhythmusgefühl tatsächlich wichtiger ist als literarische Kompetenz wie zum Beispiel „kreative Sprachspiele“. Als besondere Expert*innenleistung sieht sie es an, wenn Übertitler*innen es schaffen, so präzise im Rhythmus und im

Schnitt zu sein, dass keine Kürzungen nötig sind (IP4: 68f.). Bei Bewerbungen von Übertitler*innen achtet sie darauf, ob diese musikalisch sind oder ein Instrument beherrschen, denn das könnte ein Hinweis auf ein ausgeprägtes Rhythmusgefühl beim Schneiden sein (IP4: 65). Auch IP5 (82) und IP6 (89) sind der Meinung, dass ein ausgeprägtes Rhythmusgefühl für die Qualität der Übertitelung unabdingbar sind.

4.2.3.10. Literarische Kompetenz

Ein weiterer Kernaspekt, der von allen Interviewpartner*innen genannt wird, ist die literarische Kompetenz. Die syntaktischen Eigenheiten der Sprachen müssen mitbedacht werden (IP1: 18; IP2: 38), die verschiedenen Untertöne, die etwas über die Figuren erzählen, beibehalten werden (IP2: 38; IP5: 75) und die Sinneinheiten innerhalb eines Titels sollen erhalten bleiben. Es gehe darum, „den Ton der Inszenierung“ zu treffen. Für IP2 (38) ist die ausgezeichnete Beherrschung der grammatikalischen und orthographischen Regeln Teil der Expertise. Der Text soll trotz Kürzungen nicht „holpern“ (IP2: 3). Die syntaktischen Unterschiede sollen besonders beachtet werden, wenn dadurch zum Beispiel die Gefahr gegeben ist, dass eine Pointe vorweggenommen wird (IP2: 36). Für IP4 (64) ist es wichtig, dass die Übertitler*innen ausgebildete Übersetzer*innen sind.

4.2.3.11. Belastbarkeit und Zeitdruck

Beim Fahren der Übertitel ist die Belastbarkeit der Übertitler*innen eine wichtige Kompetenz. Durch die Live-Situation können unvorhergesehene Fehler passieren, die besonnenes Handeln erfordern. Auch hier sind sich die Interviewpartner*innen einig. IP4 (58) bringt abseits des Fahrens noch den Aspekt ein, dass die Belastbarkeit auch in der Kommunikation mit schwierigen Künstler*innen eine wichtige Fähigkeit ist. IP6 (96) betont, dass Hektik beim Fahren der Übertitel unerwünscht ist und es wichtig ist Ruhe zu bewahren. Man solle sich vor Fehlern nicht fürchten.

Die Belastbarkeit äußert sich laut allen Interviewpartner*innen auch in einem Zeitdruck, dem die Übertitler*innen in der Phase der Erstellung und des Schnittes ausgesetzt sind. Oftmals werden Deadlines vonseiten der Theatergruppen nicht eingehalten, um genügend Zeit für eine literarisch qualitative Übersetzung zu haben (IP4: 66). Laut IP1 (17) hat man bei Gastspielen innerhalb eines Hauses mehr Zeit sich vorzubereiten. Aber auch in solchen Fällen können kurzfristige Textänderung Übertitler*innen unter Zeitdruck bringen. Aus diesem Grund plant IP4 (66) alles, was bereits planbar ist, vor, damit für kurzfristige Änderungen noch genügend Zeit übrigbleibt. Durch den Trend, den sie bei deutschsprachigen Theaterfestivals feststellt, englische und deutsche Übertitel gleichzeitig anzubieten, vergrößert sich laut IP4 (59) der Zeitdruck

noch mehr. Ein weiterer Trend, den es laut IP4 (57) zu beachten gilt, ist die Eigenheit zeitgenössischer Gruppen, bei denen klassisches Texttheater, bei dem der Text von vornherein feststeht, durch kollektive Entwicklungen von Stücken langsam abgelöst wird, was dazu führt, dass der finale Text erst knapp vor der Premiere abgeschlossen ist. Diese Kompetenz findet sich auch in Riskus (1998: 248) Kompetenzmodell unter der Form der Hierarchisierung wieder.

4.2.3.12. Flexibilität in der zeitlichen Verfügbarkeit.

Ein Aspekt, der von IP4 (64f.) eingebracht wird, betrifft die zeitliche Komponente der Arbeit während der Proben. Da es bei Theaterproben üblich ist, dass sich Probenzeiten kurzfristig verschieben oder länger dauern können als geplant, müssen Übertitler*innen auf diese Gegebenheiten eingestellt sein, die von anderen Tätigkeiten, beispielsweise in einem Übersetzungsbüro, abweichen.

4.2.3.13. Konzentrationsfähigkeit

IP6 (98f.) betont, dass Übertitler*innen eine hohe Konzentrationsfähigkeit vorweisen müssen, da sie während der gesamten Vorstellung aufmerksam alles, was auf der Bühne passiert, verfolgen müssen. Bei manchen seiner Produktionen gibt IP6 visuelle Zeichen an die Übertitler*innen, auf die sie achten müssen (IP6: 98).

4.2.3.14. Feinmotorik und IT-Kenntnisse

Manche Inszenierungen IP6s (96) verlangen den Übertitler*innen feinmotorische Fähigkeiten ab, wenn der Text ganz ausgeblendet werden muss, und zu einem späteren Zeitpunkt wieder eingeblendet wird. Er ist der Ansicht, dass Übertitler*innen Software wie *Glypheo* beherrschen sollten und spricht sich gegen die Verwendung von *Microsoft PowerPoint* aus. Für den Autor und Regisseur ist die Verwendung von *PowerPoint* ein Zeichen für Unprofessionalität (IP6: 91). IP1 (13) arbeitet hingegen mit *Spectitular* und kritisiert an *Glypheo*, dass es zwischen den verschiedenen Sprachen keine Verbindung herstellt und alles gesondert abspeichert. Davor hat er auch lange Zeit mit *Visiotitre* gearbeitet (IP1: 11). Bei seinen Übertitelungen entscheidet er darüber, welche Software er verwenden möchte. IP2 fährt selten selbst die Übertitel, aber wenn sie es macht, dann fährt sie mit *Microsoft PowerPoint*, auch wenn sie die Nachteile darin erkennt (30f.). IP4 (55; 64) lehnt *PowerPoint* ebenfalls als adäquate Software ab.

4.2.3.15. Zweisprachigkeit

Wie auch die Annahme aus dem Alltag von Nicht-Übersetzer*innen, dass Zweisprachigkeit automatisch mit übersetzerischer Expertise gleichzusetzten wäre, noch fortduert, zeigt sich bei IP5, der dies als eine ausreichende Qualifikation ansieht (IP5: 77; 79). Gerade bei Englisch als

Lingua franca, herrsche laut IP2 (39f.) der Irrglaube, dass auch nicht-Übersetzer*innen und Nicht-Muttersprachler*innen gut genug Englisch beherrschen würden, um Übertitel anfertigen zu können. IP4 (67) sieht diesen Irrglauben ebenfalls weiterhin verbreitet. IP6 (89) nutzt Muttersprachler*innen, die keine Übertitler*innen sind, als Unterstützung für die übertitelnde Person, wenn diese die Zielsprache nicht versteht und mithilfe eines vorgefertigten Schnittes die Vorstellung fährt.

4.2.3.16. Kenntnis der Übertitelungsregeln

Wie bereits erwähnt gibt es im Gegensatz zur Untertitelung keine institutionalisierten Best-Practice-Regeln der Übertitelung. In den letzten Jahren haben sich jedoch Standards, die in der Regel eingehalten werden, durchgesetzt. IP1 (24) erwähnt hierbei die Zwei-Zeiler, als auch die maximale Anzahl von 40 Zeichen pro Zeile. IP4 (65) orientiert sich bei der Auswahl ihrer Übertitler*innen stark an deren Erfahrung mit Filmuntertitelung, da sie darin viele Parallelen zu den Anforderungen der Erstellung und des Schnittes der Übertitelungen sieht. IP1 und IP2 merken an, dass sie selbst an der Erstellung von Praxisregeln beteiligt waren: IP1 (24) beschreibt, dass er gemeinsam mit Kolleg*innen die Regel der Zeilen- und Zeichenanzahl pro Übertitel mitgestaltet hat und IP2 (34) erzählt, dass Sie gemeinsam mit Kolleg*innen bei einem Theaterfestival den Theatergruppen die verschiedenen Regeln nahegelegt hat. IP4 (69) wünscht sich eine Vorlesung für Theaterübertitelung als Teil der universitären Übersetzer*innenausbildung.

4.2.3.17. Erfahrung

Für die Übertitler*innen IP1 (10) und IP2 (39) ist es selbstverständlich, dass ihre lange Berufserfahrung im Bereich der Übertitelung sie automatisch zu Expert*innen macht. Für IP4 (57; 66) schafft die Berufserfahrung von Übertitler*innen Vertrauen in ihre Fähigkeit, sich Situationen unter Zeitdruck besser anpassen zu können und ohne viel Kommunikation ein verwertbares Produkt abliefern zu können. Sie vertraut Aufträge in größeren Häusern mit mehr Publikum eher erfahreneren Übertitler*innen an, da diese mit der damit verbundenen Stresssituation und dem dortigen Publikum besser umgehen können. Für IP5 (83) festigt die Sammlung von Erfahrung das Gefühl für Theater bei den Übertitler*innen. IP6 (92) ist der Meinung, dass Erfahrung dabei hilft, Fehler zu vermeiden, die unerfahrene Übertitler*innen eventuell nicht bedenken.

4.2.4. Arbeitsbedingungen in der Praxis

Wenn man Risku und Rogls (2022: 38) Ansatz der Expertiseforschung folgt, dann hängt die Bestimmung von Expertise mit den „social and material surroundings“ zusammen, in welchen

die Übersetzung stattfindet. Das bedeutet, dass sowohl die Arbeitssituationen als auch der Austausch mit den anderen in die Übertitelung involvierten Akteur*innen beleuchtet werden muss.

4.2.4.1. Austausch mit Departments

Aus den Interviews ergibt sich, dass der Austausch zwischen Übertitler*innen und anderen Theater-Departments stark in seinem Ausmaß und seiner Qualität variiert. IP1 (15f.) reduziert den Austausch mit den anderen Akteur*innen innerhalb der Produktion lieber auf ein Minimum („in der Regel arbeite ich zu 98 % selbstständig“) und beschränkt sich dabei auf Nachfragen bei Unklarheiten. Während des Fahrens der Aufführungen spricht er von einer Ambivalenz innerhalb der Position der Übertitler*innen: Man sei zwar innerhalb der Produktionsteams „außen vor“, sei aber gleichzeitig auch das Bindeglied zwischen den Schauspieler*innen und dem Publikum (IP1: 22f.). IP1(16) zeigt sich vor allem überrascht über das herrschende Desinteresse von Dramatiker*innen an den Übersetzungen ihrer Stücke als Übertitel, aber auch in Form von Dramenübersetzungen. Dies führt er auf die seines Erachtens nach allgemein noch herrschende Unbeliebtheit von Übersetzungen zurück. Ein Minimum an Austausch begrüßt IP1 (25) dennoch, da dies Wertschätzung für die Übertitelung vonseiten der Produktion ausdrücke. Der Grad der Einbindung hängt auch von der Art des Stückes ab: Bei einem Stück, in dem viel improvisiert wird oder wo die Übertitel Teil der Inszenierung sind, sind Übertitler*innen deutlich stärker in den Probenprozess involviert (IP1: 22f.). Darüber sind sich IP1 (22f.), IP2 (33), IP3 (47) und IP6 (93) einig. Gerade diese Arbeitskonstellation kann zu Konflikten mit Autor*innen, der Dramaturgie oder Regisseur*innen führen, wenn diese durch Textkürzungen und -änderungen irritiert sind. Auch Schauspieler*innen tauschen sich nach IP1s Erfahrung mit den Übertitler*innen aus, da übertitelte Vorstellungen für sie einen zusätzlichen Stressfaktor darstellen und sie wissen möchten, wie gewisse Abschnitte ihres Textes übersetzt wurden (IP1: 16f.). Für IP4 (59) ist der Austausch mit den Gruppen bei der Erstellung und beim Schnitt der Übertitel sehr wichtig, vor allem wenn Englisch als Zwischensprache zwischen der Ausgangs- und Zielsprache verwendet wird. Sie selbst kontrolliert als Supervisorin für Übertitelung sämtliche Übersetzungen, die beim Festival zum Einsatz kommen. Je nach Größe der Gruppe gibt es eigene Ansprechpartner*innen für die Übersetzung. Als Koordinatorin fungiert sie als Bindeglied zwischen der Produktion, der Dramaturgie und dem technischen Department (IP4: 58). IP5 hat den Austausch zwischen Übertitler*in und den Schauspieler*innen bisher bloß bei einer spezifischen Produktion als sehr intensiv wahrgenommen, was er darauf zurückführt, dass der Übertitler in derselben Produktion in einer anderen Funktion, nämlich als Regieassistent mitgewirkt hat (IP5: 77). In welcher Intensität dieser Austausch stattfindet, führt er auf die Größe der Spielstätte zurück (IP5: 77). In größeren Häusern fungiert die Regieassistenz oft als Bindeglied

zwischen Übertitler*innen und den anderen Departments; oftmals, weil der Auftrag für Übertitelung erst nach der Premiere erteilt wird (IP1: 12; IP3: 44ff.). Da in IP6s Produktionen Übertitelungen stets Teil der Dramaturgie sind, gibt es in seinem Fall immer einen Austausch mit den Übertitler*innen in seiner Funktion als Regisseur und Autor. Dieser Fall stellt jedoch eine Ausnahme in der Praxis dar (IP6: 87).

IP1 stellt dahingehend einen Wandel in der Wahrnehmung der Theaterschaffenden fest, dass Übertitel nicht mehr nur als ästhetisch störende Elemente wahrgenommen werden und hat selbst bei einer Produktion an der Konzeption des Bühnenbildes mitgewirkt (IP1: 20). Diese Art von Austausch stellt in der Praxis laut IP3 (46) eine Ausnahme dar, denn meistens bekommen Übertitler*innen die Bühnensituation, also die räumliche Position und manchmal andere Vorgaben wie die Zeilenanzahl vorgesetzt. Laut IP4 (62) hat in diesem Fall die Regie oder Dramaturgie das letzte Wort, auch wenn die Position über dem Bühnenportal in manchen Theatern die Sichtbarkeit der Titel erheblich einschränken würde. Auch IP2 (33) hat für eine Produktion die Übertitel erstellt, bei der sie von Anfang an mitkonzipiert waren und war froh darüber, sich nicht mit der technischen Umsetzung auseinandersetzen zu müssen. IP3 (46) stellt durch seine Berufserfahrung fest, dass bei Stücken, in denen die Übertitelung nicht bereits Teil des Konzepts ist, es bei der Erstellung des Bühnenbildes, die oft Wochen vor Probeginn stattfindet, zu keinem Austausch zwischen den Bühnenbildner*innen und den Übertitler*innen kommt. IP4 (61f.) spricht sich dafür aus, möglichst die Position und Art der Projektion der Übertitel bereits bei der Bühnenbildkonzeption mitzubedenken, wenn es die Inszenierung zulässt.

Beim Fahren der Übertitel gibt es meist einen Austausch mit den technischen Leiter*innen, da die Technik meist bis auf den Laptop und der verwendeten Software von der Spielstätte bereitgestellt und vorgegeben wird. IP1 klärt diese Fragen im Voraus mit den jeweiligen Theatergruppen, sieht sich aber nicht als Teil des Technik-Departments und übernimmt keine Verantwortung für technische Fragen (IP1: 15). Dieses Art des Austauschs mit und Abgrenzung zu den involvierten Akteur*innen deckt sich mit der Expert*innenkompetenz der „Externalisierung“ aus Riskus (1998: 248) Kompetenzmodell.

IP5 (77) und IP6 (92) berichten darüber, dass sich Schauspieler*innen durch das enge rhythmische und textliche Korsett, welches durch die Übertitelung vorgegeben wird, in ihrer Freiheit beim Spielen eingeschränkt fühlen. In IP5s Beispiel führte die Sorge um das Verständnis des Publikums vonseiten der Übertitler*innen gegenüber dem Improvisationsdrang der Schauspieler*innen zu einem Konflikt.

Die Abkopplung der Übertitelungsabteilung von der Dramaturgie hin zur Schaffung einer eigenen Abteilung für Übertitel hat bei dem Festival, für das IP4 arbeitet, eine klare Einteilung der Zuständigkeiten hervorgebracht (IP4: 58).

Um dieses Zusammenspiel der verschiedenen Akteur*innen genauer untersuchen zu können, ließe sich die Actor-Network-Theory (ANT) heranziehen, da hier „the power and authority of individuals and institutions over others“ (Risku & Rogl 2022: 40) besonders sichtbar wird.

4.2.4.2. Äußere Faktoren

Es gibt eine große Anzahl an weiteren Faktoren auf die die Übertitler*innen keinen bis wenig Einfluss haben, welche die Arbeitsbedingungen bestimmen. Ein wichtiger Faktor sind die technischen Gegebenheiten. Diese hängen oft von der Spielstätte ab, bieten wenig Flexibilität, weshalb von den Übertitler*innen grundsätzlich erwartet wird, dass sie sich ihnen anpassen müssen. IP1 (15) sieht sich deshalb auch nicht für die technischen Aspekte der Theaterproduktion verantwortlich. Er nimmt nur seinen Computer mit und arbeitet wenn möglich mit seiner gewohnten Software. Auch IP2 (31f.) hat die Erfahrung gemacht, dass die technische Umsetzung davon abhängt „was das Festival will“. Für IP3 (43f.; 45f.) ist es ebenfalls üblich, dass die technischen Gegebenheiten vom Veranstaltungsort abhängen und bestimmt werden. Dazu gehört auch die Positionierung der Übertitel im Raum. Alle Interviewpartner*innen sind sich einig, dass Übertitler*innen nur ganz selten direkt in die Konzeption des Bühnenbildes involviert sind. IP1 (22f.) und IP2 (33) berichten von Ausnahmefällen, während IP3 (47) als Bühnenbildner so einen Fall bisher nur als Zuseher erlebt hat und betont, dass auch ins Bühnenbild integrierte Übertitel nicht von der Handlung ablenken sollten. IP4 (60) klagt über das fehlende Bewusstsein mancher Regisseur*innen über die Sichtbarkeitsprobleme bei Übertiteln, die auf ein oft sehr hoch platziertes Bühnenportal projiziert werden und stellt fest, dass viele Regisseur*innen Übertitel weiterhin als ästhetisches Manko betrachten. Für IP6 (87) sind Übertitel immer auch ein dramaturgisches Mittel, weshalb sie in seinen Inszenierungen von Beginn an auch räumlich mitgeplant werden. IP6 (92) merkt ebenfalls an, dass Bühneneffekte wie Licht und Nebel bei der Übertitelung und deren Sichtbarkeit mitbedacht werden müssen.

Ein weiterer Aspekt ist die hohe Turnover-Rate in der Übertitelungstätigkeit. Laut IP4 (65) ist es für Übertitler*innen praktisch unmöglich, ausschließlich durch Übertitelungsaufträge ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Das führt dazu, dass sie von Produktion zu Produktion als Auftraggeberin nicht auf dieselben Personen zugreifen kann, da sich diese in der Zwischenzeit oftmals beruflich weiterentwickelt haben.

IP4 (57f.) spricht mit der Theateraffinität des Publikums einen Aspekt an, der von den anderen Interviewpartner*innen weniger berücksichtigt wird. Denn je mehr Theatererfahrung das Publikum besitzt, desto weniger abschreckend wirkt die Übertitelungssituation. Wenn man Adamis (2023: 383) Definition von „spaces“ für das Theater heranzieht, dann lassen sich an diesem Beispiel die verschiedenen Arten von „discourses“ erkennen, die es innerhalb des Publikums je nach Theateraffinität gibt und die einen Einfluss auf die Analyse der Übertitelungssituation haben.

Das Arbeitsvolumen ist ebenfalls ein Faktor auf den Übertitler*innen kaum Einfluss nehmen können. IP4 (59) bemerkt einen starken Anstieg des Arbeitsvolumens in den letzten Jahren, nicht zuletzt durch die Zunahme von Tourneen und das Etablieren von zweisprachiger Übertitelung als neuer Norm.

Der nächste äußere Faktor ist das Zeitmanagement, auf das Übertitler*innen wenig Einfluss haben. Sie sind hierbei von den Theatergruppen, der Regie und der Dramaturgie abhängig. IP4 (66) bemerkt, dass sich die Arbeitssituation in den letzten Jahren verschärft habe, vor allem dadurch, dass der finale Stücktext bei zeitgenössischen Theaterformen immer später im Probenprozess feststeht. IP1 (17) stellt fest, dass sein Zeitmanagement stark von den Theaterhäusern und den Produktionen abhängt. Bei manchen bekommt er den Text Monate im Voraus zugeschickt und bei anderen steht die finale Version erst bei der Generalprobe. Aus IP6s (98f.) Sicht führt dieser Zeitdruck oft zu einem Qualitätsmangel in der Übertitelung.

Das Budget ist ebenfalls ein wichtiger äußerer Faktor, der die Bedingungen der Übertitelungssituation bestimmt. Alle Interviewpartner*innen sind sich einig, dass eine Übertitelung zwangsläufig mit Mehrkosten, vor allem das Personal betreffend, verbunden ist, und daher eine Hürde für manche darstellen kann. IP3 (53) setzt bei kleineren Theaterfestivals auf die Bereitswilligkeit von Übertitler*innen ihre Dienste für wenig Entgelt zur Verfügung zu stellen. Er ist auch der Meinung, dass bei englischsprachigen Stücken und Performances oft auf eine Übersetzung verzichtet wird, da davon ausgegangen wird, dass das Publikum Englisch versteht, wodurch Kosten gespart werden können (IP3: 53f.). Er schlägt vor, diesen Kostenpunkt über ein öffentliches Förderungssystem zu bewältigen (IP3: 53).

4.2.5. Selbst- und Fremdwahrnehmung als Expert*innen

Wie bereits oben erwähnt, sind Schlager und Risku (2023: 243) der Überzeugung, dass der Vorgang, ob Übersetzer*innen als Expert*innen wahrgenommen werden, sozial ausgehandelt wird. In diesem Unterpunkt wird beleuchtet, ob die Übertitler*innen sich selbst als Expert*innen wahrgenommen fühlen und ob sie von ihrem professionellen Umfeld als solche wahrgenommen werden.

4.2.5.1. Selbstwahrnehmung

Aus IP1s (10) Sicht ist seine langjährige Erfahrung mit Übertitelung gleichbedeutend mit Expertise. IP2 geht bei der Beschreibung ihrer Selbstwahrnehmung tiefer ins Detail: Sie sieht sich als Expertin mit 20 Jahren Berufserfahrung „für das Übersetzen und Errichten einer Matrix“, für die sprachliche und rhythmische Qualität der Übertitelungen, und das nur in ihrem Sprachenpaar (IP2: 39). Sie betont hingegen, dass sie sich nicht als Expertin für das Fahren der Übertitel und andere technische Aspekte sieht (IP2: 39).

4.2.5.2. Fremdwahrnehmung

IP1 (26f.) ist der Ansicht, dass sein professionelles Umfeld ihn als Experten wahrnimmt. Dies schreibt er vor allem seinem durch Zusammenarbeit mit namhaften Regisseur*innen, Häusern und Institutionen entstandenen Prestige in der Branche zu. Auch IP2 (39) hat das Gefühl, von den Auftraggeber*innen und den Personen in anderen Departments als Expertin wahrgenommen zu werden. IP1 (14) gibt an, sich noch nie aktiv um einen Übertitelungsauftrag bemüht haben zu müssen, da die nötigen Kontakte während vorangegangener Aufträge entstanden sind. Dasselbe gilt für IP2. Auch sie musste sich nie aktiv um einen Auftrag bewerben, was sie auch auf ihre relative Monopolstellung und die Überschaubarkeit der Anzahl der Übertitler*innen in der Theaterszene zurückführt (IP2: 32). Für IP2 (41) fußt eine gelungene Zusammenarbeit auch auf erarbeitetes Vertrauen, in dem die Übertitler*innen mit den zuständigen Departments über ihre Übersetzungsentscheidungen sprechen. IP4 greift als Auftraggeberin gerne auf Übertitler*innen zurück, mit denen sie schon zusammengearbeitet hat und bei denen sie weiß, „das funktioniert einfach“ (IP4: 66). Auch für die Rekrutierung neuer Übertitler*innen greift sie auf Empfehlungen aus ihren „Übersetzer*innenkreisen“ zurück (IP4: 66). IP6 (94) ist der Meinung, dass ein gewisser Vertrauensvorschuss den Übertitler*innen gegenüber einfach erforderlich ist.

IP2 (33ff.) nimmt an, dass durch die Zunahme der Übertitelung generell, das Prestige und die Wahrnehmung als Expert*innen durch die anderen Theaterschaffenden gestiegen ist. Dies habe den positiven Effekt, dass bei manchen Produktionen, die Übertitelung bereits bei der Konzeption der Inszenierung mitbedacht wird und somit bessere Voraussetzungen für eine qualitativ hochwertige Übertitelung geschaffen werden. Für IP6 (99) besteht kein Zweifel, dass Übertitler*innen Expert*innen sind. Auch IP3 (51f.) nimmt Übertitler*innen als „durch die Bank ausreichend professionell“ wahr.

Generell stellen die Interviewpartner*innen fest, dass die Wertschätzung für Übertitelung in den letzten Jahren enorm gestiegen ist. Laut IP1 (14) stellt Übertitelung zwar immer noch einen Stressfaktor für alle Beteiligten inklusive des Publikums dar. Gleichzeitig stellt IP2 (34f.) fest, dass viele Häuser bemerkt haben, dass Übertitelung auch ein Werkzeug sein kann,

um neues Publikum zu generieren. IP4 (60f.) bemerkt diese Verbesserung zwar auch, ist aber immer noch erstaunt darüber, wie oft sie mit Unwissen gegenüber der Übertitelung vonseiten mancher Theatergruppen konfrontiert wird. Bei vielen herrsche immer noch die Annahme, dass die Beherrschung der Zielsprache für das Erstellen, Schneiden und Fahren der ÜT schon ausreichend wäre (IP4: 67). IP4 (61) sieht auch im technologischen Fortschritt und der billigeren Anschaffungskosten für Beamer und anderer technische Geräte eine niedrigere Hemmschwelle für Theatergruppen, sich mit Übertitelung auseinanderzusetzen.

Für IP3 (44) hingegen bleibt Übertitelung vorrangig ein Kommunikationsangebot, dass sich an jene richten soll, die es benötigen, aber nicht von dem, was auf der Bühne passiert, ablenken dürfe. Er und auch IP5 sind der Meinung, dass Übertitelungen oder andere Übersetzungsangebote nicht bei jeder fremdsprachigen Produktion vonnöten seien, da gerade bei zeitgenössischen Stücken das Nicht-Verstehen ein interessanter und eventuell auch gewollter Aspekt der Inszenierung sein könnte (IP3: 49; IP5: 76). Für IP5 (75) hebt sich das Theater durch seinen Live-Charakter von anderen Medien wie z.B. Film ab, bei dem ein eventuelles Nicht-Verstehen viel störender sei. IP6 (92) vertritt die Auffassung, dass das Publikum im Theater Lesen aus Reflex noch immer als störend empfinden würde.

Diese Beobachtungen decken sich mit Schlagers und Riskus (vgl. 2023) Annahme, dass die Expert*innenrolle eine soziale ist, die den Übertitler*innen sowohl von außen als auch von sich selbst zugeschrieben wird.

4.2.6. Feedback

Eine der Bedingungen die Shreeve (vgl. 2006) in seinem „deliberate practice“ Modell für Expertise beschreibt, ist die des „informative feedbacks“. Auch Griesel (vgl. 2007) ist der Auffassung, dass die Möglichkeit, Kritik durch die Regie oder das Publikum bekommen zu können, wichtig für die Expertise von Übertitler*innen ist. Alle Interviewpartner*innen sind sich einig, dass Feedback in der Regel eher zur Ausnahme gehört; sei es vonseiten anderer Übertitler*innen, von anderen Akteur*innen der Produktion oder vom Publikum selbst.

4.2.6.1. Feedback von Übertitler*innen

Wenn Übertitler*innen im Publikum sitzen, wird deren Feedback von Kolleg*innen oft geschätzt. IP4 (68) berichtet von einerseits positivem als auch negativem Feedback von Kolleg*innen. IP6 (99) holt sich von erfahrenen Übertitler*innen, denen er Expertise attestiert, Feedback zur Verbesserung seiner Übertitelungen ein.

4.2.6.2. Feedback von anderen Akteur*innen der Produktion

IP1 (25) und IP2 (40) sind sich einig, dass konstruktives Feedback vonseiten der Regie, der Dramaturgie oder anderen Departments des Theaters äußerst selten ist, und sich auf ein Minimum beschränkt. Meist wird sich über die Zusammenarbeit bedankt und das positive Feedback drückt sich vor allem dadurch aus, dass man für einen potenziellen neuen Auftrag wieder angefragt wird. Laut IP1 (25) bedanken sich auch Schauspieler*innen bei ihm für die gelungene Übertitelung, wenn sie bemerken, dass „die Reaktionen ganz ähnlich waren wie bei einem normalen Publikum“ (IP1: 25f.). Laut IP2 (40) gibt es eigentlich nur schlechtes Feedback, wenn etwas bei der Übertitelung gravierend schiefgelaufen ist. IP3 (51) erklärt sich das so, dass außer den Übertitler*innen und dem Publikum kein*e andere*r Akteur*in die Übertitelung mitverfolgt und somit außer bei wirklich gravierenden Fehlern gar nicht bemerken würde, dass sich ein Fehler eingeschlichen haben könnte. Anders als bei Fehlern bei Licht- oder Ton, die sofort von den Schauspieler*innen oder der Abendspielleitung bemerkt werden, fallen Fehler in der Übertitelung in der Regel nicht auf (IP3: 52).

Eine Ausnahme bildet hier IP6 (97f.), der seinen Übertitler*innen viel mehr Feedback gibt, da er als Regisseur und Autor während der Vorstellungen auch stets in der Technik sitzt, und dadurch genau bemerkt, ob es Ungereimtheiten im Text oder beim Rhythmus gibt. Diese Konstellation ist jedoch eine Ausnahme. IP4 (69) holt sich hingegen Feedback von den Techniker*innen bezüglich der Effizienz der Übertitelung ein, da diese oftmals weniger geübte Leser*innen als das durchschnittliche Theaterpublikum und somit als Testgruppe hilfreich sind.

Im Kontrast dazu fungiert IP4 (67f.) in ihrer Rolle als Koordinatorin explizit als Feedbackgebende, da sie es zu ihren Aufgaben zählt, während der Endproben und der Premiere akribisch mitzuschreiben, um die Übertitler*innen auf mögliche Fehler im Text und Rhythmusprobleme hinweisen zu können. Ihrer Erfahrungen nach sind auch externe Übersetzer*innen, die von tourenden Gruppen mitgenommen werden, stets dankbar für Feedback und dafür auf eventuelle Fehler aufmerksam gemacht zu werden (IP4: 60).

4.2.6.3. Feedback aus dem Publikum

Bei der Beurteilung des Werts von Feedback aus dem Publikum sind die Interviewpartner*innen unterschiedlicher Ansicht. IP1(25) ist sehr dankbar für Feedback aus dem Publikum, auch wenn es manchmal auch kleinlich sein kann, da es als eigentlicher Rezipient des Übersetzungsangebotes letzten Endes ausschlaggebend dafür ist, ob dieses Angebot erfolgreich war. Er ist auch der Ansicht, dass man das Publikum vielmehr bei der Verbesserung von Übertitelungsvorgängen miteinbeziehen sollte (IP1: 24). IP2 und IP4 hingegen empfinden das Feedback aus dem Publikum oftmals als störend und wenig hilfreich. IP2 (41) beklagt, dass sich manche

Zuseher*innen einbilden würden, „auf einmal professionelle Übersetzende“ zu sein. IP4 (69) sieht in der Heterogenität des Publikums das Problem es einzubinden, da jede Person individuelle Vorlieben und Vorstellungen habe, die sich nicht alle integrieren lassen würden.

4.2.7. Negativbeispiele

Laut Schlager und Risku (2023: 241) ist die Unterscheidung zwischen Expert*innen und Nicht-Expert*innen für Übersetzer*innen ein wichtiger Marker, der ihnen dazu dient, sich nach außen durch ihre Expertise auszeichnen und von anderen, als nicht-professionell angesehenen, Praktizierenden abgrenzen zu können. Dieses Phänomen trifft auch bei Übertitler*innen zu.

IP1 (11f.; 19) findet, dass die Aufteilung der Prozesse des Erstellens, Schneidens und Fahrens der Übertitel zu einem erhöhten Fehleraufkommen führen kann, vor allem wenn die Person, welche die Übertitel fährt, das Stück nicht gut kennt. Für IP2 (3), IP4 (64) und IP6 (95) gehört diese Aufteilung allerdings zum beruflichen Alltag.

Einer der am häufigsten erwähnten Kritikpunkte vonseiten der Übertitler*innen IP1 (16), IP2 (39) und IP4 (67) sind das noch immer bei manchen Regisseur*innen, Dramatiker*innen und Theatergruppen vorhandene Desinteresse, oder auch die direkte Ablehnung von Übertitelungen. Dies führt oft dazu, dass die Umsetzung mangelhaft ist und leicht vermeidbare Fehler auftreten können. Für IP2 (39) und IP4 (66f.) führt die fehlende Auseinandersetzung mit der Übertitelung vonseiten der Theatergruppen und Regisseur*innen zu einer Selbstüberschätzung von nicht-professionellen Übertitler*innen in Bezug auf die Anforderungen dieser Tätigkeit. Hier herrsche oft ein Irrglaube vor, dass die bloße Beherrschung der Zielsprache eine ausreichende Qualifikation für eine brauchbare Übertitelung wäre. IP2 (40) bemerkt diese Selbstüberschätzung vor allem in Bezug auf englische Übertitel. In der Praxis äußert sich eine mangelhafte Übertitelung oftmals in einer wortgleichen, ungekürzten Dramenversion, die zu schnell gefahren wird, um gelesen werden zu können und in einer fehlenden Auseinandersetzung mit den Lichtverhältnissen, bei der beispielsweise eine zu helle Lichtstimmung das Lesen der Übertitel auf der Leinwand erschwert (IP2: 37). Laut IP6 (92) würde das Publikum durch zu lange Übertitel überreizt werden.

Für IP1 (13) und IP6 (91) zeichnen sich nicht-professionelle Übertitelungen durch die Verwendung von *Microsoft PowerPoint* statt von professioneller Software wie *Glypheo* oder *Spectitular* zum Fahren der Übertitel aus. IP2 (30) benutzt hingegen in den seltenen Fällen, in denen sie selbst die Übertitel fährt, immer noch *PowerPoint*.

IP4 (59) beklagt die Verwendung von Englisch als „Relais-Sprache“ für die Übersetzung von Übertiteln aus selteneren Sprachen ins Deutsche, weil dadurch auch „viel verloren geht.“

IP5 (77) betont vor allem die oftmals zu perfektionistische Erwartungshaltung vonseiten der Übersetzer*innen gegenüber dem Umstand, dass das Publikum jedes Wort verstehen soll. Für IP5 (74) steht das Verstehen gerade bei einer Live-Performance nicht im Vordergrund und er appelliert an alle Beteiligten, eine solche Aufführung „locker“ zu sehen und im Gegenteil das Nicht-Verstehen als wertvolle Theatererfahrung wahrzunehmen.

Für IP6 (87) ist es wichtig, dass Übertitelung nicht bloß ein „Gimmick“ ist, sondern sich Regisseur*innen auch dramaturgisch mit Mehrsprachigkeit auseinandersetzen sollen. Er ist der Meinung, dass man als Regisseur*in weniger textintensive Stoffe heranziehen sollte, wenn man überlegt die Vorstellungen zu übertiteln (IP6: 92).

4.2.8. Technologien

Auf die Frage nach der Meinung zu alternativen Übertitelungstechnologien abseits der Projektion auf eine Leinwand, gehen die Positionen der Interviewpartner*innen auseinander. IP5 (81) gefallen Lösungen auf Basis von Smartglasses sehr gut, während IP3 (48), IP4 (62) und IP6 (90) demgegenüber eher skeptisch sind. IP3 (48) befürchtet, dass durch diese offensichtliche Trennung im Publikum, die Gemeinschaft, die während einer Aufführung im Publikum geschaffen wird, zerstört werden könnte. IP4 (62) findet die Umsetzung von Smartglasses nicht durchdacht, da diese in der Praxis oft schwer wiegen würden sind und Zuseher*innen mit Brillen sie nicht benutzen können. Auch IP6 (91) befürchtet, dass die Smartglasses fehleranfälliger sind als eine Projektion über einen Projektor.

Die Variante, bei der der Text über das eigene Smartphone gelesen werden kann, birgt für IP4 (62f.) mehr Vorteile bei Vorstellungen, bei denen nur ein kleiner Teil des Publikums auf die Übertitelung angewiesen ist. IP5 (81) gefällt diese Lösung hingegen nicht, da er befürchtet, dass die anderen Zuseher*innen durch das Leuchten des Displays gestört werden könnten und sie viel stärker vom Geschehen ablenkt als Smartglasses. Für IP6 (91) vermittelt die Lösung mit den Handys den Beigeschmack eines „Behelfsding[s]“, welches einen Mangel an Kreativität offenbaren würde.

4.2.9. Kreative ÜT

IP1 (20f.) und IP2 (37f.) haben bereits Berufserfahrung mit Übertitelungen, die kreativ in die Inszenierung und ins Bühnenbild eingebaut wurden, gemacht. Solche Produktionen sind jedoch äußerst selten. IP3 (49) und IP5 (73) haben als Bühnenbildner und Schauspieler selbst noch keine Erfahrungen mit dieser Art von Übertitelung gemacht. IP4 (61f.) stellt in ihrer Funktion als Koordinatorin fest, dass kreative Übertitelungen immer häufiger verwendet werden, auch

wenn sie verglichen mit der Gesamtheit an Produktionen in der Minderheit bleiben. IP3 (47) hält fest, dass der kreative Umgang mit Übertiteln wohlüberlegt sein müsste.

IP6 verwendet in seiner Arbeit als Regisseur und Autor Übertitel ausschließlich auf kreative Art und Weise. Sie müssen für ihn immer einen dramaturgischen Zweck haben, sonst verkommen sie zu einem „Gimmick“ (IP6: 87). So spielt er beispielsweise in einer seiner Inszenierungen mit der Erwartungshaltung des Publikums gegenüber Übertitelungen und konfrontiert es dadurch mit seiner unbewussten Exotisierung des Fremden (IP6: 87f.). Er benutzt Übertitel als eigenständige Figur, die einen Namen hat und mit der die Schauspieler*innen interagieren (IP6: 93). Bei manchen Inszenierungen lässt er improvisierte Momente durch Übertitler*innen live übertiteln. Dabei tippen die Übertitler*innen eine Zusammenfassung dessen, was die Schauspieler*innen improvisieren, live ab und projizieren diesen Text auf die Leinwand (IP6: 92f.). Diese Verwendung von Übertitelungen übersteigt das bloße Übersetzungsangebot an das Publikum.

4.2.10. Fazit der qualitativen Inhaltsanalyse

Die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten Interviews entsprechen Schlager und Riskus (2023: 237f.) Anregung, Expertise in der Arbeitspraxis mithilfe von Interviews zu erforschen, da Übersetzung im Allgemeinen und Übertitelung im Speziellen als „complex and dynamic collaborative activity involving several people with different ideas and expectations“ wahrgenommen werden sollten.

Generell lässt sich feststellen, dass die Übertitelung von allen Interviewpartner*innen als Expert*innenhandlung angesehen wird, deren Komplexität wertgeschätzt wird. Dies zeigt eine Entwicklung zu Griesels Feststellung (2007: 86). Übertitler*innen würden nur selten als Expert*innen angesehen werden. Man kann also annehmen, dass in den 20 Jahren, die zwischen der Veröffentlichung ihres Textes und dieser Arbeit liegen, in diesem Punkt eine Verbesserung stattgefunden hat. Einigkeit herrscht ebenfalls darüber, dass das Übersetzungsangebot durch Übertitelung einem realistischen Anspruch der Nicht-Vollständigkeit der Wiedergabe des Originaltextes folgen solle.

Während Griesel (2007: 297) noch von zwei Phasen im Übertitelungsprozess spricht, so sind sich die interviewten Übertitler*innen darüber einig, dass es sich eigentlich um drei Phasen, nämlich dem Erstellen, dem Schneiden und dem Fahren der Übertitel handelt, die jeweils eigene Kompetenzen erfordern würden. Bei diesen Kompetenzen stehen das Sprachgefühl, die literarischen Fertigkeiten und die Kenntnisse der formalen Kriterien der Übertitelung vor allem bei den ersten beiden Phasen im Vordergrund, beim Fahren sind es die Theateraffinität und die kognitive Kompetenz der Belastbarkeit, die hervorgehoben werden. Für den

Schnitt und das Fahren ist Rhythmusgefühl essenziell. Für die Übertitler*innen steht funktionsgerechtes Handeln im Vordergrund ihrer Tätigkeit.

Die Interviewpartner*innen, die selbst übertiteln (IP1, IP2, IP4), oder Übertitelung als Teil ihrer Inszenierung betrachten (IP6), sprachen sich deutlich für eine größere Involvierung der Übertitelung in die Inszenierung selbst aus, während vor allem IP3, aber auch IP6 davor warnten, dass so ein Vorgang gut begründet und durchdacht sein müsse, um nicht zu einem „Gimmick“ zu verkommen.

Da das Umfeld in Form der Arbeitssituation und der involvierten Akteur*innen für die Evaluierung der Expertise eine wichtige Rolle spielen, wurde auch dieser Aspekt untersucht. Es entsteht der Eindruck, als wären Übertitler*innen den äußeren Faktoren der Übertitelungssituation (Geld, Zeit, räumliche Position) weitestgehend ausgesetzt und hätten kaum bis wenig Mitspracherecht bei deren Gestaltung. Bei der Erstellung der Übertitel selbst genießen sie eine größere Freiheit, da auch das Interesse an der textlichen Gestaltung der Übertitel vonseiten der Regie oder der Dramaturgie üblicherweise nicht sehr groß ist.

Mehrere Expertisemodelle wie die Muñoz Martins (2014) und Shreeves (2006) führen das Vorhandensein von Feedback als Bedingung für die Entwicklung von Expertise an. In der Praxis scheint es diese Feedbackschleifen. Dies hängt vor allem mit der Arbeitssituation zusammen, bei der in nur wenigen Ausnahmefällen die involvierten Akteur*innen überhaupt in der Lage sind, die Übertitelung beobachten und bewerten zu können. Eine Ausnahme stellt hierbei IP4 dar, deren explizite Aufgabe diese Form der Supervision ist.

Ein Hauptunterschied zwischen der Wahrnehmung des Handwerks der Übertitler*innen selbst und jene der anderen Akteur*innen darauf, ist einer, der die Wahrnehmung von Translation im Alltag allgemein bestimmt: Zwar attestieren alle den Übertitler*innen eine Expertise zu, die Annahme die bloße Bilingualität sei mit übersetzerischer Expertise gleichzusetzen, hält sich bei manchen der Nicht-Übertitler*innen jedoch hartnäckig.

Die qualitative Inhaltsanalyse hat gezeigt, dass bei den interviewten Akteur*innen Übertitler*innen intuitiv als Expert*innen wahrgenommen werden, und dass sich auch Übertitler*innen selbst als Expert*innen wahrnehmen. Dies hängt vor allem mit der Professionalisierung und der Institutionalisierung von Übertitelungsregeln, als auch mit der wachsenden Akzeptanz durch die häufigere Verwendung von Übertitelung durch Theatergruppen und -häuser zusammen.

5. Schlussfolgerung und Ausblick

Zu Beginn der Arbeit wurde mit den Modellen des funktionalen Handelns Holz-Mänttäräs (1984) und Nords (2009) der analytische Rahmen. Demnach sei Translation eine Handlung, die von Expert*innen durchgeführt einen bestimmten Zweck verfolge, welcher aus der Situation, in der die Translation benötigt wird, erwächst. Zu dieser Situation gehört auch die Bestimmung der in die Translationssituation involvierten Personen. Da es sich bei der Übertitelung um die Übersetzung einer Theateraufführung mit allen ihren sprachlichen, nicht-sprachlichen, visuellen akustischen und kulturell-geprägten Zeichen handelt, wurden verschiedene Multimodalitätsmodelle herangezogen, die dabei helfen sollten, die Gesamtheit dessen zu beschreiben, das es bei einer Übertitelung zu beachten gilt. Zuerst wurden die Ursprünge der Multimodalitätsforschung durch Kress und Van Leeuwen (2001) vorgestellt, danach wurde mit Kaindl (2013) und Gambier (2006) festgehalten, dass monomodale Texte strenggenommen nicht existieren würden und sie sich für eine Abkehr der Fixierung der Translationswissenschaft auf rein-sprachliche Elemente aussprechen. Mit Adami (2023) wurde schließlich versucht, Multimodalität als ein sozialsemiotisches Phänomen zu erfassen und damit den Fokus weg von einer Interpretation von Zeichen zu bewegen und sich in der Analyse auf die sozio-kulturelle Situation, in der die Zeichen entstehen, zu fokussieren.

Im nächsten Kapitel wurden die Begriffe der Kompetenz und Expertise näher beleuchtet. Mit Riskus (1998) Kognitionsmodell der translatorischen Kompetenz wurde ein erster Impuls gesetzt, bei dem der Fokus auf die Unterschiede der kognitiven Vorgänge und der Interaktion mit ihrem Umfeld von Lai*innen und Expert*innen festgestellt wurde. Danach wurden verschiedenen Expertisemodelle vorgestellt. Während Shreeves (2006) Modell der „deliberate practice“ sich auf Expertise als einen Zustand konzentriert, den sich Übersetzer*innen durch gezieltes Praktizieren und Reflektieren über die translatorische Tätigkeit aneignen könnten, bindet Muñoz Martíns (2014) die kognitiven Auswirkungen der Innenwelt der Translator*innen als auch die Auswirkungen der Umwelt auf sie mit ein. Abschließend verknüpfen Risku und Rogl (2022) als auch Schlager und Risku (2023) die vorher genannten kognitiven Aspekten mit soziologischen und stellen fest, dass diese miteinander verbunden sind. Expertise ist demnach ein von außen und innen auferlegtes soziales Konstrukt, welches innerhalb der sozio-kulturellen Spannungsfelder existiert, in denen Übertitler*innen ihren Beruf ausüben.

Anschließend wurde der Forschungsstand zur Übertitelung in der Translationswissenschaft untersucht. Dabei wurde mit Griesel (2000; 2007) die mehrfache Hybridität in Hinblick auf Dolmetschen und Übersetzen, Ausgangstext und Zieltext, sichtbarer und unsichtbarer Translation dieser übersetzerischen Tätigkeit festgestellt und ein auf die damaligen

Verhältnisse angepasstes Expertisemodell für die Übertitelung erstellt. Weiters wurde noch ausgeführt, dass Übertitelung neben ihrer klassischen Funktion als interlinguales Kommunikationsangebot auch intralingual für Inklusionszwecke (Mälzer & Wünsche 2018) oder auch als vollwertiger Teil der Inszenierung (Brodie 2020; Ladouceur 2013) verwendet werden kann.

Die qualitative Inhaltsanalyse der Interviews mit den an der Übertitelung beteiligten Akteur*innen eröffnet einen Einblick in die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Expertise für Übertitelung. Die Begriffe Kompetenz und Expertise werden in der Analyse austauschbar verwendet, da die Interviewpartner*innen hierbei selbst keine Unterscheidung vornehmen. Die Übertitler*innen nehmen sich selbst als Expert*innen wahr und werden von den Befragten auch als solche wahrgenommen. Diese Wahrnehmung begründet sich anhand unterschiedlicher Kompetenzen, über die sich beinahe alle Interviewpartner*innen einig sind. Die Übertitler*innen sind sich ihrer Rolle innerhalb einer Theaterproduktion bewusst und handeln nach dem Zweck ihres jeweiligen Übersetzungsauftrags.

Ein wichtiger Aspekt zur Untersuchung der übertitlerischen Expertise, der in dieser Arbeit nicht beleuchtet werden konnte ist die Perspektive des Publikums. Diese könnte aufschlussreiche Denkansätze zur Expertiseforschung eröffnen, da es sich beim Publikum in letzter Instanz um die intendierten Empfänger*innen der Kommunikationshandlung handelt und dessen Bewertung ausschlaggebend dafür ist, ob das Kommunikationsangebot angenommen werden konnte.

Die Stichprobengruppe von nur drei Übertitler*innen kann keinen statistisch relevanten Erkenntnisgewinn erzeugen, durch den sich allgemeine Aussagen zum Berufsbild der Übertitler*innen treffen ließen. Hierfür müsste eine größere Auswahl an Interviewpartner*innen herangezogen werden, die sich in ihren biografischen Eckdaten und in ihrer Berufserfahrung stärker unterscheiden. Auch Nicht-Professionelle Übertitler*innen müssten als Kontrollgruppe befragt werden. Weiters bedarf es anderer Erhebungsmethoden wie Dokumentanalysen und teilnehmende Beobachtungen, um die emische Perspektive der Expertise in der Übertitelung genauer erforschen zu können.

Bibliografie

- Adami, Elisabetta (2023). A Social Semiotic Multimodal Approach to Translation. In: Meylaerts, Reine & Marais, Kobus (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Theory and Concepts*. London/New York: Routledge, 369-388.
- 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 et al. (Hg.) *Translation and Multimodality*. London/New York: Routledge 71–93
- Albir, Amparo Hurtado (2010). Competence. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.), *Handbook of translation studies. Volume 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 55-59.
- Alves, Fabio & da Silva, Igor A. L. (2021). Bridging Paradigms to Approach Expertise in Cognitive Translation Studies. In: Muñoz Martín, Ricardo & Sun, Sanjun et al. (Hg.) *Advances in Cognitive Translation Studies*. Singapur: Springer, 89–108.
- Bogner, Alexander; Littig, Beate & Menz, Wolfgang (2014). *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Brodie, Geraldine (2020). Intercultural Theater Encounter and the Dramaturgy of Surtitles. *Language and Intercultural Communication* 20 (5), 450-463.
- Burton, Jonathan (2009). The Art and Craft of Opera Surtitling. In: Diaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.) *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave, 58-70.
- Dewolf, Linda (2001): Surtitling Operas. With Examples of Translations from German into French and Dutch. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hg.) *(Multi)media Translation. Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins, 179–188.
- En, Michael & En, Boka (2019). “Coming out” ... as a Translator? Expertise, Identities and Knowledge Practices in an LGBTIQ* Migrant Community Translation Project. *Translation Studies* 12 (2), 213–230.
- Ericsson, K. Anders (1996). The Acquisition of Expert Performance: An Introduction to Some of the Issues. In: Ericsson, K. Anders (Hg.) *The Road to Excellence: The Acquisition of Expert Performance in the Arts and Sciences, Sports and Games*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 1–50.
- Ericsson, K. Anders & Charness, Neil (1994). Expert Performance. Its Structure and Acquisition. *American Psychologist* 49 (8), 725–747.

- Ericsson, K. Anders; Krampe, Ralf T. & Tesch-Römer, Clemens (³1993). The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review* 100, 363–406.
- Ericsson, K. Anders & Smith, Jacqui (1991). Prospects and Limits of the Empirical Study of Expertise: An Introduction. In: Ericsson, K. Anders & Smith, Jacqui (Hg.) *Toward a General Theory of Expertise: Prospects and Limits*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–38.
- Feltovich, Paul J. & Prietula, Michael J. & Ericsson, K. Anders (²2018). Studies of Expertise from Psychological Perspectives: Historical Foundations and Recurrent Themes. In: Ericsson, K. Anders et al. (Hg.) *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 59–83.
- Fischer-Lichte, Erika (²1988). *Semiotik des Theaters: eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen: Narr.
- Fischer-Lichte, Erika (⁵2009). *Semiotik des Theaters: Die Aufführung als Text*. Tübingen: Narr.
- Gambier, Yves (2006). Multimodality and Audiovisual Translation. In: Carroll, Mary et al. (Hg.) *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Second MuTraConference in Copenhagen 1-5 May*. http://euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf (Stand: 02.02.2026).
- Gottlieb, Henrik (2004⁴). *Screen Translation. Seven Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. Kopenhagen: University of Copenhagen.
- Griesel, Yvonne (2000). *Translation im Theater: die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche*. Frankfurt am Main/Wien: Lang.
- Griesel, Yvonne (2005). Surtitles and Translation. Towards an Integrative View of Theater Translation. In: *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf (Stand: 02.02.2026).
- Griesel, Yvonne (2007). *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlin: Frank & Timme.
- Halliday, Michael A. K. (1978). *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Arnold.
- Helffferich, Cornelia (⁴2011). *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Helfferrich, Cornelia (³2022). Leitfaden- und Experteninterviews. In: Baur, Nina & Blasius, Jörg (Hg.) *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, 875–892.
- Herling, Richard W. (¹2000). Operational Definitions of Expertise and Competence. *Advances in Developing Human Resources* 2, 8–21.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Jääskeläinen, Riitta (2011). Back to Basics: Designing a Study to Determine the Validity and Reliability of Verbal Report Data on Translation Processes. In: O’Brien, Sharon (Hg.) *Cognitive Explorations of Translation*. London: Continuum, 15–29.
- Kade, Otto (1968). *Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. Leipzig: Enzyklopädie (= Beihefte zur Zeitschrift *Fremdsprachen* 1).
- Kaindl, Klaus (1997). Die Übersetzung als Inszenierung. *Target* 9 (2). 271–287.
- Kaindl, Klaus (2013). Multimodality and Translation. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 257–269.
- Kress, Gunter & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Hodder Arnold.
- Mälzer, Nathalie & Wünsche, Maria (2018). *Inklusion am Theater. Übertitel zwischen Ästhetik und Translation*. London: Peter Lang.
- Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy & Gallardo, Natividad (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta* 33, 356–367.
- Mayring, Philipp (¹¹2011). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz.
- Misoch, Sabina (²2019). *Qualitative Interviews*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Müller, J.-Dietmar (1982). *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche*. Dissertation, Universität Regensburg.
- Muñoz Martín, Ricardo (2014). Situating Translation Expertise: A Review with a Sketch of a Construct. In: Schwieter, John W. & Ferreira, Aline (Hg.) *The Development of Translation Competence: Theories and Methodologies from Psycholinguistics and Cognitive Science*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2–56.
- Nord, Christiane (1989). Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen* 34 (3), 100–105.

- Nord, Christiane (⁴2009). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Groos.
- Oncins, Estella (2015). The Tyranny of the Tool: Subtitling Live Performances. *Perspectives* 23 (1), 42-61.
- Prunč, Erich (2003). *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: Selbstverlag (gts).
- Pym, Anthony (2003). Redefining Translation Competence in an Electronic Age: In Defence of a Minimalist Approach. *Meta* 48 (4), 481–497.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Die Grundlegung einer allgemeinen Translations-
onstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Risku, Hanna (1998). *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als
Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenburg.
- Risku, Hanna & Rogl, Regina (2022). Praxis and Process Meet Halfway: The Convergence of Sociological and Cognitive Approaches in Translation Studies. *Translation & Interpreting* 14 (2), 32-49.
- Schlager, Daniela & Risku, Hanna (2023). Contextualising Translation Expertise. Lived Practice and Social Construction. *Translation, Cognition & Behavior* 6 (2), 230–251.
- Secară, Alina (2018). Subtitling and Captioning for Theatre and Opera. In: Pérez González, Luis (Hg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London/New York: Routledge, 130-144.
- Secară, Alina (2023). Übertitel in Theater und Oper. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch audiovisuelle Translation*. Berlin: Frank & Timme, 197-205.
- Shreeve, Gregory (2006). The Deliberate Practice: Translation and Expertise. *Journal of Translation Studies* 9 (1), 27–42.
- Shreve, Gregory et al. (1993). Is There a Special Kind of Reading for Translation?. *Target* 5, 21–42.
- Sirén, Seija & Hakkarainen, Kai (2002). Expertise in Translation. *Across Languages and Cultures* 3 (1), 71–82.
- Toury, Gideon (1977). *Translational Norms and Literary Translation into Hebrew, 1930 - 1945*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- Vermeer, Hans J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen* 23 (3), 99-102.

- Wilson, Brent G. & Myers, Karen M. (2000). Situated Cognition in Theoretical and Practical Context. In: Jonassen, D. & Land S (Hg.) *Theoretical Foundations of Learning Environments*. Mahwah: Lawrence Erlbaum, 57–88.
- Zabalbeascoa, Patrick (2008). The Nature of Audiovisual Text and its Parameters. In: Diaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 21-37.

Anhang

A.1. Interviewleitfäden

Interviewleitfaden für Übertitler*innen:

Expertise in der Theaterübertitelung

Begrüßung, Dank für Teilnahme

Kurze eigene Vorstellung und des Themas der Arbeit

Hinweis auf Aufzeichnung, Anonymisierung und die vertrauliche Behandlung der Daten

Vorstellung des Interviewablaufs und der geplanten Dauer

Möglichkeit von Zwischenfragen geben.

Einstieg/Warm-up:

Frage nach Arbeitssprachen

Vorstellung der bisherigen professionellen Ausbildung und Erfahrung vor allem im Bereich der Übertitelung.

Erstellen Sie die Übertitel eher, oder fahren Sie sie? Machen Sie das an verschiedenen Orten?

In verschiedenen Sprachen?

Hauptteil:

Technische Fragen:

Welche Software wird verwendet? Eher eine oder verschiedene?

Wird deren Verwendung vorgegeben, oder selbst entscheiden?

Gibt es eine Präferenz und wenn ja, warum?

Arbeitsabläufe:

Wer tritt an Sie heran, um Übertitel zu machen, oder bewerben Sie sich aktiv?

Wie sieht ein typischer Auftrag aus?

Mit welchen Bühnendepartements stehen Sie im Austausch und an welchen Zeitpunkten in der Produktion passiert das?

Wie schnell müssen Übertitel erstellt werden?

Wie gehen Sie bei Übersetzungsschwierigkeiten oder -fragen vor? Vor allem bezüglich Komprimierungen (Kürzungen/Tilgungen)

Wie gehen Sie beim ‚Fahren‘ der Übertitel vor? Worauf achten Sie beim Rhythmus? Haben Sie dazu Vorgaben? Wie bereiten Sie sich vor? Wie reagieren Sie bei Fehlern?

Haben Sie schon von jemanden anderen erstellte Übertitel gefahren? Was waren da die Schwierigkeiten?

Wie gehen Sie mit Fehlern um?

Waren Sie auch schon einmal bei einer Produktion, in der die ÜT kreativ eingebunden wurden?

Wie würde Ihr idealer Übertitelungsauftrag aussehen?

Expertise:

Wie würden Sie Expertise in der Übertitelung definieren/woran festmachen?

Welche zusätzlichen Kompetenzen zum klassischen Übersetzen oder Dolmetschen braucht es dafür?

Würden Sie sich als Expert*in definieren? Wenn ja, warum/wenn nein, warum nicht?

Werden Sie als Expert*in im Arbeitsumfeld wahrgenommen?

Wie sieht es mit Feedback und Qualitätskontrolle aus? Gibt es da eine*n Referent*in?

Bekommen Sie manchmal Feedback von jemandem aus der Produktion?

Bekommen Sie manchmal Feedback aus dem Publikum?

Wenn nicht, wie evaluieren Sie Ihre Arbeitsabläufe und -produkte?

Abschluss:

Möchten Sie von Ihrer Seite noch etwas ergänzen?

Haben Sie noch irgendwelche Fragen?

Möchten Sie die Arbeit lesen, wenn sie fertig ist?

Dank, Verabschiedung

Interviewleitfaden für Bühnenbildner:**Expertise in der Theaterübertitelung**

Begrüßung, Dank für Teilnahme

Kurze eigene Vorstellung und des Themas der Arbeit

Hinweis auf Aufzeichnung, Anonymisierung und die vertrauliche Behandlung der Daten

Vorstellung des Interviewablaufs und der geplanten Dauer

Möglichkeit von Zwischenfragen geben.

Einstieg/Warm-up:

Frage nach Arbeitserfahrung und Ausbildung

Frage nach Erfahrungen mit Übertiteln

Hauptteil:

Technische Fragen:

Wie stark eingebunden in die Übertitelungen bisher?

Kontakt mit den Übertitler*innen? Mit Person, die erstellt und fährt? Nur eine der beiden?

Hat diese Person erfahrungsgemäß Einfluss darauf, wie ÜT technisch umgesetzt werden? Projektionsart? -fläche? Position der Vorrichtung?

Kommt es zu Konflikten? Wer hat da meistens das letzte Wort?

Waren Sie auch schon einmal bei einer Produktion, in der die ÜT kreativ eingebunden wurden, von Beginn an des Arbeitsprozesses?

Wie würde aus Ihrer Sicht eine ideale Übertitelungssituation aussehen?

Präferieren Sie eine andere Form der Translation im Theater (Dolmetschung, etc..)?

Expertise:

Wie würden Sie Expertise in der Übertitelung definieren/woran festmachen?

Brauchen sie Technische Kompetenzen?

Geben Sie manchmal Feedback an Übertitler*innen?

Abschluss:

Möchten Sie von Ihrer Seite noch etwas ergänzen?

Haben Sie noch irgendwelche Fragen?

Möchten Sie die Arbeit lesen, wenn sie fertig ist?

Dank, Verabschiedung

Interviewleitfaden für Supervisorin Übertitelung:

Expertise in der Theaterübertitelung

Begrüßung, Dank für Teilnahme

Kurze eigene Vorstellung und des Themas der Arbeit

Hinweis auf Aufzeichnung, Anonymisierung und die vertrauliche Behandlung der Daten

Vorstellung des Interviewablaufs und der geplanten Dauer

Möglichkeit von Zwischenfragen geben.

Einstieg/Warm-up:

Frage nach Arbeitserfahrung und Ausbildung

Hauptteil:

Arbeitsabläufe

Wann beginnt Ihre Arbeit?

Wer entscheidet ob und wie übertitelt wird?

Wie viel Zeit haben Sie, um sich auf ein Festival vorzubereiten?

Wie gestaltet sich der Austausch mit den verschiedenen Departments?

Wie stark sind Sie in die Übertitelungen eingebunden?

Können Sie mitbestimmen?

Kommt es zu Konflikten? Wer hat da meistens das letzte Wort?

Wie sieht es mit Produktionen aus, bei denen die Übertitel kreativ als Teil der Inszenierung genutzt werden?

Wie würde aus Ihrer Sicht eine ideale Übertitelungssituation aussehen?

Präferieren Sie eine andere Form der Translation im Theater (Dolmetschung, etc...)?

Expertise:

Wie würden Sie Expertise in der Übertitelung definieren/woran festmachen?

Welche Kompetenzen muss man mitbringen?

Bekommen Sie Feedback für Ihre Arbeit?

Geben Sie manchmal Feedback an Übertitler*innen?

Abschluss:

Möchten Sie von Ihrer Seite noch etwas ergänzen?

Haben Sie noch irgendwelche Fragen?

Möchten Sie die Arbeit lesen, wenn sie fertig ist?

Dank, Verabschiedung

Interviewleitfaden für Schauspieler:

Expertise in der Theaterübertitelung

Begrüßung, Dank für Teilnahme

Kurze eigene Vorstellung und des Themas der Arbeit

Hinweis auf Aufzeichnung, Anonymisierung und die vertrauliche Behandlung der Daten

Vorstellung des Interviewablaufs und der geplanten Dauer

Möglichkeit von Zwischenfragen geben.

Einstieg/Warm-up:

Frage nach Arbeitserfahrung und Ausbildung

Hauptteil:

Arbeitsabläufe

Wie ist es für sie vor einem fremdsprachigen Publikum zu spielen?

Welchen Formen der Übersetzung im Theater sind Sie begegnet?

Woran machen sie eine gelungene Übertitelung fest?

Wie sieht es mit Produktionen aus, bei denen die Übertitel kreativ als Teil der Inszenierung genutzt werden?

Wie würde aus Ihrer Sicht eine ideale Übertitelungssituation aussehen? Smart-Glasses?

Präferieren Sie eine andere Form der Translation im Theater (Dolmetschung, etc...)?

Wo und in welchen Kontexten begegnen Sie Übertitler*innen?

Gibt es da einen Austausch?

Expertise:

Wie würden Sie Expertise in der Übertitelung definieren/woran festmachen?

Welche Kompetenzen muss man mitbringen?

Geben Sie manchmal Feedback an Übertitler*innen?

Abschluss:

Möchten Sie von Ihrer Seite noch etwas ergänzen?

Haben Sie noch irgendwelche Fragen?

Möchten Sie die Arbeit lesen, wenn sie fertig ist?

Dank, Verabschiedung

Interviewleitfaden für Regisseur:

Expertise in der Theaterübertitelung

1. Begrüßung, Dank für Teilnahme
2. Kurze eigene Vorstellung und des Themas der Arbeit
3. Hinweis auf Aufzeichnung, Anonymisierung und die vertrauliche Behandlung der Daten
4. Vorstellung des Interviewablaufs und der geplanten Dauer
5. Möglichkeit von Zwischenfragen geben.

Einstieg/Warm-up:

Frage nach Arbeitserfahrung und Ausbildung

Frage nach Erfahrungen mit Übertiteln

Hauptteil:

Wie stark eingebunden in die Übertitelungen bisher?

Wer entscheidet, ob es eine Übertitelung braucht?

Haben ÜTler erfahrungsgemäß Einfluss darauf, wie ÜT technisch umgesetzt werden? Projektionsart? -fläche? Position der Vorrichtung?

Kommt es zu Konflikten? Wer hat da meistens das letzte Wort?

Waren Sie auch schon einmal bei einer Produktion, in der die ÜT kreativ eingebunden wurden, von Beginn an den Arbeitsprozess?

Wie würde aus Ihrer Sicht eine ideale Übertitelungssituation aussehen?

Präferieren Sie eine andere Form der Translation im Theater (Dolmetschung, etc...)?

Expertise:

Wie würden Sie Expertise in der Übertitelung definieren/woran festmachen?

Welche Kompetenzen müssen Übertitler mitbringen?

Geben Sie manchmal Feedback an Übertitler*innen?

Abschluss:

Möchten Sie von Ihrer Seite noch etwas ergänzen?

Haben Sie noch irgendwelche Fragen?

Möchten Sie die Arbeit lesen, wenn sie fertig ist?

Dank, Verabschiedung

A.2. Transkriptionen Interviews

A.2.1. Transkription Interview mit IP1 (Übertitler)

[0:00:00] SM: Aufnahme, perfekt. Genau, die Daten werden natürlich vertraulich behandelt und so weiter... Genau, das Interview sollte so eine Dreiviertelstunde dauern, das ist jetzt mein erstes aus der Interview-Reihe, deswegen wird sich das jetzt auch zeigen, erfahrungsgemäß, wie das, wie das dann tatsächlich aussieht. Genau. Also Sie können... Also es ist ein semi-strukturiertes Interview, das heißt, ich habe so eine Struktur, werde aber... Also Zwischenfragen und so sind natürlich jederzeit willkommen oder wenn man irgendwie in einen, einen Punkt irgendwie bisschen genauer eingehen will, dann ist da, ist da auch Raum dafür. Ja, genau.

[0:00:46] IP1: Genau, was heißt denn der Begriff Expertise, worum geht's?

[0:00:50] SM: Ja, genau, also es geht eben darum... Es gibt ja verschiedene Expertisebegriffe und Ansätze und, genau, ich versuche das ein bisschen zu erforschen, wie das eigentlich im Feld, aussieht, abseits der Theorie sozusagen, ob sich das irgendwie überhaupt deckt mit dem, was da theoretisch analysiert wurde und irgendwie erforscht wurde, um zu schauen einmal... Also ich habe mehrere... Ich habe, ich habe zwei, drei Übertitlerinnen, die ich interviewen werde und ich werde auch Personen, die im Umfeld der Übertitelung im Theaterbereich tätig wären... Also das wären Bühnenbildner, RegisseurInnen, SchauspielerInnen, auch eine Person, die sich, über... die quasi das, das Übertitelungsdepartment, wenn man so will, managt bei einem, Theaterfestival, genau. Und das mal so beleuchten, wie da die, die Ansätze sind. Also es hat auch gar... Es ist auch gar kein theoretisches Vorwissen in dem Sinne brauchbar oder so, sondern es ist da am besten einfach, dass man so von seinem eigenen Erfahrungsschatz einfach und seinen eigenen Perspektiven erzählt. Das wäre so die, die Idee.

[00:02:04] IP1: Gut.

[00:02:05] SM: Genau. Gut, dann würde ich sagen, steigen wir gleich ein. Genau. Erst mal die Frage, was sind denn Ihre Arbeitssprachen? Das wäre interessant.

[0:02:18] IP1: Also eigentlich Deutsch-Französisch.

[0:02:20] SM: Deutsch-Französisch, okay.

[0:02:23] IP1: Und ich mache ein bisschen Englisch, aber eigentlich das Deutsch-Französische.

[0:02:28] SM: Super. Genau. Und dann wäre so, wenn Sie ein bisschen erzählen könnten darüber, wie so Ihre Erfahrung oder aus welcher... also, wie, wie Ihre Ausbildung, wo Sie da herkommen und was Sie irgendwie zur Übertitelung geführt hat, wäre interessant zu wissen.

[0:02:47] IP1: Es ist eigentlich das Gleiche, was Sie erzählen. Also ich bin kein gelernter Übersetzer, sondern Autodidakt als Übersetzer. Ich habe Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft gemacht. Und in dem Rahmen habe ich eben auch Französisch gelernt. Und das Besondere bei der, der, der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft ist, dass man eigentlich Sprachen nachweisen muss mit Übersetzungsprüfungen. Und so bin ich tatsächlich aufs Übersetzen gekommen. Und hatte immer zwei Steckenpferde. Das eine war Literatur, das andere war das Theater. Und nach dem, ja... nach dem Studium, das ich in Berlin angefangen habe und in Frankreich, in Paris beendet habe, bin ich zurück... Habe ich versucht, zurück ans Theater zu gehen. Und kam dort, das war ums Jahr 2000 herum, an die „Baracke“ mit Ostermeier, damals, der anfang großen internationalen Erfolg zu haben. Und die erste Tournee nach Frankreich vorbereitet hat. Und da habe ich dann mit seinem Übersetzer, der die Übertitel für das erste Gastspiel machen sollte, vorbereitete, habe ich zusammengearbeitet, weil dieser Übersetzer die Vorstellung nicht fahren wollte. Und so habe ich dann das erste Mal übertitelt. Ähm, und dabei ist es dann geblieben. Also, ich mache jetzt seit mehr als 25 Jahren, mache ich regelmäßig Übertitel. Habe viele Jahre lang die Schaubühne, also Ostermeier weltweit irgendwann dann begleitet. Und früher viel im, mit dem Institut Français, das in Berlin, äh, das „Bureau des théâtres“ hat. Die haben damals, zu dem Zeitpunkt, als ich dort anfang, haben die eine erste Anlage gekauft, mit der man mobil durch die, die Gegend reisen konnte. Das heißt, ein Computer plus ein Videoprojektor. Und hab so die französischen Gastspiele, die nach Deutschland kamen in den ersten Jahren, also Anfang der Nullerjahre, hab ich die, die, so in der ganzen Bundesrepublik oder in ganz, ganz Deutschland betreut. Bin also da vor Ort gereist und hab dann Übertitelungen gemacht und gleichzeitig die Schaubühne weitergemacht und bin jetzt noch relativ regelmäßig im deutsch-französischen Austausch an der Grenze zwischen Straßburg und Völklingen im Einsatz. Ja, und das hat sich so entwickelt. Und

ich hab gleichzeitig halt dann auch durch die Kontakte, die ich, durch die Übertitelungen bekommen hab einige Autoren dann wirklich ins Deutsche übersetzt. So wie bei Wajdi Mouawad, Pommerat ein bisschen, ja, und andere. David Lescot habe ich dann Teilzeit übersetzt. Ja.

[0:06:05] SM: Spannend, ja, super. Genau. Dann... das heißt, Sie sind eigentlich zum, über das Fahren quasi, also... Sie mussten quasi einspringen und diese Übertitel fahren. Und... genau. Sie haben aber dann... Also wann haben Sie Ihre ersten Übertitel erstellt? Das war dann gleich im Anschluss, oder?

[0:06:28] IP1: Naja, das war im Prinzip gemeinsam, weil, also... Ich stellte sofort fest, dass... das ist... also, diese erste Aktion war eben mit einem Übersetzer, der einfach von Haus aus Übersetzer war, Maurice Tazman, der so einige an Autoren, deutsche Autoren ins... und Dramatiker ins Französisch übersetzt hat, der aber keiner... nicht wirklich eine Ahnung hatte von Übertitelung. Und gleichzeitig gab's eben die Leute vom Institut Français, die sich da eingeschaltet haben und ein Programm übernommen hatten. Das hieß damals *Visiotitre*, das in Avignon entwickelt war und da war ein Belgier mit drin, der so die Expertise ein bisschen machte, irgendwie Tipps gab, wie man das... wie man das... wie man Übertitel erstellt. Ich stellte dann aber gleich fest, dass das alles nicht wahnsinnig entwickelt ist, und ich hab dann mit Maurice Tazman das Jahr drauf... Also wir hatten erst „Mann ist Mann“ gemacht von Berthold Brecht, das war ein Gastspiel in Lyon, wo alles schief ging. Also die Anlage erstmal irgendwie streikte. Und dann das Jahr drauf sind wir... oder wurde die „Baracke“ eingeladen, mit gleich drei Stücken nach, nach Avignon, und in dem Moment hatten wir dann einfach zwei Wochen mal irgendwie vor Ort auch Zeit, weil Maurice war mit, mit angereist, und wir haben eigentlich während dieser zwei Wochen die ganze Zeit an den, an den Texten weitergearbeitet, um einfach mal auch zu gucken, wie... „Was ist gut lesbar? Wie muss der Rhythmus sein? Wie lang dürfen die Texte sein?“, und haben eigentlich sofort angefangen irgendwie weiter dran zu feilen und von Vorstellung zu Vorstellung die Texte zu verbessern. Von daher war das... Und für mich ist also dieses Fahren und das Übersetzen und Einrichten der Texte sind keine zwei getrennten Sachen... Also momentan passiert es halt öfter, weil ich sitze in Frankreich und, und zum Beispiel an der Schaubühne, die übernehmen meine Übertitelungen oft, weil ich vor Ort einfach nicht da bin, und wenn sie in Berlin dann übertiteln, dann macht es keinen Sinn, mich zu holen für eine Vorstellung. Aber eigentlich... Ich fahre eigentlich nie Vorstellungen oder Texte von anderen Übertitlern, weil für mich ist einfach das Entwickeln

der Texte anhand des... meistens anhand des Videos oder bei Proben und dann das Fahren... Das sind einfach zwei Vorgänge, die zusammengehören, weil ich dann beim Fahren einfach auch testen kann, was ich machen muss. Ne, also jetzt... Wir waren im Sommer wieder in Avignon eingeladen mit der Schaubühne und ich hab „die Wildente“ dort gemacht und da war ich ganz froh... Wir hatten insgesamt fünf Probentage... War halt eine echte Premiere, wir hatten fünf Probentage, aber vorher mit, mit Übertitelung, wo wir schon mal den Übertitel testen konnten und irgendwie gucken auch: „Wie schleift sich der Rhythmus der Schauspieler ein?“. Und dann zehn Vorstellungen. Und das heißt, von einer Vorstellung zur anderen habe ich jeweils die Texte überarbeitet und also hauptsächlich den Schnitt, weil inhaltlich hat sich eigentlich nichts verändert. Aber die Schauspieler schleifen natürlich ihren Rhythmus ein, werden schneller, werden, werden kürzer. Man, man merkt dann eben auch an der Reaktion des Publikums vor allen Dingen, was funktioniert und was nicht funktioniert. Also wenn ich keine Reaktionen habe bei Sachen, wo ich eine Reaktion haben sollte, muss ich halt gucken, was geht schief. Manchmal ist es wirklich... Der Text ist schlicht zu lang oder er steht nicht lange genug, dass ich... so, dass ich auch ein bisschen Platz frei schaufeln muss im Anschluss text oder einen Text selbst kürzen muss oder es ist einfach nicht witzig, das ist natürlich auch möglich, aber... Äh, ja, und das, also wie gesagt... Für mich gehört das eben zusammen und wenn ich so eine längere, einen längeren Zeitraum habe, wo ich an Texten arbeiten kann, das ist natürlich ein Vorteil, weil dann können die Sachen wirklich entwickelt werden.

[0:10:56] SM: Und ist das in Ihrer Erfahrung üblich, dass Sie zum Beispiel jetzt bei Proben, wie Sie jetzt gesagt haben, bei fünf Proben dabei sein können und live mit übertiteln können und dann schauen können „Ah, okay, was funktioniert und wie“?

[0:11:09] IP1: Nein, das sind, das ist natürlich die große Ausnahme. Das ist die große Ausnahme, passierte hier, weil einfach direkt die Premiere mit Übertitelung geplant war und natürlich die so ein Ereignis wie Avignon mit einer großen Premiere... Da sind andere... Da stehen andere Mittel zur Verfügung, da kann man auch mal einen Übertitler fünf Probentage lang bezahlen.

[0:11:42] SM: Ja, ich würde ein bisschen ein Segway machen zur Software, also generell... Wie ist das? Können Sie dann sagen, sagen... Also haben Sie eine Präferenz und können Sie dann sagen, ich möchte mit der Software arbeiten oder wird das dann vom Haus vorgegeben?

[0:11:58] IP1: Meistens komme ich mit der Software und... Also ich arbeite mit verschiedenen Sachen. Ich habe sehr, sehr lange Zeit mit diesem *Visiotitre* gearbeitet. Glaube, ich war irgendwann der Einzige, der überhaupt noch damit gearbeitet hat und irgendwann konnte ich es einfach nicht mehr auf den verschiedenen Computern, mit denen ich gearbeitet habe... Irgendwann konnte ich es nicht mehr, mehr draufladen, weil es kein Update mehr gab. Gleichzeitig haben wir in Vorbach tatsächlich ein Programm erarbeitet, das so ähnlich arbeitet wie *Visiotitre*. Gibt es aber auch nicht mehr, ich habe es noch auf dem Rechner und arbeite damit. Das ist aber nur dort vorhanden und ansonsten gibt es jetzt eben *Spectitular* von David Maß damals, an der... und seinem Team an der Schaubühne oder mit der Schaubühne zusammenentwickelt. Von daher war ich in der, in der Entwicklung auch gleich mit drin. Ich habe mit David irgendwie und seinem Informatiker damals schon viel irgendwie über die verschiedenen Anforderungen, die so ein Programm haben muss gearbeitet und *Spectitular* ist natürlich für Vorstellungen, die viel auf Reisen gehen, ist es sehr, sehr gut, weil ich kann halt mehrere Sprachen parallel ins Programm laden und die, die verschiedenen Sprachen dann auch koordinieren. Also wenn ich sehe, wenn... Das ist so der... das Problem bei *Glypheo* zum Beispiel, dass ich zwischen den verschiedenen Sprachen eigentlich keine Verbindung habe, ich hab... Ich muss dann irgendwie alles ständig neu laden und das macht einfach wahnsinnig viel Arbeit, wenn ich vor Ort bin und dann irgendwelche Textänderungen stattfinden. Also von daher momentan, ich denke, ist es einfach *Spectitular*. Auch deren wirtschaftliches Konzept, dass man eine Lizenz kauft für eine Produktion und dann aber im Prinzip endlos Vorstellungen damit fahren kann, ist eigentlich ganz vernünftig. Ich muss nicht das Programm kaufen, sondern ich kann halt eine Lizenz für ein, ein Stück kaufen. Das ist, denke ich, finanzierbar für die meisten Veranstaltungen.

[0:14:31] SM: Ja, dann würde ich zum, zum nächsten Teil übergehen. Und zwar... Genau. Wie sieht's denn...? Also, Sie haben ja beschrieben bei Ihnen... Sie sind da schon lange dabei, auch bei der Schaubühne. Vielleicht ist das dann nicht so typisch, aber wie sieht so ein Auftrag bei Ihnen aus? Also, tritt ein Haus oder eine... ein Festival oder so an Sie heran und sagt: „Wir brauchen Übertitel, können Sie das für uns machen?“ Oder suchen Sie aktiv nach? Schreiben Sie aktiv den...? Vielleicht in der Anfangszeit war das vielleicht so? Schreiben Sie aktiv den Häusern und den Festivals und bieten Ihre Dienste an, sozusagen?

[0:15:16] IP1: Nee, ich habe das Glück, dass ich das nie machen musste. Also... Ist natürlich... Also ich habe jetzt so... Bei der Schaubühne zum Beispiel habe ich jetzt nach der Covid-Zeit... Und ich hatte vorher... Hatte ich eine lange Produktion in Frankreich mit dem Theater de la Colline, wo ich eine längere Tournee begleitet habe und die Schaubühne öfter absagen musste. Da habe ich dann irgendwann mal gesagt: „Leute, es gibt mich immer noch, ich arbeite immer noch und würde gerne zumindest meine alten Stücke weiterfahren“. Aber ansonsten... Ich hatte halt damals das Glück, dass ich, dass ich da in eine wirkliche Marktlücke reingeraten bin, und dass eben das Institut Français diese Anlage gekauft hatte und die hatten eigentlich die Kontakte geschaffen. Die haben dann irgendwie, äh, bei den, bei den ganzen Theatern gesagt, irgendwie: „Leute, wir haben jetzt was, äh, wir können das anbieten“, und, ähm, und so war ich da mit drin und hatte dann gleichzeitig eben auch, äh, ohne mich jetzt irgendwie bewerben zu müssen, hatte ich die Kontakte mit den verschiedenen Kompanien. So habe ich einige Kompanien kennengelernt und einige Theater, die regelmäßig Gastspiele gemacht haben und so entstanden dann die Kontakte. Und ich denke, das ist immer das Einfachste, dass der Kontakt über die Arbeit entsteht. Weil wenn's, wenn's funktioniert, ist das für... Weil Übertitelung ist ja schlicht unbeliebt immer und ist einfach nur ein Stressfaktor für alle Beteiligten, eben auch fürs Publikum. Das denke ich, müssten sie in ihrer Liste der Expertiseleute noch mit reinnehmen. Man müsste noch das Publikum befragen, nee? Also wie es für die Zuschauer aussieht? Nee? Also ob sie...? Was Zuschauer brauchen? Brauchen sie einen ständigen Text? Brauchen sie einfach nur irgendwie, dass sie ein bisschen dranbleiben? Oder wollen sie alles haben? Natürlich die Position... Also, deswegen mit dem Bühnenbildnern zusammenzuarbeiten... Das haben wir mit der, mit der Schaubühne sehr früh gemacht, weil, weil Ostermeier hat da die Intelligenz zu wissen, dass er, wenn er den Übertitel irgendwo in die... ins Theater reinhängt, wo ihn keiner sieht, dass er damit das Stück kaputt macht. Und wir haben dann halt sehr früh auch mit den Bühnenbildnern... das war damals zu Beginn hauptsächlich Jan Pappelbaum... haben wir gleich von Anfang an Positionen festgelegt, wo der Übertitel hängt und natürlich immer, möglichst immer irgendwie tief in den Bühnenraum rein. Dass man also das Spiel und den Schauspieler mit im Blick behält, wenn man den Übertitel liest. Die klassische Opernposition, die ich mir natürlich in der Oper noch irgendwie erlauben kann, dass ich das einfach vorne ans Portal in die Höhe hänge... Kann ich in der Oper machen, weil das ist... Ich hab ja nur alle fünf Minuten Text... Aber wenn ich jetzt versuche, wirklich einen Übertitel ähnlich zu bauen, wie einen Untertitel im, im Film, das heißt, möglichst kurz und dadurch, aber einen schnellen Rhythmus habe, muss ich halt natürlich die entsprechende Position der Übertitelung haben, und das geht eigentlich nur, wenn

ich mit Regisseur und Bühnenbildner zusammenarbeite und da nicht gesagt wird, „Nein, nein, ihr dürft ihr, die... Du darfst hier die Ästhetik nicht stören!“, sondern man einfach sagt, „Nein, wir müssen da reingehen.“

[0:19:10] SM: Genau, das wäre eben meine nächste Frage auch gewesen: Mit welchen Bühnendepartements sind Sie dann im Austausch generell? Also mit welchen Abteilungen haben Sie da am ehesten zu tun? Sie haben eben gesagt Regisseur und Bühnenbild, aber gibt es da noch andere Abteilungen?

[0:19:27] IP1: Ja, entweder... Also ich mache normalerweise nicht die Technik... Also im Endeffekt mache ich die Technik natürlich doch, aber ich übernehme die Verantwortung nicht dafür. Und ich komme auch nicht mit meinem eigenen Material. Also ich komme mit meinem Rechner an und gebe durch, was ich für einen Anschluss brauche und was ich für ein Programm habe und das war's dann. Die Übertiteltafel, entweder für die Projektion oder für LED-Tafeln muss halt der Veranstalter oder... stellen. Und das ist dann immer die Frage: „Macht es der [Anm.: das] einladende Theater oder macht es die Company, die was mitbringt?“. Das kläre ich in der Regel vorher ab, übernehme aber nicht die Verantwortung dafür. Und das heißt, ich habe da mit dem technischen Leiter zu tun, immer, und eventuell mit der Lichtmannschaft. Weil natürlich, wenn ich irgendwas in den Bühnenraum reinhänge, dann habe ich immer das Problem vom Licht, weil: A.: Wenn, wenn, wenn das Licht direkt auf die Leinwand fällt, gerade bei Videoprojektionen früher, dann, dann sah man die Übertitelung nicht mehr. Und B.: Hänge ich natürlich mit jedem Element, das ich da über der Bühne aufhänge, auch im Licht drin und das heißt, es wirft Schatten und dergleichen, das heißt, mit denen muss man sich absprechen. Oft ist dann halt die Videoabteilung noch gefordert, weil wenn's die Company ist, die Technik stellt, dann ist es meistens die Videoabteilung, die dafür verantwortlich ist.

[0:21:10] SM: Und mit der Dramaturgie, gibt's da auch Austausch oder ist das eher nebensächlich dann Ihrer Erfahrung nach?

[0:21:15] IP1: Manchmal, ja. Erstaunlich wenig, weil im Prinzip... Also Dramaturgie oder eben sogar der Autor sollte ja eigentlich der... sollten die ersten Personen sein, die sich da betroffen fühlen, tun sie aber in der Regel nicht. Also es gibt oft im... Wenn jemand tatsächlich präsent ist, nee, das ist ja nicht immer der Fall, weil meistens ist dann, dann Übertitelung ja

doch eine Form von Postproduktion, wo die sich um Produktionen kümmern, die schon länger laufen und das heißt, da ist dann das kreative Team nicht mehr unbedingt dabei. Also gerade der Autor oder der Dramaturg ist meistens nicht dabei. Bei Premieren natürlich arbeite ich mit den Textschaffenden zusammen, aber in der Regel arbeite ich zu, sagen wir, 98 Prozent selbstständig, stelle eventuell ein paar Fragen oder ich biete einfach an, irgendwie: „Kommt in die Probe, in die Generalprobe rein, lest mit und dann können wir noch, noch, noch, noch Texte nacharbeiten oder Sachen, die ich zu klären habe, oder die ich einfach missverstanden habe“. Das ist natürlich immer auch die Frage: spricht diejenige Person oder spricht das Team die Sprache? Also, ja, und... Ja, es gibt den Austausch, aber er ist, es ist relativ marginal. Das ist aber die, wie gesagt... Übertitelung ist unbeliebt, natürlich ist auch Übersetzung an sich schon unbeliebt. Also ich finde es immer verblüffend, wie wenig eigentlich Austausch stattfindet, nee, also auch bei den Texten, die ich, die ich für die deutschen Bühnen übersetze, wie wenig Dramaturgen an mich herantreten und sagen irgendwie: „Ich hab hier und da ein Problem oder...“, oder auch irgendeine positive Kritik kann... könnte es ja auch mal geben, gibt es auch selten, sondern es ist einfach so: man gibt den Text ab und dann, dann läuft es oder eben nicht.

[0:23:29] SM: Genau, aber das wäre auch das Nächste gewesen: Wie Sie bei Übersetzungsschwierigkeiten oder bei Fragen vorgehen? Also haben Sie da Rücksprache mit dem Autor oder gibt es da jemanden, der dann sagt, „Diesen Satz darf man nicht verkürzen, weil der ist so wichtig oder so“?

[0:23:45] IP1: Ja, gibt es natürlich, ne, also, aber das ist, wie gesagt, ist das relativ selten. Ich versuche es halt über die Probe zu, zu klären, indem ich das wirklich systematisch irgendwie sage: „Ich fahre die Probe mit, ähm, und, und schaut, schaut euch die Texte an“. Und da kommen dann tatsächlich manchmal auch solche Kritiken... Ich versuche natürlich selbst zu begreifen bei der Vorbereitung: „Was ist wichtig, was ist nicht wichtig.“ Manche Sachen übersieht man natürlich, das ist klar, oder man versteht sie falsch. Und dann kommen... Also dann entsteht dieser Kontakt, schon mit der Company, meistens ist es halt der Assistent oder Assistentin, die die Proben leiten. Die sich aber in der Regel ganz gut auskennen, also, und dann auch sagen können, was dem Autor wichtig ist, und die, zu... Und dann natürlich ist es... sind es ganz oft die Schauspieler... Weil, die Schauspieler stehen da ja, und wenn sie hören, es wird eine Übertitelung geben, dann sind sie natürlich auch schon gestresst, und achten oft darauf, dass sie... Also, wenn sie ganz wichtige Sätze haben, oder für sich wichtige Sätze haben,

dann sagen die mir das auch, und fragen kurz nach, sagen: „Wie hast du dies und das übersetzt, nee? Ist das... Funktioniert das in deiner Sprache?“

[0:25:21] SM: Genau, und das nächste wäre... Ja, die habe ich übersehen, die Frage: wie schnell müssen sie denn in der Regel die Übertitel erstellen? Also, wenn sie jetzt sagen, es ist nicht Avignon, wo man mehr Zeit hat oder so, aber wenn sie jetzt sagen, sie bekommen einen neuen Auftrag Übertitel zu erstellen, wie, wie zeitnah muss das passieren?

[0:25:42] IP1: Das, also, ich habe teilweise, steht die... Also, zum Beispiel in Frankreich steht die Saison, die Spielzeit ja schon am, am Anfang des Jahres, ne. Also, da habe ich... weiß ich im Juni eigentlich schon, was, was für die kommende Spielzeit dann an Terminen vorkommen kann. Ansonsten bei Festivals entscheidet sich das oft in der letzten Woche oder zwei Wochen vorher, und da bleibt natürlich wenig, wenig Zeit. Ich versuche es immer möglichst früh zu haben, dann kann ich einfach die Sachen vorarbeiten. Ich mache oft eine Rohübersetzung schon sehr weit im Vorhinein und mache dann aber... Ich arbeite halt immer meine Texte mit Video durch. Also, außer in ganz großen Ausnahmefällen, wo es dann auf einmal kein Video gibt oder auch eine Sprachaufnahme reicht mir ja oft auch, weil es geht mir ja eigentlich nur darum, den Rhythmus zu haben und tatsächlich auch die Intentionen. Man hört eigentlich sehr gut raus, was ein Schauspieler will mit dem Text oder der Regisseur will mit dem Text, wenn man ihn hört, wenn man ihn gesprochen hört. Was übrigens auch bei der... Wenn ich den Text nach der Übertitelung richtig übersetze, was dabei sehr hilft, weil ich hab dann schon mal die tatsächlich die Interpretation des Schauspielers und des Regisseurs mit im Ohr für meine Übersetzung. Und für mich ist es halt wichtig, die letzte Woche vor einem Gastspiel intensiv am Video zu arbeiten, weil so hab ich dann die Repliken wirklich im Ohr und kann reagieren. Ich weiß genau, wo, wann, - oder „weiß genau“ – zumindestens nach, nach einigen Vorstellungen weiß ich relativ genau, wann ich einen Text losschicken muss, ähm, und höre dann eben auch sehr schnell Fehler vom, oder Varianten vom Schauspieler raus. Dafür muss ich aber mit dem Video intensiv vorbereitet sein. Also es gibt so tatsächlich so ein Daumenmaß, ich brauche ungefähr, wenn ich dann mit dem Video arbeite, für fünf Minuten gesprochenen Text, brauche ich eine Stunde Vorbereitungszeit, um den Text zu schneiden. Das ist so die... Ja, seit 20 Jahren komme ich... Ich denke immer, ich müsste eigentlich mal schneller werden, funktioniert aber nicht. Das heißt, wenn ich einen guten Arbeitstag hinlege, kann ich eine halbe Stunde Theaterstück am Tag bearbeiten. Also für den, einfach nur den Schnitt, wenn ich vorher schon eine komplette Übersetzung habe, den Schnitt machen für das... für

die Vorstellung. Wo ich dann natürlich nochmal irgendwie auch nicht nur den Text schneide, sondern eben auch kürze, eventuell nochmal umformuliere, weil ich merke, dass die Intentionen auf einem anderen Schwerpunkt liegen, als ich ihn vielleicht ursprünglich gesetzt habe, Dass ich die... Je nachdem, wie langsam jemand spricht, muss ich halt auch die Syntax angleichen. Gerade zwischen Französisch und Deutsch habe ich halt eine sehr verschiedene Syntax, nee, die... Und muss eventuell dann im Deutschen die französische Syntax, - die ja ständig so eine Reihung haben -, also die... wo ich dann die deutsche Syntax auflösen muss und einfach kleine, mehrere kleine Sätze reinschreiben muss. Das sind alles so Sachen, die ich dann halt beim Schnitt mit dem Video direkt nochmal mache. Also, das ist nicht in der Vorbereitung, deswegen sind meine ursprünglichen Übersetzungen... das sind wirklich so Brouillons, das heißt Rohübersetzungen, die mir als Material dienen, wenn ich dann einfach für die Vorstellung arbeite.

[0:29:45] SM: Genau, also die nächste Frage hätten Sie dann eh schon ziemlich beantwortet: Worauf Sie beim Fahren der Übertitel achten? Also, ich meine, auf den Rhythmus, auf die Schauspieler haben Sie... Genau, und die Frage noch, - Sie haben es eh kurz angeschnitten am Anfang bei dieser Brecht-Vorstellung, - was schiefgehen kann. Also, wie reagieren Sie bei Fehlern? Wenn Sie jetzt merken, ein Schauspieler hat einen Aussetzer oder springt im Text vor, - das kommt ja doch immer wieder vor -, wie reagieren Sie da?

[0:30:18] IP1: Ja. Ich klappe das... den Computer zu und gehe nach Hause.

[00:30:21] SM: *Lacht*. Natürlich.

[00:30:24] IP1: Man... Es ist halt so, ja, es ist einfach so: shit happens und dann... Zuhören, versuchen irgendwie ranzukommen wieder und dann wieder einschalten. Also, in der Regel schalte ich tatsächlich einfach off und suche den Text und steige wieder ein. Es gibt manchmal Vorstellungen, wenn ich sie sehr gut kenne und zum Beispiel einen langen Monolog habe, wo ich dann einfach... Wie ich merke „okay, da fängt ein Schauspieler an zu schlittern“, dass ich einfach weiter übertitele, in der Hoffnung, ihn wieder einzuholen oder nicht,- das passiert aber relativ selten. Und wenn ich ein Stück nicht gut kenne, kann ich das eigentlich nicht machen, sondern ich, geh dann, mache Stopp, suche die Stelle, geh wieder rein und mach weiter. Dann ist natürlich für den Zuschauer, der nichts versteht, ein Loch da, aber das ist dann eben so.

[0:31:25] SM: Genau. Die andere Frage erübrigt sich eigentlich wirklich, weil, also... Haben Sie schon... - weil Sie haben gemeint, Sie machen es nicht gerne -, aber haben Sie schon mal von jemandem anderen erstellte Übertitel gefahren oder ist das gar nicht vorgekommen bis jetzt?

[0:31:44] IP1: Doch, das ist schon vorgekommen. Ja.

[0:31:48] SM: Und was waren da die Schwierigkeiten?

[0:31:50] IP1: Bei Festivals, wo man auch irgendwie dann... Dann irgendwie merken: „da ist eine Panne, da ist jemand nicht mitgekommen oder sonst was“. Klar, springt man da ein und dann ist auch gut.

[0:32:00] SM: Und, und was sind da so die Schwierigkeiten, die aufkommen können?

[0:32:05] IP1: Naja, erstens kennt man den Text so nicht so gut. Das ist eigentlich die Hauptschwierigkeit. Dann muss ich also irgendwann auch überlegen: „Wie wurde der Text geschnitten und wie wurde er auch übersetzt?“ Also, ich habe ja oft nicht nur eine Spur mit der Originalsprache oder mit der Sprache, die auf der Bühne gesprochen wird, sondern ich muss... orientiere mich an der Übersetzung. Und das heißt, ich muss die Übersetzung dann auch jedes Mal erkennen und zuordnen. Aber das eigentliche Problem ist tatsächlich, dass durch die... durch das Übersetzen und die Vorbereitung am Video ich einfach die, die Vorstellung sehr gut kenne. Und das ist... wenn ich das übernehme von jemand anderem, ist einfach nicht der Fall. Und wie gesagt, ich bin da ein bisschen eigen, weil ich habe halt meine Art zu arbeiten und übernehme ungern von anderen. Ich finde auch, es ist für andere Übertitler immer besser, dann natürlich mitzureisen und es ist einfach auch eine Geldfrage, nee? Weil dann in dem Moment, wo ich, wo ich mitreise und die Vorstellung fahre, kann ich nochmal ein bisschen Geld verdienen, das konkreter ist, als das Geld, das ich mit der Übersetzung verdiene.

[00:33:27] SM: Klar, ja.

[00:33:28] IP1: Und von daher ist es eine Frage von Fairness, dass ich nicht sage: „Oh, ich übernehme das alles und dann ist gut“.

[0:33:38] SM: Wir haben... Ich habe diese nicht-pro-Version, das heißt, in drei Minuten müsste man nochmal einsteigen... Aber das sollte sich noch ausgehen, die eine Frage. Und dann gehen wir eh zum Expertise-Teil über, der geht dann auch schneller. Genau. Ich wollte noch wissen: Waren Sie, also... Es gibt ja so die Ansätze jetzt, dass Übertitlerinnen eben, - wie Sie sagen, es ist ja recht unbeliebt und so und wird ein bisschen so verbannt, gerne so irgendwohin, in ein bisschen in die Peripherie von der Bühne - und jetzt gibt es aber schon den Trend, dass man Übertitel auch wirklich kreativ ins Bühnenbild und in die Dramaturgie eigentlich des Stückes einbaut und so. Haben Sie da schon Erfahrungen gemacht mit solchen Produktionen?

[0:34:26] IP1: Na, ich hatte mit Wajdi Mouawad zusammen „Tous des Oiseaux“, was auf Deutsch ja „die Vögel“ waren, das war ja ein Projekt... Er ist Direktor geworden am Théâtre de la Colline in Paris und seine erste große Produktion, die er da am Haus gemacht hat, das war so ein bisschen eine Provokation, weil er hat den Text auf Französisch geschrieben, hat aber... Es fiel kein Wort Französisch auf der Bühne, sondern er hat den Text dann auf Deutsch, Englisch, Hebräisch und Arabisch übersetzen lassen und, und gespielt. Und das heißt, wir haben da von Anfang an ein Konzept entwickelt für die Übertitelung. Ursprünglich wollte ich da die Übertitelung eigentlich nicht machen. Ich war mit dem Team drin als deutscher Übersetzer, da ich aber für Wajdi [Anm.: Mouawad] schon viel übertitelt hatte, und wir haben niemanden gefunden, der tatsächlich die fünf Sprachen spricht, nee, - Arabisch, Französisch, ja, Französisch auch als Basis, und dann Hebräisch, Deutsch und Englisch, - habe ich dann eben dann gesagt: „okay, ich mache es“, auch wenn es natürlich irgendwie schwierig ist, nun Arabisch und Hebräisch zu fahren, wenn man es nicht versteht, nee, sondern es einfach nur phonetisch irgendwie versucht mitzukriegen. Aber da haben wir dann tatsächlich auch mit dem, mit dem Bühnenbildner zusammen eine Bühne entwickelt, wo man einfach... Das waren so Bühnen-Elemente, die eigentlich fahrbare Wände waren, sodass also das ganze Stück andere Formen hatte, wo man direkt drauf übertiteln konnte, mit ganz verschiedenen Lösungsansätzen, was die Größe der Schrift anging und die Position, sodass wir also eigentlich die Schauspieler mitverfolgen konnten und die Szenen auch von der Ästhetik her anders gestalten konnten.

[00:36:34] SM: Super. Dann würde ich sagen, wir steigen kurz aus und steigen dann nochmal ein.

[00:36:38] IP1: Okay.

[00:36:39] SM: Weil dann... [Anm.: die Aufnahme wurde abgebrochen, da Zoom sich automatisch nach 40 Minuten ausschaltet.]

[00:36:42] SM: ...mal die Aufnahme. So, ja, perfekt, das ist super. Genau. Da waren wir stehen geblieben... Und dann wäre noch die Frage, ist ein bisschen jetzt eine...

[00:36:54] IP1: Und bei... Ich meine, noch dazu, bei „Tous des Oiseaux“ war mit Wajdi [Mouawad]... da war da natürlich das Problem, dass ich den... da war der Autor gleichzeitig der Regisseur des Stücks, und ich habe in seine Sprache übertitelt. Das heißt, den französischen Text, den er geschrieben hat, habe ich ramponiert für die Übertitelung, und da war natürlich dann eine echte Zusammenarbeit da. Also, er hat mir erstmal alle Freiheiten gelassen, irgendwie das, das Ding zu bauen, da ich aber in jedem seiner Sätze... Der, Wajdi [Mouawad] hat auch so die Art, endlos lange und komplizierte Sätze zu, zu schreiben, die sehr, sehr detailreich sind, was natürlich ein Vorteil ist für mich als, als, als Übertitler, weil ich kann ganz viel rausschmeißen an Details, aber das ist natürlich ein schwieriges Problem, wenn ich den Regisseur, den Autor direkt als Regisseur vor der Nase habe. Weil der sieht natürlich, dass ich seinen kompletten Text ramponiere. Aber das funktionierte natürlich ganz gut, weil ich habe ihm mal gesagt, irgendwie: „Das ist überhaupt kein Problem, den ganzen Text zu bringen, dann musst du aber die Schauspieler langsamer sprechen lassen, oder Pausen machen und den, den Rhythmus ändern, dann kann ich einfach auch irgendwie sehen, was kann ich in der Zeit lesen“. Weil die große Problematik ist natürlich immer, dass ich sehr viel schneller hören kann, als ich lesen kann als Zuschauer; beziehungsweise in dem Moment, wo ich lese, will ich auch verstehen. Wenn ich höre, geht mir vielleicht erst später auf, dass ich nicht wirklich alles verstehe, aber da Lesen ein aktiver Vorgang ist, ist die Frustrationsschwelle da natürlich viel, viel niedriger als bei dem Zuschauer. Und das sind so Sachen, die man halt mitberechnen muss und deswegen die Kürzungen, die ja, sehr... nicht immer notwendig sind, aber meistens. Und bei so einer Entwicklung mit dem Autor als Regisseur direkt vor Ort hat man natürlich dann das direkt. Das heißt, er war während der Probenzeit oft sehr unglücklich damit und hat

sich dann irgendwann darauf verlassen, dass ich da schon weiß, was ich tue. Und da es hinterher fürs Publikum auch aufging, war das dann auch okay.

[00:39:33] SM: Genau, das wäre dann eh die Frage, so. Wie würde ihr idealer Übertitelungsauftrag aussehen, falls es sowas gibt? Wäre das so diese Art der Zusammenarbeit, die Form, wo man sagt, das ist am ergiebigsten und auch irgendwie am stimulierendsten oder sagt man eher, es gibt einfach kein Ideal und das...

[00:40:02] IP1: Ja, also „Ideal“ ist schwierig. Ideal ist eigentlich dann, wenn mir das Stück gefällt und der Text gefällt und, und ich natürlich irgendwie ein bisschen vernünftiges Material habe und tatsächlich auch eine Company, die akzeptiert, dass die Übertitel sehr gut sichtbar sind, nee, also, dass sie prominent im Theater hängen und nicht irgendwo verbannt werden. Aber im Prinzip: Ich arbeite gerne allein, von daher muss ich den Austausch nicht unbedingt haben. Wenn er stattfindet, hinten, so in der letzten Phase, ist mir das sehr recht, macht das auch Spaß, durchaus nochmal da irgendwie ein bisschen zu feilen. Weil das ja auch eine Form ist von, Interesse zu bekunden und nicht nur irgendwie zu sagen: „Naja, Übertitelung stört mich eh“. Ähm, aber im Prinzip arbeite ich sehr gern irgendwie wirklich bis, bis, bis zur, äh, bis zur Generalprobe allein. Und hab dann halt meinen... ich bringe oft dann Fragenkatalog mit, wo ich dann halt gucke, wer ist ansprechbar zwischen Regisseur, Assistent oder vielleicht sogar Autor und arbeite das dann vor Ort. Aber ich muss nicht unbedingt irgendwie wochenlang Austausch haben über Details.

[00:41:35] SM: Mhm. Verstehe. Das heißt, würden Sie sich als Teil der Produktion, also der Theaterproduktion sehen oder eher so als Satellit irgendwie davon?

[00:41:47] IP1: Ja, ja, natürlich schon als Satellit. In der Regel... also, es sei denn, ich bin wirklich bei einer echten Premiere mit dabei, weil dann... Also jetzt zum Beispiel bei der „Wildente“ in der Schaubühne war der Text sehr lange nicht fest. Also der Text war eigentlich erst drei, vier Tage vor der Premiere wirklich fest, weil die ziemlich viel mit Improvisationen gearbeitet haben und den Schauspielern die Freiheit, die offen stand, dass sie einfach Text sich auch zurechtlegen konnten. Dadurch muss man natürlich dann irgendwie sich als Teil der Produktion empfinden, weil man irgendwie ständig mit dran arbeiten muss. Ansonsten bin ich natürlich irgendwie schon ein bisschen außen vor, aber gleichzeitig dann halt sehr drin, weil... Im Prinzip habe ich einen direkten Kontakt mit den Schauspielern auf der Bühne

und das Publikum sitzt dazwischen, das wird natürlich sehr schnell klar. Das heißt, wenn der Kontakt mit den Schauspielern nicht stattfindet, dann ist das Publikum auch abwesend. Und das merken die Schauspieler sehr schnell und deswegen ist es einfach essentiell, dass man sich da miteinschaltet in die Produktion und einfach in den Mood reingeht, in den Rhythmus reingeht, in die Stimmung reingeht.

[00:43:38] SM: Hm, super. Ja, wir würden dann schon zum Expertise-Teil kommen, der wird wahrscheinlich ein bisschen kürzer sein, wenn wir es schaffen. Es ist so toll! Sie haben mir so tolle, ausgiebige Antworten gegeben, die... Genau: Also wie würden Sie für sich Expertise in der Übertitelung definieren? Beziehungsweise woran würden Sie das festmachen? Also was...? Weil Sie sagen ja, Sie haben ja auch zum Beispiel Theaterstücke, also, übersetzt für die Veröffentlichung, beziehungsweise... Wo sehen Sie da den Unterschied? Also welche Skills muss man da haben, die sich da vielleicht unterscheiden vom klassischen Übersetzungs-job sozusagen?

[00:44:21] IP1: Ja, ich muss... bei der Übertitelung muss ich eine Übersetzung haben, die den Zuschauer bei der Stange hält. Das heißt, der Zuschauer muss die ganze Zeit irgendwie das Gefühl haben, dass er mit dranbleibt. Das heißt, ich darf ihn nicht überfordern, darf ihn auch nicht unbedingt unterfordern, das ist klar. Aber es, es kommt nicht darauf an, dass ich, eine Übersetzung liefere, die hält. Also es geht einfach nur darum, in dem Moment den Zuschauer zu informieren. Wenn ich dann eine richtige Übersetzung mache, die nachgespielt werden soll, oder die ein Leser mit aller Muße lesen kann, dann muss ich natürlich versuchen, eine Komplettlösung für, für einen Text in der Zielsprache zu finden. Das heißt, ich muss die Poetik mitnehmen, ich muss den Inhalt erstmal verstehen, - das ist klar, aber das ist oft das Schwierigste - und ich muss versuchen, die Stimmung zu transportieren. Das wird ja... Bei der Übertitelung, muss ich nicht unbedingt die Stimmung transportieren, weil das macht der Schauspieler auf der Bühne. Das heißt, ich muss einfach auch... oder ich gehe davon aus, dass der Zuschauer die Intelligenz hat, zu sagen: „Ich höre dem, dem Schauspieler zu, und der liefert mir eine ganze Reihe von Informationen schon“. Also, wie versteht er den Text? Worum geht es? Ist es ein trauriger Text, ein lustiger Text? Und so weiter. Und ich muss einfach nur die notwendigen Informationen liefern, worum es in dem Text dann geht. Wenn ich mehr machen kann, weil ich die Zeit habe, und - weil der Schauspieler langsam spricht, oder die Texte kurz sind - ist es umso schöner, wenn ich also tatsächlich in die Nähe von der richtigen

Übersetzung komme, aber das ist nicht das Entscheidende. Sondern entscheidend ist, den Zuschauer bei der Stange zu halten.

[00:46:42] SM: Aber das heißt eben, man müsste... also man muss auf jeden Fall eine Ahnung haben, wie Theater funktioniert, also man muss verstehen, wie eine Produktion funktioniert?

[00:46:51] IP1: Ja, und, also, wir haben, wie gesagt... wir haben angefangen vor 25 Jahren und sofort haben wir angefangen, an dem Rhythmus zu arbeiten. Halt, weil die erste Produktion, die ich gemacht habe, das war tatsächlich die erste und letzte Produktion, wo wir Dreizeiler gehabt haben und sind dann relativ schnell auf so ein Maß gekommen von zweimal 35 Zeichen, was relativ kurz ist. Heute, - ich meine, zweimal 35 kriegt man nicht immer hin, aber zweimal 40, das ist so das Maximalmaß, was ich pro Text rausschicke - und die Idee ist einfach, dass man nicht... und den Zuschauer nicht zwingt, anzufangen zu lesen, sondern dass man versucht, irgendwie Texte zu schicken, die man mit dem Auge erfassen kann. Dadurch muss ich natürlich schnelle, also kurze Texte haben, die dann notgedrungen relativ schnell in der Abfolge sind und mittlerweile bin ich bei relativ hohen Takten, also ich hab so bis etwa, na, 10 Texte pro Minute, sind okay. Das heißt, ein Stück kann durchaus auch... Also jetzt „die Wildente“ haben wir eine Spielzeit von zweieinhalb Stunden etwa, - ist eine Pause mit drin, - ein bisschen mehr, mit zwei Stunden 40 - da bin ich bei 1800 Texten, die ich rausschicke. Das ist relativ viel, glaube ich, im Vergleich zu dem, was andere machen, ähm. Und für mich ist die Expertise dann einfach irgendwie mit den Zuschauern zu sprechen: „Funktioniert das oder nicht?“ Nee? Also irgendwie: „Kriegt ihr das mit? Ist es zu viel, ist es zu wenig?“ Ich glaube, das ist sinnvoll, da durchaus ein bisschen immer wieder nachzuhören, weil die Zuschauer sind ja schon auch kritisch, wenn... und sie sagen: „ja, ah, nee, das war zu viel. Ich hab nur noch gelesen“, oder irgendwie, „da waren Löcher drin“, und das muss man einfach mitbedenken, ja.

[00:49:05] SM: Genau, das wäre eh auch eine der weiteren Fragen gewesen: Feedback. Also, bekommen Sie das aus dem Publikum? Gibt's da Leute, die dann zu Ihnen kommen und sagen: „Ah, da bin ich nicht mitgekommen, das ist zu schnell gewesen, da war zu viel Text“, oder so?

[00:49:17] IP1: Das das gibt es immer wieder, ja, und das ist natürlich auch gut so. Jetzt, also... Es gibt natürlich auch oft irgendwie: „okay, die Schrift ist zu klein, ich kann's nicht lesen“, und dann... Gut, das Publikum wird auch älter, aber ich werd ja auch älter, ich kann auch vieles nicht mehr lesen, deswegen mach ich jetzt langsam ein bisschen größer und heller. Das gibt es, ja, und das ist auch sehr sinnvoll, das ist natürlich auch oft die Korrektur, dann hab ich irgendwie das Lehrrepublikum, das irgendwie meine Tippfehler revidiert oder, ähm... Aber was, das ist gut.

[00:50:02] SM: Aber genau, das ist Feedback, wo Sie sagen: „Das ist wertvoll, das, das, hilft mir beim...“?

[00:50:05] IP1: Ich freue mich da immer drüber, auch wenn Leute mit Fehlermeldungen ankommen, weil so gerät man ins Gespräch und kann dann einfach irgendwie auch testen, ob's ansonsten okay war. Und es zeigt ja vor allen Dingen auch, wenn jemand Fehler entdeckt, dass er, dass er tatsächlich mitliest, ja? Und so viel Zeit hat, zu lesen, dass ihm solche Sachen aufgehen, das sind oft Kleinigkeiten.

[00:50:33] SM: Genau, und jetzt bin, wenn wir bei Feedback sind: Wie sieht's aus mit den anderen Teilen der Produktion? Also bekommen Sie dann auch, während die Vorstellung läuft, Feedback von eben der Regie, von der Technik, von jemanden anderen? Die Schauspieler haben Sie ja vorher erwähnt... Vielleicht können Sie da kurz nochmal eingehen drauf, wie sich das gestaltet. Also kommt da eher immer negatives Feedback, wenn was nicht gepasst hat, oder bekommen Sie dann auch positive Rückmeldungen, zum Beispiel, wenn ein Witz gezündet hat und das Publikum hat beim richtigen Moment gelacht oder so?

[00:51:09] IP1: Naja, das gibt, das gibt es, ja. Man kriegt da auch tatsächlich positive Feedbacks. Meistens merkt man es einfach daran, dass man wieder angefragt wird. Also, wenn's gut geklappt hat, dann... und man kriegt man halt leichter den nächsten Auftrag, wenn's tatsächlich eine regelmäßige Tournee gibt. Und dann zeigt sich einfach irgendwie, okay, das hat funktioniert. Aber das passiert doch sehr regelmäßig, dass nach der Vorstellung jemand kommt - Assistent oder Regisseur, wenn sie da sind - und sagen: „Hey, es ist gut gelaufen, danke.“ Also das ist... Und die Schauspieler natürlich auch, wenn sie den Eindruck haben, dass man irgendwie synchron drangeblieben ist, und die Reaktionen ganz ähnlich waren wie

bei einem normalen Publikum, dann sind die da durchaus dankbar und freuen sich. Weil ja, es ist halt immer mit Stress verbunden die Übertitelung.

[00:52:22] SM: Genau, wie sieht's da aus, hat man da, oder haben Sie die Erfahrung, dass Sie da auch Lampenfieber haben, weil Sie sind ja dann doch irgendwo da so eine Art Akteur? Ne, in der...

[00:52:31] IP1: Ja, klar, es ist, es ist auch notwendig, damit man einfach von Anfang an konzentriert ist. Weil... Also wenn das Lampenfieber irgendwann weg ist, weil man schon 37 Vorstellungen gemacht hat, dann wird's gefährlich, weil dann verschläft man halt irgendwie Sachen. Ja. Also deswegen muss man nicht... also deswegen mache ich auch oft Textänderungen, das hält mich wach. Ja. Oder ich versuche irgendwelche Kleinigkeiten neu... das ist, sind oft wirklich Details. Dass ich irgendwie einen Satz anders schneide oder wieder zusammennehme und, und gucke irgendwie... Aber das hält einen halt wach bei Stücken, die man länger betreuen kann.

[00:53:18] SM: Und... Ja, das wär's dann eh fast. Jetzt, dass... Die letzten beiden so Fragen sind ein bisschen, ja, sind also totale Interpretationssache. Würden Sie sich selbst als Experte für Übertitelung wahrnehmen und wenn ja, wie würden Sie das begründen?

[00:53:36] IP1: Naja, ich bin's natürlich klar, ja, weil ich mache jetzt seit 25 Jahren Übertitelungen, ich weiß nicht genau, wie viele ich gemacht habe, aber ich schätze, ich habe drei bis vierhundert Stücke übertitelt... Und da ist dann eine gewisse Routine, und wenn die Routine zum Expertentum führt, dann...

[00:54:02] SM: Gibt's Ansätze, die das durchaus so sehen, ja, genau. Und, genau... und werden Sie auch... also werden Sie auch als Experte wahrgenommen von außen? Von eben Regisseurinnen, Produktionen?

[00:54:16] IP1: Ja, sicher!

[00:54:18] SM: Genau.

[00:54:20] IP1: Also dadurch, dass ich... Das hat halt damit zu tun, dass ich sehr viel gemacht habe und auch mit, mit bekannten Leuten zusammengearbeitet habe, große Sachen, Veranstaltungen gemacht habe.

[00:54:33] SM: Also man hat dann so einen Namen quasi auch...

[00:54:36] IP1: Dann kriegt man auch einen Namen, ja.

[00:54:39] SM: Super. Ja, das war's eigentlich von meiner Seite. Haben Sie noch irgendwelche Fragen, irgendwelche Sachen, die Sie ergänzen würden, gerne?

[00:54:51] IP1: Soweit...

[00:54:54] SM: Also, wenn Ihnen noch was einfällt, gerne, in jeder Zeit. Genau, ich schicke Ihnen dann noch... Ich glaube, das muss ich noch machen, so eine Einverständniserklärung, dass das halt passt, also das Protokoll wird halt anonymisiert, Sie sind dann irgendwie „Interviewpartner 1“, was noch interessant wäre, wenn Sie mir nur Ihr Alter sagen, weil dann... Ich kann auch so ein Bracket nehmen, wenn Ihnen das lieber ist, aber so, dass man zumindest so statistisch sieht, wie die...

[00:55:19] IP1: 57

[00:55:20] SM: 57? Passt, super. Danke sehr. Genau. Und die andere Frage: haben Sie Interesse daran, dass wenn die Arbeit dann fertig ist, die Masterarbeit - das wird jetzt kein, kein großer wissenschaftlicher Wurf jetzt, - aber wollen Sie die dann lesen? So soll ich...

[00:55:40] IP1: Ja, gern, also ob Sie jetzt direkt von A bis Z lese, weiß ich nicht...

[00:55:42] SM: Nein, eh nicht, aber..

[00:55:43] IP: Aber, aber gern, gern rein.

[00:55:45] SM: „Wollen Sie zugesandt bekommen sozusagen?“ Das ist auch einer der Punkte.

[00:55: 48] IP1: Gerne, ja.

[00:55:49] SM: Super, gut, dann beende ich mal die Aufnahme.

A.2.2. Transkription Interview mit IP2 (Übertitlerin)

[00:00:03] SM: So, dann eben herzlichen Dank nochmal für Ihre Teilnahme. Genau, also, meine erste Frage wäre die der Arbeitssprachen. Was sind denn Ihre Arbeitssprachen?

[00:00:14] IP2: Ich übersetze und damit übertitle ich auch aus dem Englischen ins Deutsche.

[00:00:19] SM: Englisch ins Deutsche, okay. Und... Genau. Wie viel Arbeitserfahrung haben Sie schon in dem Bereich gesammelt, spezifisch, so, wenn man es durchrechnen kann?

[00:00:31] IP2: Wenn man das durchrechnen kann... Also, ich bin in erster Linie... Also, ich... Vielleicht ist das einfacher zu beantworten, indem ich irgendwie so ein bisschen erzähle, wo ich herkomme. Also, ich komme ursprünglich auch aus dem Theater, habe Regie gemacht, Dramaturgie und dann halt für das Theaterfestival „Theaterformen“ gearbeitet in Hannover und Braunschweig 2007 und 8 waren das die Jahrgänge. Und da bekam ich dann auch so ein bisschen, ja, übergeholfen, mich um die Übertitelung und die Sprachübertragung zu kümmern. So bin ich da reingekommen. Ich habe aber - weil ich in England studiert habe und immer mit den Sprachen weiter arbeiten wollte, schon länger auch - erst Theaterstücke, jetzt inzwischen halt hauptsächlich Belletristik, aber auch Sachbücher übersetzt. Also, ich bin wirklich in beidem im Theater und im Übersetzen zu Hause und die Übertitelungen sind die Schnittstelle für mich. Wie gesagt, ich habe 2006 damit angefangen, auch damals die Jungfrau zum Kinde, so ganz vage Angaben, woran man sich denn in etwa halten müsste, basierend auf dem, was die Wiener Festwochen, also Monika Kalitzke mal so festgelegt hatten... Angelehnt an, was kann man lesen, also wie viel kann der Zuschauer, die Zuschauerin lesen, in welcher Zeit, wie ist die Zeichenanzahl und so weiter und so fort. Und wie viel Übertitelung ich gemacht habe, das kann ich echt schwer sagen. Also damals sehr, sehr viele, damals... Weiß ich nicht, pro Festival 10. Jetzt im Moment sind es vielleicht zwei im Jahr, zwei oder drei, weil das nicht mehr mein Hauptberuf ist. Genau.

[00:02:17] SM: Und ansonsten übersetzen Sie auch, oder haben Sie...? Also ist das der einzige Berührungspunkt, den Sie mit der Übersetzung haben, die Übertitelung?

[00:02:24] IP2: Nee, nee, ich bin tatsächlich professionelle Literaturübersetzerin, ja, genau. Also das zweite Leben nach dem Theater.

[00:02:34] SM: Und haben Sie da Translationswissenschaft studiert oder ein anderes...?

[00:02:37] IP2: Nein, ich hab so ein bisschen aufgeteilt, ich hab angefangen in Berlin zu studieren, Germanistik, Geschichte, Anglistik damals, dann bin ich mit Erasmus nach Barth gegangen, hab mich da nach vier Wochen entschieden, dass ich in England bleiben würde, weil ich auch... Das hat so ein bisschen private Vorgeschichte: Ich bin in England geboren, ich hab doppelte Staatsangehörigkeit, hab aber Deutsch in der Schule gelernt... und Englisch in der Schule gelernt, Entschuldigung. Und bin dann halt da geblieben, hab mich beworben für verschiedene Studiengänge und habe dann an der University of Bristol „Drama, Theatre, Film and Television“ studiert. Und das ist mein Werdegang. Also keine Translationswissenschaft, sondern wirklich dann durchs Machen, durch gute LektorInnen viel gelernt, mich halt damit viel befasst, auseinandergesetzt. Später, als es dann der Hauptberuf wurde und nicht mehr neben dem Theater nur lief, hab ich verschiedenste Seminare auch und Fortbildungen beim VDÜ und beim DÜV gemacht. und, ja, so.

[00:03:48] SM: Super. Ja, das sind eh die wenigsten, also meiner Erfahrung nach, dann tatsächlich Translationswissenschaft studiert, die dann in dem Bereich auch arbeiten. Ja. Ja, super. Genau: Dann wäre eben noch die Frage, bevor wir zum Hauptteil übergehen... genau. Also, wenn Sie dann den Übertitel erstellen, also fahren Sie sie dann auch in der Regel oder erstellen Sie sie nur, werden Sie von anderen gefahren oder fahren Sie sozusagen fremde Übertitel auch? Wie gestaltet sich das so?

[00:04:21] IP2: Sowohl als auch. Am besten ist die Situation natürlich immer, wenn man möglichst eng in Absprache mit der jeweiligen Gruppe die Übertitel selber erstellen kann, sie selber fahren kann, zur Not vor Ort anpassen kann noch wenn sich Dinge ändern, aber das ist halt heutzutage... ist das auch nicht... Also wir, wir können das alle, dass wir auch sagen, wir übersetzen jetzt dafür, jemand anders fährt sie, wenn Rückfragen kommt, ist man dann halt noch da... Es ist auch ganz unterschiedlich: Manchmal übersetze ich von dem Theatertext weg, also ich brauche immer das Video, - wenn es keins gibt, ist schlecht -, aber ich brauche immer das Video und dann danach erstelle ich mir, was ja auch Yvonne Griesel immer als Matrix bezeichnet, und zwar durchaus erstmal in der Originalsprache, also im Englischen. Ich gucke: wo sind die Pausen? wo brauche ich Leer-...? Also ich mache es meistens in *Power-Point*, was natürlich nicht ideal ist. Da ist viel weitergegangen inzwischen, aber... So als Grundidee. Weil das früher das war womit alle gearbeitet haben und was immer zu

unglaublichen Problemen führte, weil jeder hatte eine andere Version und also es war immer ein Herumtippen... Dann gucke ich auch, weil... Okay, der eigentliche Text, den ich übersetze, ist die Inszenierung, also das, was auf der Bühne passiert. Das heißt, ich muss mir das auch angucken, um zu gucken, wie viel kann ich im Text kürzen. Weil bei Übertiteln ist natürlich Kürze das A und O sind, man will ja nicht, dass die Leute lesen, sondern man will, dass sie das Theaterstück erleben und gelegentlich halt mal kurz hingucken und sagen, „ah, das passiert da jetzt.“ Da darf man auch als Übersetzerin nicht eitel sein, sage ich mal so. Also, es ist wirklich was sehr Funktionales. Gleichzeitig ist es auch die große Herausforderung und deswegen sind auch... ist es auch da notwendig, dass man sich mit Übersetzung befasst und ein Gefühl dafür hat, weil es ist natürlich ein Unterschied, ob ich Shakespeare übertitele oder Heiner Müller. Also ich muss schon versuchen, den Ton, der da eventuell sehr tragend ist, auch irgendwie noch in die Übertitelung zumindest insofern zu retten, dass es ange-rissen wird, dass die Leute wissen: „Ah, da ist ein Rhythmus drin, da ist gelegentlich vielleicht mal ein Reim drin“, also solche Dinge. Was war die Frage?

[00:06:48] SM: Ja, das war, ob man fremde Übertitel auch...

[00:06:51] IP2: Also, ich fahre immer seltener, ich gebe das dann eher ab, weil oft ist es dann auch Yvonne [Anm.: Griesel], die fährt und oder andere... Wir kennen... Also viele von uns kennen sich untereinander und da weiß man, woran man miteinander ist. Genau. Also meine... inzwischen ist meine Funktion eher das Übersetzen, es gibt aber auch ein paar Leute, mit denen ich... Also es gibt zum Beispiel einen südafrikanischen Tänzer und Performance-Künstler, Boyzie Cekwana, mit dem ich lange arbeite schon und da mache ich immer alles. Zum Beispiel.

[00:07:29] SM: Super. Genau, die nächste Frage: Da geht es dann mehr um die Technik. Also Sie haben ja schon erwähnt, *PowerPoint*, mit dem haben Sie begonnen. Welche Software verwenden Sie denn jetzt?

[00:07:42] IP2: Und ehrlich, naja, das hängt immer davon ab. Also, es hängt immer davon ab, was das Festival oder was Yvonne [Anm.: Griesel] will. Ich mache es oft so, wenn ich die Übersetzung mache, dass ich eh in eine Word-Datei arbeite, die auf eine gewisse Weise formatiere und dann abgebe, dass das im Festival in den Computer, von dem auch gefahren wird, im besten Sinne eingepflegt wird. Also habe ich mit dieser technischen Seite tatsächlich nicht

mehr so viel zu tun und muss mich auch jedes Mal, wenn mir dann einer kommt mit *Glyptheo* oder irgendwas, denke ich: „Okay, ich muss mich wieder reinfuchsen“. Aber es geht dann meistens.

[00:08:19] SM: Verstehe. Aber das heißt, beim Fahren haben Sie eher, also, die Erfahrung mit *PowerPoint* gemacht, wie Sie es gefahren haben?

[00:08:26] IP2: Ja, genau. Also.

[00:08:27] SM: So. Ja, sehr interessant.

[00:08:29] IP2: Was mich auch manchmal in den Wahnsinn getrieben hat.

[00:08:31] SM: Ja, verstehe ich. Ja, genau. Dann erübrigt sich das mit der Präferenz, nee? Genau, dann jetzt generell, also zum Arbeitsablauf an sich... Jetzt, ja... Man kennt sich und so, wir haben das schon besprochen, aber so grundsätzlich, vor allem für die Anfänge, tritt dann jemand an Sie heran und fragt, ob Sie die Übertitel erstellen können, oder ist das eher so ein aktives Bewerben? Man schreibt an Theaterfestivals, „brauchen Sie mich als Übertitlerin?“ Wie gestaltet sich das?

[00:09:02] IP2: Nein, also, das Letzteres mache ich nicht, es ist eher umgekehrt, dass die Festivals kommen, aber inzwischen... Also im deutschsprachigen Bereich ist, sind wir tatsächlich nicht so viele und gut vernetzt und da gibt es gewisse, ja, schon länger bestehende Zusammenarbeiten und das hängt natürlich auch von den Sprachen ab, die gebraucht werden und so weiter und so fort, und ob man gerade Zeit hat. Also ich kriege die Anfragen dann meistens entweder vom Festival oder von irgendjemandem, den ich noch aus meiner Theaterzeit kenne oder durch oft Yvonne [Griesel] halt, äh, und, äh, nehme dann Kontakt zu der Gruppe auf, wenn es irgendwie geht und, ähm, kriege dann halt den Text, das Video, die Zeitvorgaben, wann es fertig sein muss und so weiter und so fort, besetze, schicke zurück, stelle Fragen und... Ja, das ist so für mich der Prozess.

[00:10:01] SM: Genau, das heißt also schon, das Typische ist mit Video... Also es ist sehr selten, dass man im Probenprozess, dann bei Hauptproben dabei ist und dort schon üben kann?

[00:10:12] IP2: Das gibt's auch, also das hängt ein bisschen davon ab. Ich meine... Ich kann jetzt so... Ich erzähle jetzt wieder von Yvonne [Anm.: Griesel], weil die arbeitet ja an den Kammerspielen in München und da ist sie natürlich viel eher involviert. Ich übertitle aber viel weil sie dann natürlich auch oft Übertitel ins Englische oder in andere Sprachen macht, ne? Ich, oder... also sie gibt die Aufträge, die Übersetzungsaufträge dann raus, sie übersetzt natürlich nicht selber, aber macht die Matrix fertig und alles, also macht so die ganze Vorarbeit. Wenn ich aus dem Englischen übersetze, dann ist es natürlich... also, wenn das tourende Gruppen sind, dann haben die natürlich ein Video. Dann muss man gucken: Ist das jetzt von vor zwölf Monaten und seitdem haben sie alles umgestellt und die Hälfte gestrichen? Oder, also... Aber dann gibt es meistens eine Grundlage. Dann kriege ich den Text parallel, dann vergleiche ich erst mal Text und Video, weil, wie gesagt, da hat man dann öfter... stößt man auf Überraschung und fragt dann: „Was ist denn jetzt das aktuelle oder gibt es noch eine dritte Version?“ Ja. Also, das ist so, das sind so die ersten Fragen, die man hat. In dem Probenprozess bin ich manchmal - also, wie gesagt, bei Boyzie Cekwana - bin ich involviert, weil der mir frühzeitig seinen Text schickt, wir uns gut kennen, ich dann anfangs zu übersetzen, ihm jede Frage stelle, die ich irgendwie beantwortet haben muss, gleichzeitig auch ihm sage: „Pass auf, da finde ich... da habe ich jetzt die und die Lösung genommen in der Übersetzung, weil... Bist du damit einverstanden?“ Das ist aber eine ganz andere Art der Zusammenarbeit, das gibt es leider nicht so häufig. Aber die tourenden Gruppen, muss man wirklich sagen, die haben in den letzten zehn Jahren auch echt dazugelernt, was das angeht, das Bewusstsein dafür, dass eine Sprachübertragung - es müssen ja nicht nur Übertitel sein - wichtig ist und dass man sich da drum kümmern sollte und viele kommen dann halt schon mit einer Matrix, auf die man sich auch verlassen kann, weil die haben sich schon in „x“ anderen Sprachen ausprobiert auch, dass das geht. Also, es ist immer wirklich ganz unterschiedlich.

[00:12:12] SM: Und quasi jetzt - weil wir das angesprochen haben, auch mit den... Wenn man in direkten Kontakt mit den Personen tritt, gibt's dann - falls der Autor noch lebt - auch mit dem Autor einen Austausch, oder mit dem Dramaturgen eben vom Haus, oder ist das eher unüblich? Läuft das dann über die Person, die den Auftrag übermittelt hat, beziehungsweise eben jetzt in dem Fall die Yvonne [Anm.: Griesel] zum Beispiel oder so?

[00:12:37] IP2: Mal so, mal so. Also meistens ist es so, dass die Gruppen... Also ich mache viel aus, so eher dem Performance-Art-Bereich und so. Ich, ja... Also ich hab zum Beispiel...

Ich kann nicht sagen, was ich machen würde, wenn ich eine Shakespeare-Übersetzung auf einmal hätte und dafür Übertitel machen müsste. Dann sind die Fragen erstmal ganz andere. Aber ich... Bei den... In den meisten Fällen sind diejenigen, die es geschrieben haben, auch diejenigen, die damit auf der Bühne stehen. Und da kann man natürlich alles fragen, weil die genau sagen können, was sie damit meinen oder nicht.

[00:13:13] SM: Genau, das wäre eben auch... Also dann die Performer selber, ob da ein Austausch auch ist, also auf einmal?

[00:13:18] IP2: Ja, doch. Im besten Falle ja. Ja. Also es gibt auch Fälle... Das wird aber... ist selten geworden zum Glück, wo die sagen: „Übertitel, lass mich in Ruhe, ich hab andere Sorgen“. Aber das... es läuft eigentlich gut.

[00:13:35] SM: Genau. Das haben Sie festgestellt, dass sich das Image der Übertitel generell verbessert hat, so bei den...? Und das nicht: „Oh Gott, oh Gott, bitte verstecken irgendwo und, äh, wir wollen uns da nicht befassen“, nee?

[00:13:46] IP2: Naja, es wird halt immer mehr international getourt, die Produktionen sind darauf angelegt, dann ist da natürlich die Notwendigkeit, wenn man irgendwo anders verstanden werden will auch größer geworden. Also der Druck war da. Aber wir haben auch viel dafür getan. Ich weiß nicht, ob schon... ob Ihnen *Getting Across* was sagt? Es gab 2014 beim... Es gab in Oldenburg in Niedersachsen ein Performance-Arts-Festival, das hieß *PAZZ*. Und da haben Yvonne [Anm.: Griesel], David Maß, ich ein ganzes Sprachübertragungsprogramm dafür ins Leben gerufen, das eben *Getting Across* dann hieß, mit verschiedensten Elementen. Also wir haben alle Produktionen, die da gezeigt wurden auf dem Festival, haben wir übertragen. Übertitel waren das Wenigste, weil oft passen halt Übertitel auch nicht, gerade wenn man im Performance-Arts-Bereich unterwegs muss man sich was anderes einfallen lassen. Wir hatten ein Team aus Nachwuchsübersetzern, die unter... Übersetzerinnen, die unter MentorInnen, die Stücke alle übertragen haben. Das ging von Englisch bis Finnisch. Und dann gleichzeitig waren wir alle vor Ort während des Festivals, haben auch da sozusagen als Dolmetscher, als lebendige Schnittstelle vielfach - und wenn es nur abends an einer Bar war - waren wir... standen wir zur Verfügung. Es gab ein Symposium dazu, es gab eine Veranstaltung auf der Jahrestagung der *Dramaturgischen Gesellschaft*. Also wir waren da sehr rührig und das hat auch mehr Aufmerksamkeit gebracht. Und gleichzeitig ist es halt auch so: Auch die

großen deutschen Theater übertiteln jetzt vieles ins Englische, um halt da junges Publikum, Publikum mit anderen Herkunftssprachen und so zu gewinnen. Auch das hat nochmal dazu geführt, dass Übertitel ernster genommen werden oder Sprache... Aber ich sag immer: Ich gehe mal weg von den Übertiteln, weil das ist wirklich nur ein Bereich. Also Sprachübertragung ist eigentlich das Korrektere.

[00:16:00] SM: Genau. Wie schnell müssen die denn erstellt werden, so in der Regel, die Übertitel? Also ist das so, dass man sagt, man hat Zeit, schön... Also man kann sich Zeit lassen, die Formulierungen gut überlegen? Oder ist das... Muss das eher...

[00:16:12] IP2: Ja, auch das ist sehr unterschiedlich. Also ich, wenn, wenn... Ich hatte das damals bei Theaterformen, da kam eine Produktion aus Südafrika und die war noch nicht fertig geprobt, die machten während der Generalprobe die letzten Änderungen. Da hat man dann... Und ich kriegte den Text, glaube ich, drei Tage davor und es war ein richtiges Stück, also es war nicht kurz. Da hat man dann halt nicht viel Zeit. Wenn es gut läuft und das Stück da ist, der Text da ist, sozusagen keine großen Änderungen zu erwarten sind, ein Video da ist, dann hat man gerne auch mal vier Wochen Zeit. Aber wenn es halt was Neues ist, also was da zur Uraufführung kommt oder so, dann nochmal überarbeitet wird, dann muss es oft schnell gehen.

[00:16:56] SM: Klar, ja. Genau. Und dann... Wie sieht es zum Beispiel bei Übersetzungsschwierigkeiten aus, bei Fragen? Gibt es da jemanden, dem man da Rückfragen stellen kann oder ist man da recht auf sich allein gestellt und vertraut so seiner eigenen Intuition, seinem eigenen Fachwissen?

[00:17:15] IP2: Ne, wenn, wenn Fragen da sind, dann versuche ich das immer direkt mit der Produktion abzusprechen. Das sind zum Beispiel... Im Deutschen hat man oft das Ding, wenn im Englischen „you“ steht und man hat... Auch am Video ist nicht so richtig zu erkennen: Ist „you“ nur in Einzahl, Mehrzahl, „Du“ oder „Sie“, also formal oder informal? Dann muss man halt fragen und gleichzeitig erklären, was der Unterschied im Deutschen zwischen „Du“ und „Sie“ im Ton ist. Und manchmal ist es klar. Das ergibt sich von selbst, das ist, nee...? Aber manchmal ist man wirklich so: „Okay, oder spricht sie jetzt ins Publikum?“ Oder: „wie spricht sie ins Publikum?“ Das sind so Sachen und... Ja, das versuche ich immer direkt mit der Produktion zu klären.

[00:18:03] SM: Genau, die nächste Frage würde eigentlich das Fahren betreffen, - aber das, wie gesagt, haben sie jetzt die letzte Zeit nicht so viel gemacht, - aber wenn sie fahren, was ist dann wichtig, der Rhythmus? Und wie bereiten Sie...? Also, haben sie dann Vorgaben oder schneiden sie die Sachen sozusagen auch selbst und mit dem Video und sagen: „Okay, hier müsste der nächste Titel kommen, hier wäre eine Pause und so“? Ist das eher was, was man...

[00:18:28] IP2: Ja, das ist das, was... Also, das ist der Idealfall, dass ich anhand des Videos, was möglichst sauber sein sollte, also... Vom ganzen Rhythmus der Inszenierung her, dass das nicht irgendwie, tausend Hänger oder sonst was drin ist, sondern möglichst genau sein sollte... Dann richte ich das ein. Danach: „Wo mache ich ein Black? Wo brauche ich Pausen? Wo muss es schnell gehen?“ Wenn es natürlich irgendwie ... Wenn ich so einen Wortsalat aus zehn Sekunden habe, bleibt mir natürlich nichts übrig als kürzen, kürzen, kürzen, kürzen, kürzen, weil so schnell kann keiner lesen. Also, das ist immer so ein bisschen das, wovon es abhängt und wenn ich fahre... Also, ich glaube, wenn man fährt, ist Theatererfahrung sehr hilfreich, weil man erkennt, ob da jetzt einer hängt oder eine Kunstpause macht oder sonst wie. Oder, auch wenn Dinge schief gehen, nicht so leicht vielleicht aus der Ruhe zu bringen ist. Es hilft einfach ein Gefühl dafür zu haben... Also, ich... Mit dem Englischen zum Beispiel ist es so: Das Verb kommt vorne, im Deutschen kommt es aber an manchen ganz anderen Stellen, nee? Und ich gucke immer ein bisschen nach dem Verb. Also, wenn ich, oder wenn das Verb ganz hinten erst kommt bei einem Satz oder so, was eine Auflösung ist, dann versuche ich, das nicht zu früh reinzugeben, weil die Leute lesen schneller, als sie hören und dann ist eventuell eine Pointe schon vorher da und die Reaktion im Publikum ist ganz... ist nicht das, was auf der Bühne erwartet wird, weil die natürlich denken, die Leute hören und reagieren auf das, was ich sage. Und wenn die dann an einer ganz anderen Stelle auf das reagieren, was ich da übersetzt habe und rein-title, ist das schlecht. Also, dafür sollte man so, ja, so ein bisschen Gefühl haben. Aber erklären kann ich das nicht, also, ich kann wirklich nur sagen, das ist ein Gefühl.

[00:20:24] SM: Man fühlt es. Ja, ja, das ist interessant. Genau. Und bei, eben... Wenn jetzt gar nichts mehr geht: also, Riesenhänger und der Schauspieler, die Schauspielerin springt irgendwie, ich weiß nicht, 15 Zeilen im Text vor, was machen sie dann?

[00:20:41] IP2: Shuttern. Shuttern. Shuttern. So schnell wie möglich shuttern, was auch nicht immer geht, weil es gibt nicht immer einen Shutter. Dann suche ich das nächste Black und... Also dann gehe ich aufs nächste Black und dann gibt es selbst in *PowerPoint* Möglichkeiten natürlich erstmal ein Black zu zeigen und dann zu suchen: „Okay, wo springt der jetzt hin? Wo springt der jetzt hin?“ Ich habe immer aus Erfahrung heraus einen Ausdruck neben mir, also mit den einzelnen kleinen Dingen, dass ich immer da noch lesen kann. Weil ich lese das schneller, als wenn ich auf dem Bildschirm suche und dann denke ich im Computer „Wo springe ich jetzt hin?“. Das ist für mich sicherer, das auf Papier nachzugucken und dann dem Computer sagen: „Ah, da muss ich hin“. Es gibt aber auch Leute, die sind da viel versierter als ich und haben ganz andere Shortcuts und Möglichkeiten, also da bin ich wahrscheinlich... also David Maß, seine Leute sind da... - oder auch Yvonne [Anm.: Griesel] - sind da wesentlich versierter als ich. Genau.

[00:21:34] SM: Super. Genau. Und Sie haben gesagt, Sie machen recht viel im Performance-Bereich, es zeigt ja die Erfahrung, dass die Übertitel eben immer mehr kreativ wirklich eingebunden werden als Teil der Inszenierung. Haben Sie da so eine Produktion, wo Sie sagen können, die Erfahrung habe ich gemacht, so?

[00:22:04] IP2: Ja, wieder Boyzie Cekwana, der dann sagt, er hätte gerne, dass sein Schlussmonolog quasi wie so bei „Star Wars“ einmal über die Rückwand laufen sollte. Da haben wir auch nicht... Da haben wir auch tatsächlich auf die Rückwand übertitelt und dann habe ich das - Gott sei Dank wusste die Technik, wieso man es geht, weil ich keine Ahnung hatte - und hab das... da haben wir das gemacht und so. Klar, das kommt und das ist immer mehr und wenn das klappt, dann ist das natürlich super, weil dann sind Übertitel nicht so ein Raumschiff, so ein Alien, der da an der Wand klebt oder im schlechtesten Falle irgendwo am Portal, wo alle einen steifen Nacken kriegen. Also, das ist ja auch früher, - vielleicht heute auch noch -, aber früher oft gewesen, dass... Oder, ich hab... Also mein Negativbeispiel ist immer: Es war eine - ich weiß nicht mehr, wo in Afrika die herkam -, aber eine französischsprachige Produktion von Molière mit lauter schwarzen Schauspielern, die in, - mein Französisch ist eh schnell -, die in einem Tempo sprachen und die Übertitel waren quasi das Textbuch auf - also Molière - auf Deutsch einmal hinten ablaufen lassen auf der Rückwand, dann aber noch... Die Bühne war richtig hell, also es war richtig hell ausgeleuchtet, keiner konnte irgendwas sehen, sowieso. Also das ist halt... Dann kann man sich's auch sparen. Dann muss man das nicht machen. Und zum Glück ist auch da natürlich die Expertise und die Erfahrung gewachsen. Und

viele Leute... Also wenn die Leute wissen, von Anfang an wissen, sie gehen auf Tour und sie brauchen Übertitel, dann natürlich: Bühnenbildner fangen, oder Regisseurinnen fangen an, das gleich miteinzubeziehen und zu denken, was können wir damit machen, also, klar.

[00:23:54] SM: Ja, dann würden wir gleich zum Expertise-Teil übergehen, zum letzten Teil. Jetzt kommt die schwierige Frage sozusagen: Wie würden Sie denn Expertise definieren oder, beziehungsweise woran würden Sie die festmachen, in dem Bereich spezifisch, in der Übertitelung?

[00:24:13] IP2: In Bezug aufs Übersetzen oder in Bezug auf die Umsetzung oder auf beides?

[00:24:18] SM: Beides, aber je nachdem.

[00:24:19] IP2: Okay. Also in Bezug aufs Übersetzen, - fangen wir damit an -, würde ich die Expertise da sehen, dass ich weiß, dass ich erkenne: jemand hat gedacht. Also jemand hat den Text gedacht und... nicht nur den Text gedacht, auch die Inszenierung gedacht und die sprachlichen... es stimmt sprachlich, es holpert nicht, es ist Deutsch, es ist aber zusammengefasst das, was ich da sehe. Bei mir ist Expertise... Da bin ich ein bisschen eigen- und altmodisch: Satzzeichen, Kommasetzung, Klein- und Großschreibung, Rechtschreibung. Finde ich wichtig. Gerade wenn das Publikum sehr schnell lesen muss, finde ich, sind das Sachen, die sollten stimmen. Klar kann immer irgendwo mal was reinrutschen, aber wenn man es merkt, sollte man es ausmerzen. Expertise ist auch: Ich merke, die Übersetzung hat den Ton getroffen der Inszenierung. Elegant gekürzt. Ja. Solche Sachen, das ist Übersetzungsexpertise. Und die Übertitelung selber: Wenn ich merke, dass die Einteilung der Ein- und Zweiteiler... Also wenn das in sich eine Einheit ergibt oder wo es mal überläuft, weil der Satz halt irgendwie 28 Meter lang ist, dann weiß ich trotzdem, jemand hat soweit gedacht, dass die in sich Sinn ergeben und das nicht irgendwie mitten im Satz, was auf das nächste Slide übergeht oder so. Das ist Expertise. Wenn ich merke beim Übertiteln, dass da jemand ist, der im Rhythmus der Inszenierung ist und nicht irgendwann mal irgendwas wieder reinitelt oder zu früh oder zu spät. Ja, das ist für mich Expertise. Viel hat mit Erfahrung zu tun, aber viel hat auch damit zu tun, dass man irgendwie denkt, nachdenkt, überlegt, sich vorbereitet, sich Gedanken macht, so.

[00:26:23] SM: Und, genau. Weil man ist ja dann doch irgendwie Teil der Performance, also vor allem, wenn man es fährt. Wie sieht es dann mit Lampenfieber aus? Ist das dann was, was man...?

[00:26:34] IP2: Ich bin dann immer nervös vorher, klar. Weil ich meine... gut... wenn ich irgendwie zu schnell bin oder so, dann geht die Welt nicht runter, aber... aus Versehen was zu schnell wegdrücke, dann geht die Welt nicht unter, aber ich möchte keine Fehler machen. Also weil ich auch möchte, dass die Übertitel, die da laufen, dem Publikum und helfen und die Inszenierung unterstützen und nicht sie irgendwie da so ein Ding von der Seite reinhauen, nee? So Unruhe reinbringen oder so. Ja, also ist die Antwort ja.

[00:27:09] SM: Genau. Und jetzt auch eine schwierige Frage, - finde ich - ist: Würden Sie sich selbst als Expertin für Übertitelung definieren? Und wenn ja, warum? Oder woran würden Sie das...?

[00:27:22] IP2: Also ich glaube schon, dass ich Expertin bin für das Übersetzen und Einrichten von Übertiteln aus dem Englischen. Ich glaube nicht, dass ich Expertin bin für die technische Umsetzung unbedingt. Das ist nicht meine Kompetenz, aber, ich... ja, also für das Einrichten und... Für das Übersetzen und für das Errichten einer Matrix und dass die Übertitel sprachlich funktionieren und rhythmisch funktionieren... Ja, würde ich schon sagen, nach 20 Jahren knapp.

[00:27:54] SM: Ja, und das Nächste wäre quasi umgekehrt. Also haben Sie das Gefühl, dass Sie vom Arbeitsumfeld als Expertin wahrgenommen werden für diese Aufgabe?

[00:28:07] IP2: Von den Leuten, mit denen ich zusammenarbeite? Ja, klar. Also, das denke ich schon, ja.

[00:28:14] SM: Oder gibt's da auch manchmal Reibungen, also mit manchen RegisseurInnen oder mit manchen...?

[00:28:21] IP2: Hat's auch gegeben, hat's auch gegeben: Berühmter Regisseur, der mit seiner Produktion kam nach Mannheim 2014 und der wollte... der mein... Also englischsprachiger Regisseur, - ich sag jetzt nichts weiter, weil das ist sofort zu erkennen, sonst... - dessen

Schwester hatte dann... konnte Deutsch und er sagte: „Nein, die macht den Übertitel“. Das war nicht von Erfolg gekrönt, weil dafür reichte ihr Deutsch absolut nicht. Also man übersetzt... Als professionelle Übersetzerin, Übersetzer, übersetzt man nur in die eigene Muttersprache und Deutsch war nicht ihre Muttersprache, da konnte die gar nichts für. Aber, das war nicht von Erfolg gekrönt und leider war er nicht so ganz einsichtig, lange. Aber ging dann auch irgendwie.

[00:29:10] SM: Also gibt's da schon so Fälle, wo das einfach als: „Wer die Sprache irgendwie beherrscht, der kann das ja so“, oder wahrgenommen wird?

[00:29:16] IP2: Ja, wie in jeder, also, nee...? „Englisch kann ja jeder“, sowieso. Das ist immer ganz toll, „Englisch kann jeder“. Bis sie dann merken, dass sie es nicht können. Und abgesehen davon geht es ja nicht nur darum, die Ausgangssprache gut zu beherrschen, auch in den verschiedenen, - also gerade im Englischen - in den verschiedenen Untersprachen und Untertönen, sondern die eigene Muttersprache gut zu beherrschen. Also übersetzen ist nicht, ist ja... Sonst kann man es auch mit der KI machen, das wird sicherlich auch versucht, aber es gehört schon noch mehr dazu.

[00:29:49] SM: Klar, ja. Und wie sieht's denn mit Feedback aus? Also gibt's dann irgendwie auch Feedback zu den Übertiteln, zum Text, von den Akteurinnen, die betroffen sind? Also Regie oder andere Departments oder die PerformerInnen? Oder ist man da recht alleine und muss selber irgendwie schauen, dass man einen Anspruch an das Ganze legt und, und korrigiert und so weiter?

[00:30:18] IP2: Auch mal so, mal so. Ich meine... Die sind ja, also... Die sind ja nicht... Die, die sozusagen, die... Die bedanken sich dann, sagen: „Schön, dass du dabei warst“, so, und „danke für die Übertitel“. Aber die können ja nicht meine Übersetzung oder die Qualität meiner Übersetzung einschätzen. Sie können nur... Sie merken nur, wenn sie auf der Bühne stehen, ob was funktioniert, weil es läuft, weil es glatt ist, oder ob Unruhe entsteht durch die Übertitel. Das finde ich aber auch gar nicht so wichtig, weil, - wie gesagt, ich bin da schon sehr... Ich hab eine Funktion und diene der Inszenierung. Aber natürlich ist ein nettes „Danke“ oder irgendwie so „Hallo, ich kenn wenigstens deinen Namen“, kommt nie schlecht, so.

[00:31:09] SM: Aber das heißt, es kommt dann, wenn dann eher Feedback, wenn es nicht geklappt hat, so, erfahrungsmäßig, wenn ich das richtig verstanden habe?

[00:31:19] IP2: Habe ich selten gehabt, aber gibt es sicherlich, ja. Also, was ich aus dem Publikum dann mal kriege, da gibt es dann ja auch viele, die sind dann auf einmal professionelle Übersetzende und die kommen dann mit teilweise... Ich meine, gut. Natürlich, man ist menschlich, mir unterlaufen auch Fehler, nee? Manchmal kommt dann einer und sagt: „Du, guck mal da nochmal drauf“. Oder ist es auch nur: „Da fehlt ein Komma“, oder irgendwie so ein Blödsinn, aber ja, das gibt's auch. Aber auch das gehört dazu, also, und wenn's konstruktiv ist, kann's ja nur helfen.

[00:31:56] SM: Genau, ja. Also es ist jetzt nicht konkret der Wunsch da unbedingt, dass da mehr Feedback kommen... Dass da ein regerer Austausch ist quasi mit den anderen Beteiligten an der Produktion? Muss nicht unbedingt sein.

[00:32:16] IP2: Es muss nicht sein, aber es wäre natürlich... Also, bei, damals bei *PAZZ* haben wir es halt erlebt, da mussten wir ja... Weil das ja vom Festival mit organisiert war, dieses ganze, dieses Übersetzungsprogramm - war halt ganz klar: Wir nehmen ganz früh Kontakt zu den Gruppen auf, und es war von Anfang an klar, es wird Sprachübertragen, ob ihr wollt oder nicht, also arbeitet mit uns zusammen. Und da waren einige so: „Oh, so... Wie geht denn das?“ und so. Und hinterher waren sie alle sehr froh und sehr begeistert. Also, das ist ja auch... Es geht ja auch um vertrauensbildende Maßnahmen. Je enger, also, je mehr die Leute sich auch Zeit nehmen, dass ich oder wir ihnen was erklären, was wir da machen, warum wir Übersetzungsentscheidungen treffen, wie Sprachen unterschiedlich funktionieren oder so, desto besser ist es natürlich für beide Seiten. Aber manchmal scheitert es einfach auch an Zeit, tausend andere Dinge im Kopf, die nächste Produktion schon im Proben... Also, einfach so ganz normalen Alltagskram.

[00:33:23] SM: Perfekt. Ja, das wäre, von meiner Seite wären das die Fragen gewesen. Haben Sie noch irgendwas, eine Frage, die Sie stellen möchten oder irgendwas hinzuzufügen, irgendwas, was Sie unbedingt loswerden wollen, noch erzählen möchten?

[00:33:35] IP2: Ja, weiß ich nicht. Im Moment, also, ist das große Thema für uns alle natürlich KI. Und ich würde nur sagen: „Vertraut nicht KI“. Also, das wäre so eher das... Also

zumindest nicht, was Übersetzung und Übertitelung angeht. Das ist heute noch nicht so weit, dass das wirklich von Erfolg gekrönt ist.

[00:33:55] SM: Absolut, ja. Perfekt.

[00:33:58] IP2: Ja, das wäre das.

[00:34:00] SM: Wunderbar, dann danke vielmals. Ich werde jetzt die Aufnahme beenden.

A.2.3. Transkription Interview mit IP3 (Bühnenbildner)

[00:00:02] SM: So, dann, ja, dürfte ich Sie kurz bitten, so ein bisschen was über sich zu erzählen? Also Ihre Ausbildung und Ihre Erfahrungen im Theaterbereich und dann später noch etwas spezifischer über die Berührungspunkte mit der Übertitelung.

[00:00:19] IP3: Ja, also ich habe... Also ich bin Bühnenbildner und Lichtdesigner, freischaffend tätig, habe in Wien und im deutschsprachigen Raum hauptsächlich, sage ich mal. Habe dabei in der Freien Szene begonnen, in der Technikabteilung tatsächlich, so beim Licht und Video vor allem und das dann später ein bisschen professionalisiert und an der Angewandten in Wien und an der HFBK in Hamburg studiert. Also Bühnengestaltung heißt das an der Angewandten, an der HFBK hieß das Szenischer Raum oder Bühnenraum oder so ähnlich, bin mir nicht mehr ganz sicher, muss ich gestehen, Bühnenbild halt. Und bin seither eigentlich... also auch währenddessen und davor und aber auch seither dann vor allem in verschiedenen Konstellationen eben als Bühnenbildner, Ausstattungsleiter, hauptsächlich für Theater, sehr, sehr selten auch für Film und Fernsehen tätig.

[00:01:27] SM: Genau, und eben wegen dem, also mit Übertiteln, haben Sie da schon Erfahrungen gemacht während Ihrer Arbeit?

[00:01:35] IP3: Ja, also Übertitel kommen... also in meiner Wahrnehmung wird Übertitelung in welcher Form auch immer tatsächlich immer häufiger, was auch damit daran liegt, dass gerade zeitgenössischeres Theater dann doch sehr oft auch viel englische Sprache beinhaltet. Das heißt auch in hierzulande produzierten, von einheimischen Gruppen produzierten Stücken kommt immer mehr Übertitelung in meiner Erfahrung in irgendeiner Weise dazu, die dann auf Deutsch stattfindet, um dem hiesigen Publikum, die das Englische des Öfteren dann doch nicht ganz so mächtig und ganz so fit sind, da ein bisschen unter die Arme zu greifen. Das hat sich auf jeden Fall, würde ich mal denken... oder der Wunsch danach, denn immer kann man ihn dann auch nicht umsetzen und realisieren, leider. Da muss man dann auf die Kenntnisse des Publikums ein bisschen hoffen... hat sich auf jeden Fall vermehrt, so erste... also früher war, oder... Ja, das, aber erste, so... Erfahrungen in der Hinsicht waren tatsächlich in erster Linie mit explizit fremdsprachigen Stücken. Also, ja, ich hatte da mal ein Gastspiel gemacht in Russland, dass wir dann, also das auf Deutsch gespielt wurde, was dann auf Russisch übertitelt wurde und umgekehrt dasselbige und ähnliches mehr... Also ja, es kommt immer wieder vor, das ist dann oftmals etwas, wo ich jetzt zwar auch nicht unmittelbar, muss man sagen,

involviert darin bin, also das ist... das kommt dann sehr auf das Stück und auf das Setting natürlich auch an: In klassischeren Bühnen, Stücken mit Guckkasten und so weiter und Portal, würde ich denken, ist das etwas, was jetzt mein Gewerk nicht per se sehr tangiert, weil oft gibt's dafür eine Lösung, jetzt aus technischer Sicht, die ohnehin fest installiert ist, und dann wird meistens irgendwo über das Portal hin halt ein Übertitel hingemacht und das sieht man dann irgendwann plötzlich, dass das halt da ist, das hat halt dann... In anderen Settings, in ein bisschen, ich will nicht sagen moderner, aber nicht ganz so typischen, klassischen Theater-Settings, ist das natürlich oftmals was anderes, weil man es mitplant, also weil man es teilweise mitplanen muss, weil es eben diese Grundstruktur gar nicht gibt, das heißt, die physische, die Leinwand, die, das Element, auf das du aber sowas dann meistens projiziert, draufkäme, ist in irgendeiner Weise sichtbar und Teil vom Stück. Das heißt, man muss dann doch öfters auch mal mitdenken, „wie kann man das integrieren, integriert man es“, oder wenn man es nicht integrieren per se kann, „wie kriegt man es hin, dass es seinen Zweck erfüllt, aber gleichzeitig vor allen Dingen auch nicht stört, dass was eigentlich auf der Bühne stattfindet, für die, die nicht unbedingt mitlesen wollen oder müssen“. Also das ist ja auch ein... ich finde oft eine... also oft sehr toll und oft wichtig, wichtig, dass es das gibt, weil sonst kann ich dem ja nicht folgen, gleichzeitig ist es ja ein bisschen ein oft vermindertes, fast auch wie bei einem Film oder so, wenn man da die Untertitel lesen muss, ein bisschen ein vermindertes Erlebnis von dem, was man sieht, weil man ja abgelenkt ist.

[00:04:57] SM: Genau, ja, das leitet es eigentlich super über, zu meiner nächsten Frage. Genau, also, es ist eh ein bisschen schon beantwortet, wie stark man da eingebunden ist, das hängt ja ab, nee? Von ganz klassisch, auf dem Portal oder es gibt eine Vorrichtung, das ist dann so das, was man kennt, oder eben, bei moderneren Stücken, bei moderneren Inszenierungen hat man... ist man dann irgendwie stärker eingebunden und wie ist das dann? Mit wem hat man da...? Also wie, Ihrer Erfahrung nach, hat da... haben da die Personen, die dann übertiteln müssen, also die, die Übersetzung machen oder die, die Übertitel fahren, haben die dann ein eher größeres Mitspracherecht in der Gestaltung oder sind die da komplett außen vorgenommen und das entscheidet sich eigentlich zwischen Regie und den anderen Departments, oder ist das unterschiedlich, mal so, mal so?

[00:05:48] IP3: Also in, in meiner Erfahrung sind tatsächlich die Leute, die, also die tatsächlich die Übertitel anfertigen und oder dann auch fahren während einer Vorstellung, da nicht bis sehr, sehr wenig eingebunden. Zum einen, weil häufig die... also es kommt ein bisschen

drauf an, woher das kommt, ob das, ob man von vornherein sagt, von vornherein mitplant, ja. Also das ist jetzt ein Stück, das will oder muss man übertiteln, sei es, weil es... ein Musiktheater zum Beispiel, ein Musiktheater ist ja auch ja wahnsinnig gängig, weil das ja diese gesungene Sprache, man ja selbst, wenn man die Sprache an sich versteht, man die nicht folgen kann, weil sie einfach akustisch kaum zum Folgen ist, aber natürlich auch in anderen Theaterformen... und also wenn man von Anfang an diesen Wunsch oder die Notwendigkeit sieht, das zu machen, dann wird das in aller Regel sehr, sehr, sehr früh schon mit einge-, also einfach mit eingeplant, gegebenenfalls auch schon in ein ästhetisches, in ein Bühnenkonzept eingeplant, dass man eben entweder Flächen vorsieht, dass man... oder sich eben überlegt, was weiß ich: was habe ich für ein Bühnenbild? Wie kann ich vielleicht...? Ich arbeite vielleicht eh mit Video, vielleicht, wie kann man eine Übertitelung nicht nur praktisch, sondern auch ästhetisch realisieren? Projiziert man in Fenster rein, in irgendwelche...? Arbeitet man... hat man Folien vielleicht, die verschiedene Transparenzeffekte erzeugen? Also da lässt sich ja theoretisch zumindest verschiedenstes machen. Ansonsten habe ich die Erfahrung gemacht, dass es - wenn man selber da nicht so sehr das am Schirm hatte, jetzt als Leading-Team, sage ich mal, von Beginn an - dass so ein Wunsch sehr oft von der Dramaturgie kommt aus verschiedensten Gründen, weil man ein Gastspiel beispielsweise macht, weil man eine Inszenierung, wo man das eigentlich nicht vorgesehen hatte, dann im Ausland zeigt, im nicht deutschsprachigen Ausland zeigt und man dann plötzlich das einfach braucht, um... Weil sonst die Leute dort das natürlich einfach dem gar nicht folgen können. Ähm, und dann ist es meistens eines, dann kommt meistens dieser Wunsch oder halt, oder die Feststellung, dass man das dafür braucht und dann findet man meistens in Absprache aber mit den dortigen Veranstaltern natürlich, weil die natürlich über ihre eigenen Möglichkeiten technischer Ort auch besser Bescheid wissen.... Möglichkeiten, wie man das dann umsetzt. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass konkret bei Gastspielen gerne mal die Übertitelung vom Gastspielort angeleiert und durchgeführt wird. Also, dass sich die auch relativ autark darum kümmern, dass sie eine... was dann manchmal schwierig ist, wenn man jetzt nicht unbedingt die offiziell übersetzte Fassung hat, sondern eine eigene Strichfassung hat, die von dem, was, wenn was man an Text hat abweicht, da ist es teilweise gar nicht zu einfach dann. Das braucht dann viel hin und her, das ist natürlich eher wieder die, dann tatsächlich wahrscheinlich die Übersetzung und die Dramaturgie beeinflusst und auch die Regie natürlich, wie viel Texttreue man da im Übertitel erhalten will zu dem, was tatsächlich auf der Bühne passiert. Genau. Aber ja, also um auf die Frage einzugehen. Also die ÜbersetzerInnen, die Leute, die da tatsächlich quasi dafür dann so am meisten selber zuständig sind, werden da in meiner Erfahrung nach eher außen vor, die

machen das dann halt oder kriegen den Auftrag, das dann zu machen und kriegen eventuell noch eine Information, nehme ich an, also wie hoch das dann ist und wie viele Zeilen man gleichzeitig zeigen kann. Das ist ja natürlich nicht ganz irrelevant.

[00:09:50] SM: Genau, damit sie den Text schneiden können und so. Und die Personen, das heißt, was ich so raushöre, ist, dass die da eben keinen Einfluss drauf haben, also aufs Bühnenbild, nee? Also zumindest nicht gefragt werden nach ihrer Einschätzung im Vorhinein, sondern eher dann vor vollendete Tatsachen gestellt werden, mehr oder weniger, und wird dann gesagt: „Naja, das ist die Bühne, da kommen die Übertitel hin, bitte so machen quasi“. Okay.

[00:10:23] IP3: Ja, genau. Also, ja. Ich meine, das hat natürlich, glaube ich, auch allein mit Zeitlichkeiten zu tun, weil natürlich man Stücke konzipiert und Abgaben hat, die teilweise Monate, teilweise Jahre, also im Musiktheaterbereich dann eher, aber ich finde, im Sprechtheater, sagen wir, zumindest ein halbes Jahr, dreiviertel Jahr, bevor überhaupt irgendjemand mit einer ersten Probe beginnt, fangen da ja Werkstätten an, diese Sachen zu bauen. Also da liegt einfach auch so viel Zeit dazwischen. Ich glaube, da ist dann teilweise ganz oft noch nicht einmal klar, wer denn jetzt beispielsweise hier die Übertitel überhaupt machen wird. Das kommt ja dann einfach auch erst viel später dazu. Ja, ja. Ja, so. Ja.

[00:11:05] SM: Und jetzt so gibt es so eine Art ideale Übertitelungssituation für Sie? Also, weil Sie schon angesprochen haben, nee? Manchmal, also man möchte sie drinnen haben, weil es ist ja wichtig, dass die Leute, die jetzt die Sprache nicht sprechen, die auf der Bühne gesprochen wird, die, die nicht verstehen, dem Geschehen folgen können, aber andererseits sollen sie nicht so dominant sein. Gibt es da so aus Bühnen-... aus Ihrer persönlichen Bühnenbildnerischen Sicht so ein, so ein Ideal, oder?

[00:11:42] IP3: Also es kommt... Also wenn man jetzt... Also gar nicht so einfach. Also weiß ich nicht, ob es das eine Ideal irgendwie gibt, oder aus meiner Sicht wahrscheinlich eher nicht, wahrscheinlich. Ich glaube, es ist sehr raumabhängig. Ich habe... Das kommt jetzt auch mehr aus der, natürlich aus der Perspektive des Selbsttheatergängers und des Schauers, weil da ist man ja wesentlich mehr damit konfrontiert als in der eigenen Arbeit noch einmal. Ja. Da habe ich das Gefühl, dass, wenn der Raum das zulässt und die Proportionen auch vom Bühnenportal, als Zuschauerraum, das ist ja nicht überall gleich gut gestaltet. Es gibt ja jetzt aus

Publikumssicht auch dann Räume, wo, wenn ich im Parkett sitze, ich ein total steifes G'nack [Anm.: „Genick“] kriege, wenn ich irgendwie raufschauen muss, während es vom Rang super ist. Es gibt aber auch welche, wo das eigentlich für alle ganz gut geht, dass es nicht, also nicht unangenehm ist das Mitlesen, das Gefühl, da muss ich jetzt hinschauen, oder da will ich auch hinschauen, weil ich ja was verstehen will. Und es ist aber jetzt physisch dann nicht unangenehm, also ich würde sagen, im besten Fall, also von daher, vielleicht gibt es doch so eine Art Ideal, passt das irgendwie zusammen? Ich finde, das ist, also, weil ein Übertitel ist ja, finde ich, also auch ein Service an das Publikum und es sollte jetzt nichts... ja. Im besten Fall kriegt man es irgendwie hin und manchmal geht das baulich gut, manchmal funktioniert das weniger gut jetzt an dem Portal, dann würde ich wahrscheinlich eher dafür plädieren, einen Übertitel vielleicht eben nicht auf ein Portal zu machen, sondern eher im Bühnenraum, in einer Tiefe ein bisschen, dann entsprechend auch ein bisschen niedriger, das hängt dann natürlich vom Bühnenbild und von anderen Sachen ab, aber tendenziell, um da einen, halt einen guten Kompromiss zu finden am Ende, dass ich sie ausblenden kann, wenn ich sie nicht brauche oder will, beim Schauen im besten Fall, ich gleichzeitig aber sie relativ leicht wahrnehmen kann. Also das ist eine feine Nuance natürlich. Übertitel, die tatsächlich ins Bühnenbild integriert sind, finde ich häufig schwierig, also das muss schon sehr, sehr Gutes, das muss schon ein sehr ausgefuchstes Konzept sein, das ist nicht... da erinnere ich mich an ein ungarisches Stück, was ich bei den Festwochen vor ein paar Jahren gesehen habe; ich habe den Namen leider vergessen. Da waren die Übertitel direkt in das Bühnenbild integriert, das war so eine Wohnung mehr oder weniger und es hat dann gewechselt irgendwann, es gab eine Verwandlung, aber im ersten Teil war das einfach so eine Hausfassade quasi, die hat sich dann geöffnet und hat die Wohnungen drinnen freigegeben und im ersten Moment war es in die Fenster dieser Hausfassade, also im ersten Akt quasi, hinein projiziert und das war auch links wie rechts, ich glaube beidseitig, weil damit man eben von beiden Seiten schauen könnte und das war äußerst verwirrend und außerdem haben sie vor allen Dingen immer... also tendenziell musste man immer wegschauen von dem, was passiert und hat das, was passiert, nur maximal zur Hälfte mitgekriegt, weil man halt immer so da rüber schauen musste, sie wollten es halt irgendwie wegstreichen, aber gleichzeitig sichtbar haben. Sie haben es versucht, aber es hat irgendwie nicht so ganz gut funktioniert, wäre wahrscheinlich einfach was Zentrales, Mittiges über dieser Hausfassade, ein kleiner Balken, ein schwarzer, besser gewesen für alle Beteiligten. Ja, ich glaube, es ist keine so, ich glaube, es ist keine, es ist schwieriger, was man denkt, das gut hinzubekommen. Meistens denkt man nicht sehr, nicht wirklich viel drüber nach. Es ist halt so, weil es oft was ist, was halt dann auch noch dazukommt oder eben so ein bisschen

von allein passiert. Ja. Und dann macht man es halt so, wie es halt immer gemacht wird. Das heißt aber natürlich nicht immer, dass es gut ist.

[00:15:36] SM: Klar, ja. Und, ja, weil es gibt ja eben schon alle möglichen Formen sozusagen, wo man gar nicht mehr weiß, „ist das noch Übertitelung?“ Zum Beispiel gibt es ja diese Smart-Glasses. Das hat... das gibt es zum Beispiel in der Comédie Française, da kriegen die Leute so eine Art VR-Brille, dann werden keine Übertitel mehr projiziert, aber die Personen, die quasi, ähm, die brauchen würden, haben die über die VR-Brille, können da die Sprache einstellen und die wird dann halt so... das stört dann quasi sozusagen den Rest des Publikums nicht und die Personen, die das brauchen, haben ein Angebot sozusagen. Wie sehen Sie das? Ist das eine... ist das etwas, das Sie interessant fänden, aus Bühnenbildnerischer oder auch aus Zuschauerperspektive – die haben wir jetzt auch ein bisschen besprochen?

[00:16:29] IP3: Weiß ich jetzt nicht, also kommt mir... also kommt natürlich auf die Umsetzung, auf die tatsächliche, auf an. Mir käme so, aber im ersten Moment, also außer es ist vielleicht irgendein... also gab es ja auch... während Corona gab es da ja verschiedenste Sachen, die mit VR und auch sonstige so Dinge, die mit VR-Brillen funktionieren und die das einbinden und die Möglichkeiten dessen einbinden und da kann man natürlich ganz tolle Sachen und immersive Erlebnisse machen. Jetzt in einem ganz klassischen Setting, ich sitze in einem dunklen Zuschauerraum und schaue auf eine Bühne, hätte ich wahrscheinlich das Gefühl, dass das eine leicht unnötige Distanzierung, also zwischen dem Geschehen und auch innerhalb des Publikums, also in dieser Gemeinschaft, die da ja eigentlich herrscht, darstellt. Also das müsste schon unglaublich gut gemacht sein, dass es... weiß ich nicht, ob wir technisch da schon dabei sind quasi, dass man das quasi gar nicht merkt und dass das völlig latenzfrei eigentlich funktioniert und halt nicht eine Krücke ist, die man da aufhat, die einem von dem, was eigentlich passiert und von dem... also finde ich einen spannenden Ansatz irgendwie, aber ich, gleichzeitig stelle ich ihn mir unheimlich... stelle ich ihn mir eigentlich eher nervig und hinderlich ein bisschen vor. Also da frage ich, und beziehungsweise frage ich mich auch ganz blöd, was ist denn da der Mehrwert gegenüber halt... also was ist wirklich der Mehrwert, außer dass es ein tolles Gimmick ist für...? also weiß ich jetzt nicht, aber irgendwie, aber natürlich ein lustiger Gedanke, das auf einer individualisierten Ebene zu lösen, aber irgendwie ein bisschen dem Gemeinschaftlichen halt entgegenspringend, also entgegen, also in Gemeinschaft-Sein, dass alle das Gleiche erleben. Das ist irgendwie etwas Ähnliches, so Schwieriges.

[00:18:28] SM: Und wie sieht's mit anderen...? Es gibt ja andere Formen der Übersetzung im Theater, also während der Aufführung ja auch, es gibt ja, was immer mehr kommt, gibt's so, Dolmetschen auf der Bühne, oder Leute, die in Gebärdensprache daneben stehen und irgendwie integriert sind und so, haben Sie damit auch schon mal so Berührungen gehabt oder, oder eher nicht?

[00:18:48] IP3: Also als Zuschauer, ja, in eigenen Projekten tatsächlich, müsste ich jetzt überlegen, aber ich glaube, also nicht, soweit ich mich erinnere. Zumindest finde ich, kann aber sehr gut funktionieren, Also wenn das gut... wenn das ein Element einer Inszenierung ist, und oft ist es das ja natürlich, und nicht nur eine Übersetzung, glaube ich, kann das schon... also kann das Thema hinzufügen, weil gut... oft, also kommt..., thematisch passt das ja dann auch oft..., also oft sind das ja dann gerade natürlich Inszenierungen, die sich gerade mit dem Themenkomplex von Übersetzung und so weiter auch beschäftigen. Ich denke mir, was grundsätzlich ein bisschen auch dazu kommt vielleicht bei... also gerade bei, so ich sag mal, zeitgenössischeren Formen, performativen Formen, die jetzt, also nicht unbedingt reines klassische Sprechtheater bedienen wollen, hat man ja auch ganz oft auch einfach einen Sprachenmix, also da geht's ja gar nicht unbedingt darum, ich hab das Stück und das ist in dieser Sprache und das wird gespielt und das übersetze ich jetzt, um dem Inhalt irgendwie folgen zu können, aber ganz viele zeitgenössische Autorinnen mischen ja, also vor allem Englisch und jetzt bei uns Deutsch natürlich, aber teilweise auch andere Sprachen aus einer migrantischen Community kommend... kommt ganz viel. Also kommt viel Türkisch, viel Arabisch, viel BKS und so, also solche Dinge irgendwie so auf... die ja auch auf Bühnen hineinkommen und dann häufig ja gerade auch damit gespielt wird, dass man Dinge auch mal nicht versteht, finde ich auf eine Weise auch interessant zu sagen: ich muss jetzt auch nicht unbedingt... also ich muss nicht jeden einzelnen Satz... es geht vielleicht vielmehr auch um eine Stimmung und um eine Idee und gerade um den Konflikt und gerade auch mal um das Nicht-Verstehen, was ja dann natürlich auch ein inszenatorisches Mittel ist, warum ich jetzt auf einen Übertitel in dem Fall verzichte, aber das sieht es natürlich aus einer reinen Perspektive... dass..., also eher aus einer künstlerischen und inszenatorischen Perspektive und nicht aus dem, dass ein Übertitel natürlich auch zur Barrierefreiheit beitragen kann, also das ist natürlich ein ganz anderer vielen Block, warum man das macht, natürlich.

[00:21:07] SM: Ja, ja, gehört auch dazu, aber ja, ist jetzt nicht für mein Thema der relevante Aspekt, aber ja, ist interessant, weil das natürlich immer mehr auch kommt und das dafür verwendet wird, ja. Perfekt, ja, super, das ist sehr ergiebig, sehr toll. Ich hab... Genau, jetzt kämen wir quasi zum Expertise-Teil, ganz spezifisch, der natürlich ein bisschen kürzer ist, weil der bei den Personen, die halt übertiteln natürlich weitaus... Also da sind die Fragen einfach spezifischer natürlich. Aber jetzt so mal rein vom Gefühl her, wie würden Sie spontan Expertise bei Übertitlerinnen... wie würden Sie das definieren, oder woran würden Sie das festmachen? Was für Kompetenzen, Eigenschaften müsste so eine Übertitlerin mitbringen, um als Experte zu gelten für Sie?

[00:22:11] IP3: Um als Experte zu gelten... Also ich würde es, glaube ich... also ich würde mir denken, so spontan gesprochen, dass man es wahrscheinlich ein bisschen zerstückeln muss, die Prozesse, weil da... also auf der einen Seite, der Prozess der Übersetzung da ist, der mannigfaltig ausschauen kann und auch, ob es... und natürlich auch gibt es Übersetzungen, werden die adaptiert mit Strich... also das ist so ein Block, der ja viel eher davor passiert, der wahrscheinlich auch natürlich in einer Absprache mit einer Regie, einer Dramaturgie geschaut wird, um halt die, im besten Fall, die Intention der Strichfassung, die man hat, oder des Stückes, das man hat, beizubehalten und aber natürlich auch einen, im besten Fall einen Flow, einen Rhythmus, einen... also sich dem anzunähern. Das finde ich, ist eine sehr... ist, glaube ich, eine sehr anspruchsvolle Arbeit, ist eine fast... also wie jede Form von literarischer Übersetzung, etwas sehr eigenes, etwas sehr, wo potenziell viel steht und fällt, also zumindest wäre es schön, wenn man diesen Anspruch, glaube ich, daran hätte, dass das nicht, eben nicht nur eine Übersetzung... „Ich bringe irgendwie den Inhalt rüber“, sondern dass das auch eine Melodie und auch eine Poesie in der Übersetzung behält. Also wenn man das hinkriegt und schafft, dann würde ich auf jeden Fall von einer... also von einem Zeichen von Expertise da gewissermaßen einmal ausgehen. Das andere ist, glaube ich, ist etwas, was ich jetzt... wo ich jetzt denke, was jedem und jeder, die da quasi eine Show betreut, also am Abend selbst sozusagen, die da eine Show betreut, ist, dass man ein gewisses... das würde ich im gleichen Maß jetzt für jemanden, der am Ton sitzt und am Licht sitzt... also auf Cues natürlich in einer gewissen Weise halt in diesem Gemeinsamen da interagiert, dass man ein gewisses Gefühl dafür einfach braucht, weil meistens, wenn es nur ein auf Stichwort warten und runterdrücken ist... Ja, kann auch gut gehen, ist meistens nicht so gut. Also ein gewisses Gefühl für die Sache, für den Flow eines Abends, glaube ich, braucht es auch da, um einfach... um eine... Ja, um das einfach gut zu machen, weil das natürlich in dem Moment existiert und nicht so durchgetaktet

ist in aller Regel, dass man so ganz genau... Man weiß ja, gerade SpielerInnen machen ja dann auch ein bisschen... also geben dem nochmal ein Eigenleben oder vergessen mal was oder... also. Und hier im Moment zu sein und ein bisschen mitzugehen und auch reagieren zu können im Rahmen des technisch Möglichen, das ist bei so vorprogrammierten Sachen nicht immer so einfach natürlich, ist aber auf jeden Fall gut. Also es gibt durch alle Gewerbe auch sehr viele Leute, die da gar kein Verständnis dafür haben, leider, aber das wäre natürlich wünschenswert, wenn das möglichst alle mitbringen.

[00:25:24] SM: Ja, absolut. Und gibt's da dann während einer Vorstellung oder danach vor allem so einen Austausch irgendwie manchmal? Also spricht man dann über Sachen, die nicht gut funktioniert haben oder die gut funktioniert haben mit dem Übertitelungsdepartment oder ergibt sich das quasi aus der Situation dann schon?

[00:25:50] IP3: Ja. Ja. Ja. Ich glaube tatsächlich, dass das... also, ich glaube oder ich habe die Vermutung zumindest, dass das tatsächlich gar nicht passiert oder kaum oder wenn dann wahrscheinlich von einer Art Abendspielleitung angeleiert werden müsste, weil natürlich in aller Regel die... Also weil, also wer kriegt's denn mit? Also, ich muss ja im Publikum sitzen, um das mitzukriegen an dem Abend. Wenn jetzt der Ton-Cue falsch ist oder die Lichtwechsel falsch sind, dann kriegen das auch die Spielerinnen auf der Bühne mit oder auch eine Inspizienz mit, aber das, den Übertitel direkt... dass wenn da jetzt Fehler... was soll großartig... also wenn, es ist ein bisschen zu früh, ein bisschen zu spät... also es ist meist... also es ist ja... jetzt hat das eine gewisse Fehlertoleranz, würde ich behaupten, grundsätzlich schon. Also es funktioniert dann noch immer. Aber jetzt im Klassischen zumindest, wenn das quasi irgendwo außerhalb des eigentlichen Geschehens hin projiziert oder angezeigt wird, ja, muss man es ja eigentlich, wie gesagt, man muss es erst einmal mitkriegen. Das wäre dann wahrscheinlich am ehesten von der Person, die die Übertitel fährt, selber zu sagen, wenn es jetzt einen Grund gibt, der nicht... also warum ist jetzt etwas schiefgegangen, das einzubringen. Ist wahrscheinlich oft schwierig, weil da hat man nicht so viel Kontakt zu den Leuten auf der Bühne, wenn man jetzt auf einen Cue gewartet hat womöglich, der... und die haben einfach etwas völlig anderes gemacht, der war auf Sicht basiert und nicht auf Sprache. Ansonsten sind viele Leute ja nicht... Also jetzt im klassischen Staatstheater bin ich bei der Premiere da und danach in der Regel nicht mehr. Also ich habe... ich hätte gar keine große Chance, das mitzukriegen, also außer ich wäre zufällig im Publikum und würde Zeuge werden von irgendeinem... von irgendwelchen gröberen Schnitzern. Normalerweise muss man aber auch sagen, sind die

Leute, die das... also in meiner Erfahrung gerade... also so ein größerer Teil der Leute, die das machen schon auch durch die Bank ausreichend professionell, dass wirklich größere Sachen eigentlich auch nicht vorkommen. Das muss man jetzt ja auch einmal eigentlich ja auch sagen. Das ist vielleicht etwas, was bei Proben eher noch... da gibt es ja mehr Augen, die darauf schauen, wenn es da vielleicht um Timings oder um Geschwindigkeit... auch, wie schnell man wo ist. Aber deswegen probt man es ja auch. Und wenn jetzt das Personal dann nicht ständig wechselt, im besten Fall, ähm, funktioniert das ja in aller Regel sehr gut. Ich... Wie gesagt, aber Feedbackschleifen in dem Sinn, was das angeht, konkret wäre mir eigentlich... Also einmal schwierig, weil wer sollte denn das Feedback geben? Auch eine Inspeizienz oder so ist es auf der Seitenbühne, also eben, wer kriegt es denn mit, konkret? Ja. Oder es müsste vom Publikum kommen, aber dann ist halt wirklich etwas gewaltig schief gegangen, wenn es dem Publikum auffällt, muss man auch sagen. Absolut, ja. Das stimmt.

[00:28:58] SM: Naja, es gibt doch immer wieder Übertitler, die sagen: „Ja, naja, da ist wer gekommen und hat gesagt, da hat ein Beistrich gefehlt“, und solche Sachen. Also den Leuten fällt manchmal schon auf, dann wird das auch... Ja. Aber es ist spannend, sehr spannend.

[00:29:09] IP3: Solche, solche Fehler natürlich... Das ist jetzt in der... was Satzzeichen und Grammatik anbelangt... Das ist, ja... Wenn es dem auffällt, dann kann man es ja ändern zum nächsten Mal. Das ist ja dann...

[00:29:28] SM: Absolut. Also ich wäre jetzt mit meinen Fragen eigentlich soweit durch. Gibt es von Ihrer Seite noch was, was Sie gerne ansprechen würden, wo Sie sagen: „Ah, das könnte noch interessant sein“?

[00:29:48] IP3: Ja, also wie gesagt, gute Frage. Also war es vielleicht ein... Ohne zu wissen, inwiefern das quasi jetzt den Umfang der Arbeit auch betrifft... Was natürlich ein großes Ding ist... was ich jetzt aus einer freien Szene heraus und aus kleineren Projekten und Ähnlichem, die je nach Kontext... Also ich bin zum Beispiel Ausstattungsleiter bei einem Festival und wir haben viele Projekte aus Tschechien, aus anderswo, aus der Nachbarschaft auch, wo das Thema natürlich auch ein... also wo das Thema vorkommt. Da kommen die Übertitel selbst in aller Regel von den Gruppen, sie müssen von den Gruppen selbst kommen oder von den Theatern selbst, weil da uns als Veranstalter quasi die Ressourcen dafür fehlen und auch die Expertise, also jetzt gerade verschiedene Sprachen ins Deutsche zu übertiteln. Was wir

dort merken und was ich auch jetzt in Arbeit in so verschiedenen, in verschiedenen Kontexten immer wieder merke, ist, dass es natürlich... Also die Qualität und vor allem auch die Frage, ob überhaupt oder ob man halt irgendwie damit lebt, dass es das nicht gibt, obwohl es vielleicht gut wäre, natürlich eine ganz gewaltige Ressourcenfrage ist. Geht es natürlich um die Person, also um die Übersetzung, um die Person, die das fährt, würde man in aller Regel einsparen. Das wird dann das Licht oder wer auch immer mitfahren, das speichert man dann halt in *QLab* dazu, das Videoslide, das ist dann einfach eins... das geht noch relativ einfach, weil da hat man ja eh schon Leute, die was steuern, da braucht es dann in der Regel nicht immer noch eine zusätzliche Person noch dafür. Aber die bloße Anfertigung... Aber auch die Frage natürlich der... aber auch der technischen Infrastruktur dafür, dass man dann, ja, einen Beamer braucht, dann braucht man vielleicht drei Beamer, weil man eine Arena-Bühne hat, damit alle einen haben, also da geht es ja ganz schnell - wenn man so den klassischen Theaterraum, die... auch die Strukturen und Ressourcen von Staatstheatern verlässt - wirklich ums Eingemachte, also um so die paar Hunderter, die das dann einfach kosten würde, und das muss man anleiern, die man einfach nicht hat, oder glaubt nicht zu haben... Das ist natürlich immer eine Abwägungsfrage, wofür man das dann ausgibt, aber oft wirklich nicht hat. Vor allem das Personal hat man tatsächlich oft einfach nicht, weil das ist natürlich wie immer das Teuerste im Theater... Ist, glaube ich, eine... Ist, finde ich... Ist ein großes Ding, ist auch... Betrifft natürlich auch das Thema, glaube ich Das betrifft dann in der Struktur auch das Thema Förderungen. Ich bin mir auch nicht... Es gibt zwar Übersetzungsförderungen für Literatur, ich glaube... Für Übersetzung für Theatertexte sind mir nicht bekannt, dass es explizite Förderungen gäbe, die man jetzt als freie Gruppe, als frei produzierendes Ensemble beantragen könnte, um seinen Stücktext, den man vielleicht in Auftrag gegeben hat, bei einer jungen Autorin jetzt zumindest ins Englische zu übersetzen. Also da gibt's vielleicht auch auf der Seite infrastrukturell gewisse Hürden, oder die da einfach das verhindern, dass man es halt überhaupt macht. Bei etablierten Texten kann man immer auf die Originalfassungen oder offizielle Übersetzungen zurückgreifen, da ist es ein bisschen leichter, auch wenn es vielleicht eine Krücke ist, weil man die gestrichen hat, aber... Oder die Übersetzung vielleicht nicht so gut ist, aber bei jetzt wirklich zeitgenössischen neuen Texten, die uraufgeführt werden, existiert das ja einfach in aller Regel nicht. Und dann hat man natürlich... da muss man leider in aller Regel dann doch sagen „nein“, oder halt irgendwie irgendeinen anbauen, den man kennt, ob man nicht für einen sehr günstigen Preis irgendeine Übersetzung raushauen könnte. Ja. Wahrscheinlich der Hauptgrund, warum sehr viele Dinge dann... Was man schon viel erlebt, so gerade in der Performance-Szene, sind einfach auf Englisch... Weil häufig internationale Ensembles dahinter

sind, die zwar alle oft ihren Lebensmittelpunkt haben, aber halt keine Muttersprachler sind, Das heißt, von vornherein auf Englisch arbeiten und hier das Resultat dann eben auch auf Englisch stattfindet. In aller Regel wird dann nicht übertitelt, zumindest würde ich es ganz selten sehen, wenn man jetzt im Brut oder im WUK [Anm.: kleinere Bühnen in Wien] oder in... also in solche kleineren Orte geht, weil es eben gar nicht die Ressourcen dafür gibt, glaube ich... Und stellt sich da schon manchmal die Frage... Jetzt sind die meisten... viele Leute natürlich firm genug, gerade auf Englisch, das trotzdem zu folgen, das geht ja gerade noch. Viele Leute schließt man da wahrscheinlich natürlich trotzdem auch aktiv oder unbewusst aus.

[00:35:21] SM: Absolut, ja.

[00:35:26] IP3: Von anderen noch gar nicht geredet, also von, möglicherweise Gebärden-Dolmetschen oder... Das dürfte ja noch gar nicht... nochmal ein ganz anderes Level an Commitment, sondern...

[00:35:40] SM: Sowieso, ja. Ja, perfekt, das war's eigentlich von meiner Seite, dann vielen lieben Dank, Ich werde die Aufnahme jetzt beenden. So.

A.2.4. Transkription Interview mit IP4 (Supervisorin Übertitel)

[00:00:00] SM: So, also herzlichen Dank nochmal, dass Sie teilnehmen. Ja, meine erste Frage wäre mal so generell, dass Sie vielleicht ein bisschen was über sich erzählen könnten, also Ihre Ausbildung, Arbeitserfahrung, so das kurz umreißen.

[00:00:14] IP4: Okay, also von der Ausbildung her bin ich Übersetzerin, habe 1991 an der Uni Wien Französisch und Spanisch Übersetzen abgeschlossen, war dann während des Studiums ein halbes Jahr in Mexiko und nach dem Studium noch zur Arbeit ein halbes Jahr in Spanien und hab dann... bin ins Kulturmanagement gegangen, auch nach einer Ausbildung in Salzburg, nach einer Zusatzausbildung, habe ich dann beim Klangforum Wien Produktionsleitung gemacht, fünf Jahre lang und bin mit dem Ensemble durch Europa getourt und habe eben diese Uraufführungen, Konzerttourneen und so weiter organisiert und auch durch die Welt, also auch außer Europa unterwegs, genau. Genau, und dann bin ich noch zum steirischen Herbst gegangen, hab dann mein erstes Kind bekommen, daher beim steirischen Herbst aufgehört, weil mein Mann als freischaffender Musiker auch sehr viel unterwegs war und war dann nach der Karenz bei einem Schulprojekt, wo es auch sehr um Kunst geht: *Walz Wiener Lernzentrum*, auch wieder in der Organisation und dann hab ich das zweite Kind bekommen, genau, und danach habe ich erfahren dass die Wiener Festwochen einen Koordinator/Koordinatorin für die Übertitel suchen und zwar deswegen weil dort die Übertitel immer mehr wurden, bis dahin von der Dramaturgie mitbetreut wurden, das dann aber immer stressiger wurden, weil einfach Übertiteln so eine Last-Minute-Geschichte ist und es gab offenbar da auch ein paar Katastrophen oder irgendwann hieß es dann: also da muss jemand her, der nur speziell sich um dieses Thema kümmert. Noch dazu war... 2010 war das damals... drei große Produktionen mit Übertitel geplant und... Also zehn Stunden „Dämonen“ von Peter Stein, sechs Stunden Lepages „Lipsynch“ und noch irgendwas auch so Langes. Gut, das war mein Einstieg fürs Übertiteln... also die Zusammenführung der Sprachkompetenz sozusagen und der Organisation. Also primär von der organisatorischen Seite her. Ich bin in der Saison auch Übertitel gefahren, habe aber nichts übersetzt selber. Und damals hat das noch begonnen mit *Power-Point*. Das war eigentlich das Hauptprogramm mit dem Übertitel gefahren wurden und ja, das ging dann über viele Jahre und seit 2010 mache ich eben den Job der Übertitelkoordinatorin bei den Wiener Festwochen. Wobei ich seit dann auch vor allem Spanisch übersetzt habe, Übertitel vorbereitet habe, zum Teil selbst gefahren bin, allerdings sehr, sehr wenig, weil das einfach aus zeitlichen Gründen während dem Festival nicht geht, weil da ungefähr zwischen 15, 20 Produktionen mit Übertitel laufen in fünf Wochen. Du hast einige Uraufführungen

auch immer dabei, wo die Texte halt auch spät fertig werden. Ab 2019 kam dann die Entscheidung, das nicht nur ins Deutsche übertitelt wird, sondern auch ins Englische... 2020, nein... 2019 zuerst nur einige Produktionen und ab 2020 ungefähr waren es dann alle quasi, ja. 2021 - das waren dann die Corona-Jahre, sowieso ein Ausnahmezustand – war, weil das Festival abgesagt, dann aufgeteilt auf zwei Versionen. Also, gut. Ja. Es... Mittlerweile... Also die größte Veränderung war natürlich einerseits diese Zweisprachigkeit und dann, dass mittlerweile eigene Programme entwickelt wurden, programmiert wurden, die das Erstellen und vor allem das Fahren von Übertiteln wesentlich erleichtern. Ja. Ja. Und in den ersten Jahren war ich immer nur in der ersten Jahreshälfte angestellt bei den Festwochen für diese Aufgabe, ab 2019 dann ganzjährig, aber nur Teilzeit. Weil es einfach immer mehr wurde und ich dann auch, muss man auch dazu sagen, beim Programmbuch, mitgearbeitet habe, weil das halt auch zweisprachig dann publiziert wurde.

[00:06:07] SM: Ja, das wäre eh meine Frage dann, wann beginnt denn jetzt dann Ihre Arbeit als Koordinatorin, also in so einem Festivalzyklus? Also, wir sagen, im Mai sind die Aufführungen, Mai, Juni. Wann geht's dann los für Sie?

[00:06:22] IP4: Genau. Mitte Mai beginnt das Festival, also es verschiebt sich immer ein bisschen, je nach, je nachdem. Früher war das sehr klar: kurz vor Weihnachten kam das Programmbuch raus, damit war das Programm fix. Nach den Weihnachtsferien quasi gab's ein Kick-Off-Meeting, wo ich mich mit allen Produktionsleitern getroffen hab und den Dramaturginnen und Dramaturginnen und jeder sozusagen eingebracht hat von seinen Produktionen, was er bis dahin an Wissen zum Stand der Übertitel hatte, ich dann auch die Kontakte zu den Gruppen bekommen hab und das war der Startschuss für meinen Job. Und ich hab dann eben geschaut „okay, wo gibt's Übertitel? Wo gibt's zwar Übertitel, die sind aber veraltet, müssen adaptiert werden? Wo gibt's keine Übertitel?“, bin dann, wenn's keine... vor allem keine Übertitel gegeben hat, als erstes an die Gruppen herangetreten: „Gibt's irgendwie spezielle Wünsche, was die Übersetzer betrifft? Gibt's schon Zusammenarbeit mit Übersetzern, Übersetzerinnen?“ Und so ist das. Hab mir sozusagen mal die Informationen zusammengesammelt, was wir überhaupt brauchen, und hab dann ungefähr, ja, Februar, Anfang März, je nachdem, mir mein Team zusammengestellt, weil sich das ja bei jedem Festival ändert, je nachdem, welche Sprachen, je nachdem, wie viel übersetzt werden muss, ja, wo existierende Titel überarbeitet werden müssen. Genau, also das war, sagen wir so, das war bis, ja, eigentlich, es war ja einmal eine kurze Phase, wo wenig Theater waren, nur zwei Jahre vor Christophe

Slagmuylder, also das war... und da waren halb so viel Produktionen, vielleicht nur unter Slagmuylder, dann war's wieder so wie davor auch, nur hat man dann begonnen, das Programmbuch erst im Februar rauszugeben, das heißt, das Programm war noch nicht so ganz fix, aber wir haben trotzdem im Jänner eigentlich angefangen. Mittlerweile sind die Festwochen eigentlich sowas fast wie ein ganz Ganzjahresbetrieb geworden und es gibt jetzt mittlerweile auch eine Datenbank, in die schon viel mehr eingepflegt wird, schon im Herbst und so weiter. Das heißt im Grunde könnte man jetzt auch schon, früher anfangen, sich zu informieren, wobei wirklich ins Tun kommen, geht eigentlich erst, sobald man das gesamte Programm hat, ja, weil ja vieles parallel abläuft, weil ich dann bei den erfahrenen Übersetzern, Übersetzerinnen schauen muss, welche Sprachkombinationen haben sie, welche Erfahrung haben sie. Ich werde eine komplizierte Produktion eher einer erfahrenen Kollegin geben, als eine Produktion, also wo wenig passieren kann, ich werde wahrscheinlich auch eine Halle-E-Produktion, wo tausend Leute drinnen sitzen, auch jemanden geben, der schon Erfahrung hat, als jetzt gerade jemanden dort neu anfangen zu lassen, ja. Also, und daher brauche ich eigentlich das gesamte Programm, ja, und von dem her, ja, es ist eigentlich so, dieser Zeithorizont, Jänner bis Mai. Ich glaube, daran wird sich nicht viel ändern, also ich sammle halt jetzt schon vorher auch Informationen, aber das ist... Und was die Mitarbeit im Programmbuch erleichtert ist, dass mir einfach Namen bekannt sind, dass mir Gruppen bekannt sind, sonst war es halt immer im Jänner so eine Flut von neuen Namen, neuen Gruppen, Daten, Zeiträume, Orte, das ist jetzt... Also das kann man vorziehen, ja, aber das konkrete Tun beginnt eigentlich im Jänner. Für mich einmal intern und nach außen hin dann Februar, März.

[00:11:01] SM: Und weil Sie jetzt gesagt haben, eine komplizierte Produktion, was wären da die Merkmale, was macht eine Produktion kompliziert aus übertitlerischer Sicht sozusagen?

[00:11:11] IP4: Also komplizierte Produktion ist einmal... Also primär Uraufführungen... Ist von vornherein für mich eine eigene Kategorie, weil einfach lange Zeit kein Text existiert. Das hat sich auch in den letzten Jahren noch mehr zugespitzt, weil kollektiver gearbeitet wird. Das heißt, früher gab es noch eher einen Regisseur oder einen Autor, der einen Text gehabt hat, dann ging das an die Schauspieler, Schauspielerinnen, die haben das vorbereitet, dann wurde vielleicht schon noch natürlich geändert, aber man hat halt... war näher dran. Jetzt ist es oft auch so, dass erst der Text im Probenprozess entwickelt wird und es hat eigentlich wenig Sinn, da vorher viel vorzubereiten. Das ist eine Kategorie komplizierter... das ist jetzt nicht wirklich kompliziert, aber jetzt von der Bedeutung der Übertitel sind schon so große

Hallen versus „Hamakom“ zum Beispiel, weil das Publikum zum Teil auch ein anderes ist, weil auch die Projektionen zum Teil auch komplizierter sein können bei großen Räumen von der Lesbarkeit her, dass man da womöglich dann noch kurzfristig Dinge ändern muss. Und ich sage immer, die Nerven bewahren muss und vielleicht auch Star-... Künstler, wo man... die dann oft auch wenig Proben wollen, weil sie das Stück eh schon können und weil sie gewöhnt sind, dass alle auf sie Rücksicht nehmen, ja, dann ist natürlich auch wenig Probenzeit für den Übertitler, die Übertitlerin da, ja. Und insofern ist es auch besser, wenn es jemand macht, der Erfahrung hat und man weiß, auf den kann man sich verlassen.

[00:13:24] SM: Genau, das wäre eben die... auch das wird wunderbar die nächste Frage weiterleiten: Wie gestaltet sich denn der Austausch mit den anderen Departments? Also, sprich, Regie ist wahrscheinlich so die Andockstelle, wo man am meisten Austausch haben muss, nehme ich an.

[00:13:39] IP4: Also, ich sage immer, meine Position... also das Charakteristikum meiner Position ist, dass ich zwischen allen Stühlen sitze. Also, ich habe einerseits das Department Dramaturgie, ich habe andererseits das Department Produktion, ich habe drittens das Department Technik, im speziellen Videotechnik, und dann habe ich die Gruppen. Bei der Gruppe ist es sehr... Also, bei den Gruppen ist es sehr unterschiedlich, ob man direkt mit dem Regisseur zusammenarbeitet oder man... Ich meine, gerade bei kleinen Gruppen ist das der Fall, weil da der Regisseur auch oft der Autor ist oder Regisseurin natürlich oder mit der Produktionsleiterin oder es gibt eine spezielle Person, die für die Übertitel zuständig ist. Das ist sehr unterschiedlich, aber das ist sozusagen dann die nächste Gruppe, ja. Und das war auch lustigerweise, wie wir eine neue Geschäftsführerin bekommen haben, die das Ganze neu strukturiert hat, auch im Festwochenbüro eine große Frage: Wo gehöre ich eigentlich dazu? Ja, ich war bei der Produktion drinnen, aber dann habe ich in diesen mehr als zehn Jahren mittlerweile so viel Textarbeit übernommen, dass die Frage aufgetaucht ist, warum ich überhaupt bei der Produktion bin, weil Übertitel auch oft bei der Dramaturgie dabei sind, ja, auch oft von Dramaturgen betreut werden. Mir war das ehrlich gesagt egal, ja, ich habe gesagt: „Ja, also mir ist wichtig, dieses selbstständige Arbeiten. Wo ich verwaltungstechnisch, in welcher Schublade ich drinnen bin, ist mir eigentlich egal.“ Mittlerweile bin ich jetzt eine eigenständige Stabstelle mit der Geschäftsführung direkt untergeordnet, ja.

[00:15:46] SM: Ja, das wäre auch die, die Frage eben, wie stark sind Sie denn in Ihrer Position in die Erstellung zum Beispiel der Übertitel eingebunden?

[00:15:57] IP4: Sehr. Sehr viel, ja. Also, es gehen alle Übertitel eigentlich über meinen Schreibtisch, wobei ich nicht weiß, ob das so bleibt, weil es mittlerweile so viel ist und so kurzfristig, dass das eigentlich, fast nicht zu bewältigen ist. Vor allem auch durch diese Zweisprachigkeit, wo es ja nicht mit nur drum geht, dass man möglichst... Also, früher hat es eigentlich gereicht, wenn man die deutschen Titel gelesen hat, ich habe natürlich bei Englisch, Französisch, Spanisch, ein bisschen Italienisch und Portugiesisch auch noch auf die Originalsprache gelinst, sagen wir mal so, oder gehört, aber trotzdem war der Fokus eindeutig am Deutschen. Mittlerweile kriegt man ja auch oft Tabellen, wo die Bühnensprache drinnen ist, Englisch drinnen ist, Deutsch drinnen ist, und ich muss sozusagen Deutsch und Englisch lesen und vor allem vergleichen, weil ich nach wie vor sehr dafür kämpfe, dass wir aus der Originalsprache, also aus der Bühnensprache übersetzen und nicht einfach die englischen Titel, die ja oft mitkommen mit der Gruppe, übersetzen, was sicher das Einfachere, das Schnellere wäre, aber da komme ich zu sehr aus dem Übersetzerhandwerk und weiß, wie viele Fehler sich einschleichen, wenn man über eine Relais-Sprache übersetzt oder wie viel auch verloren geht. Die Krux dabei ist, dass man dann immer wieder auf Unterschiede kommt, weil der Übersetzer halt... Also ich gebe ihm den Auftrag: „Übersetze bitte aus der Originalsprache, hier sind die englischen Titel, schau dir auch die englischen Titel an.“ Manchmal ist ja was weggekürzt, das heißt, dass dann nicht was anderes weggekürzt wird, aber wichtig ist die Originalsprache. So, ich bekomme dann zwei Tabellen, vergleiche, und im einem steht „Herr X hatte fünf Töchter“, im anderen steht „Herr X hatte drei Töchter“, oder beim einen war es ein Sohn, beim anderen war es eine Tochter, weil irgendwelche Änderungen nicht übernommen wurden, oder... Also, solche Dinge, ja, wo man dann rückfragen muss... Also ich zuerst beim Übersetzer: „Bitte schau das noch einmal an, stimmt das wirklich?“, dann bei der Gruppe: „Warum ist das unterschiedlich, unser Übersetzer sagt das. Warum steht im Englischen jenes?“ Das ist ein Luxus, den wir uns im Moment noch leisten, also für mich ist es eigentlich kein Luxus, sondern eigentlich die Kernarbeit des Übersetzers, aber wir arbeiten und leben unter ziemlichem Zeitdruck, und ich bin sehr neugierig, wie lange wir uns das noch leisten können. Genau, dazu kommt dann auch so Sachen, wie... Wir haben es jetzt gerade beim japanischen Stück gehabt, wo im japanischen, ich glaube, Plural und Singular nicht klar aus der Sprache hervorgeht, sondern ein bisschen Interpretationssache ist, wo dann auch meine Übersetzerin sagt: „Nein, aber das muss doch Singular sein, und im Englischen steht Plural“. Ja,

und solche Sachen, die man natürlich so nicht stehen lassen kann, weil dann das Publikum oder irgendwie ganz genau sagen: „Ja, aber im Englischen steht doch das, und warum steht im Deutschen dann was anderes?“

[00:19:55] SM: Und wie wird das dann aufgenommen, zum Beispiel, wenn man sagt, die Gruppe hat einen Übersetzer gehabt, der die erstellt hat, ist das dann.. wird das dann eher störend empfunden, dass jemand kommt und sagt: „Ah, Moment, da hat sich ein Fehler eingeschrieben, also das stimmt mit dem Original...“? Oder sind die eher dann dankbar für sowas?

[00:20:10] IP4: Ja, immer dankbar, also ich habe da noch nie ein Problem gehabt, nein, im Gegenteil.

[00:20:17] SM: Genau, also das heißt, man hat schon aus Ihrer Perspektive jetzt einen Mitbestimmungsgrad bei dem, was die übertitelt, also da wird jetzt nicht gesagt, „Ja, ja, ist eh wurscht und, äh...“,

[00:20:29] IP4: Nein, also es hat sich das Bewusstsein schon sehr geändert im Lauf dieser 15 Jahre, wo ich das jetzt mache. Also am Anfang habe ich mich schon öfters gewundert, warum der Regisseur diverseste Dinge probt, wenn er nach Wien kommt, aber kein Interesse hat, einen ganzen Durchlauf zu machen, um die Übertitel einmal... Dass man sie mitlesen kann, ja, und auch schauen kann: „Funktioniert das oder funktioniert das nicht?“. Erstellt werden sie ja nach einem Video, ja, das ist immer zumindest ein paar Wochen oder Monate alt. Das heißt, es ist nie genau das, was jetzt in Wien auf der Bühne ist und mein Kampf war dann sehr, dass es hier zumindest einen Durchlauf geben muss und da habe ich mich früher schon öfters gewundert, warum das für einen Regisseur alles andere wichtiger ist, Licht und Aufgänge, Abgänge - ich meine, auch klar, dass das auch wichtig ist. Aber warum die Sprache vollkommen - also, von manchen, ja. Es gab andere, denen war es wieder sehr wichtig, ja, aber nicht wenige, oder die haben halt gesagt: „Ja, pff, was ihr da oben projiziert, das interessiert mich nicht“. Wo ich mir immer gedacht habe: „Naja, also, ich meine, Englisch ist das ja noch... geht es ja noch, aber, keine Ahnung, Malaysisch, Chinesisch, äh, Ungarisch...?“ Egal, also, ja... Und das hat sich aber geändert, das hat sich geändert, ja.

[00:22:12] SM: Und haben Sie eine Vermutung, woran das liegen könnte, das dann, um...

[00:22:15] IP4: Naja, es hat sich einfach sehr vieles professionalisiert. Und es ist schon auch der Unterschied, es gibt halt Regisseure, die sprachaffin sind und andere, wo vielleicht das Körperliche auch wichtiger ist und die Sprache nicht ganz so. Dann hatten wir ja eine Zeit lang ziemlich viel Performances, da ist dann die Sprache nicht so im Vordergrund, aber was ja auch ein bisschen da reinspielt, ist das Problem, das wir oft haben, weil wir ja in verschiedenen Spielstätten sind, also nicht nur in einem Theater, wo dann Bühnenbilder reingebaut werden, einfach die Sichtbarkeit abzutesten. „Ja, passt.“ „Ist die Lesbarkeit gegeben?“ Ja, das hängt ja auch wieder mit dem Licht zusammen, also einerseits natürlich überhaupt mit den Sichtlinien und andererseits dann auch mit Licht. Wenn es hell ist auf der Bühne, waren es dann vor allem zu *PowerPoint*-Zeiten und zu Zeiten von schwachen Beamern und wenn die Beamer stärker waren, waren sie lauter und vor allem sehr, sehr teuer. Also sowas abzuklären, das war früher noch viel notwendiger und dafür war dann oft kein Verständnis da, aber wie gesagt, das ist jetzt einerseits durch die Technologie... die Beamer sind billiger geworden und dass es oft halt eine Person gibt im Team von der Gruppe, die speziell für die Übertitel zuständig ist und der Ansprechpartner ist und die wissen dann auch einfach um die Probleme, die auftauchen können.

[00:24:07] SM: Ja, es gibt ja jetzt auch immer mehr Produktionen, bei denen die Übertitel nicht quasi irgendwo oben auf dem Portal projiziert sind und quasi nicht Teil des Bühnenbildes sind, sondern wirklich ins Bühnenbild integriert sind. Ja, ja, haben sie das auch vermehrt...?

[00:24:23] IP4: Ja, das ist Gott sei Dank, Gott sei Dank... Also da waren wir auch sehr dahinter Bewusstsein zu schaffen, weil diese Position am Portal oben ist oft unsäglich, weil gerade für die vorderen Reihen, die oft die teuersten sind, eigentlich kaum lesbar und man kann aber, gerade wenn, so wie bei uns, die Gruppe, der Raum, die Titel am Tag vor der Premiere erst zusammenkommen, wenig machen. Und wir haben dann zum Teil zusätzlich noch rechts-links projiziert, gerade in der „Halle E“, die sehr lang ist, dann noch mittig-oben. Wir hatten dann eine Produktion, wo wir dann noch zusätzlich mittig, auch noch rechts-links projizieren mussten, weil die sogar im Bühnenbild eine Position hatten für die Übertitel, die war aber sehr klein und damit waren die einfach im hinteren Bereich wieder nicht lesbar. Also das ist unglaublich komplex, nur die Lesbarkeit so zu gestalten, dass sie A: nicht stört, ästhetisch, und B: aber von allen Plätzen lesbar ist. Und es wird Situationen geben, wo es immer Plätze gibt, wo es schwierig ist, weil man halt besonders raufschauen muss und immer mit dem Kopf hin

und her sich bewegen muss. Bei anderen Stücken ist das kein Problem mehr, also es ist sehr unterschiedlich, aber es ist ein großer Punkt. Und wo wir uns auch bewusst sind und wo wir auch... Ich meine, gerade Volkstheater ist auch so eine Geschichte, da ist das Portal halt sehr weit oben und wenn aber ein Bühnenbildner sagt oder ein Regisseur: „In mein Bühnenbild kommen keine Titel“, kann man nichts machen. Und insofern finde ich es immer gut, wenn das schon mitgedacht ist und Teil vom Bühnenbild ist, weil dann mal für die vorderen Reihen das abgedeckt ist und dann kann man eh noch außerhalb schauen, wo projiziert man jetzt noch hin, dass es auch für die anderen Reihen möglich ist. Aber zum Beispiel im Burgtheater gibt es im ersten Mittelrang hinten die letzten zwei Reihen können die Titel nie lesen, weil der Rang drüber so runterhängt, dass das sozusagen in der Sichtlinie drinnen ist, da kommt man eigentlich auch nur zufällig drauf, wenn man sich denkt: „Okay, Mittelrang, erst, ich meine, die gerade Sicht auf die Bühne nicht so weit weg, wunderbar für die ersten, also bis auf die letzten zwei Reihen ist es auch wunderbar, aber für die nicht.“ Genau.

[00:27:24] SM: Und es gibt ja jetzt auch quasi andere Formen, die jetzt nicht mit einer Projektion direkt, sondern zum Beispiel - ich denke jetzt an Avignon oder in der Comédie Française - gibt es diese VR-Brillen, was haben Sie da so für eine... wie finden Sie das?

[00:27:40] IP4: Also ich muss dazu sagen, das ist aufgekommen vor Corona, also ich schätze so 15, 16, 17 muss das ungefähr gewesen sein, dass eben Avignon damit also Versuche unternommen hat. Ich selber habe nie eine Produktion mit so einer Brille gesehen, allerdings Kolleginnen von mir, also von der Dramaturgie, die halt hingefahren sind und die ich auch gebeten habe, speziell darauf zu achten, ob das gut ist. Die haben... Also, ich habe dann die Rückmeldung bekommen, dass es nicht optimal ist, weil die Brille sehr schwer ist und wenn man noch dazu eine Sehbrille hat, wird es noch einmal komplizierter. Gut, das war... Und es ist sehr kostspielig. Also das waren die zwei Reaktionen, die ich zurückbekommen habe, dann kam irgendwie Corona und seitdem ist es überhaupt kein Thema mehr. Was jetzt eher ein Thema ist und das machen wir im Burgtheater. Ich mache... betreue die Übertitel mit, der Isolde Schmidt zusammen im Burgtheater. Die haben eine App. Das ist von einer österreichischen Firma entwickelt worden, also, beziehungsweise von der Firma, die in der Staatsoper die Titel in den Lehnern drinnen haben. Es ist dieselbe Software und da kann man die Titel über eine Handy-App sich runterladen und dann sozusagen mitlesen, was ich für das Burgtheater eine tolle Möglichkeit halte, weil das einfach so ein riesiges Haus ist, wo man nicht eine Stelle hat, von der alle Plätze die Titel lesen können. Und ich meine... Titel sind auch immer

ein ästhetisches Element, das heißt, - natürlich kann ich jetzt um jeden Sitzplatz eine gute Lesbarkeit, also wirklich gute Lesbarkeit, nicht nur irgendeine Lesbarkeit, sondern eine gute, entspannte Lesbarkeit zu garantieren, ich weiß nicht, 20 Screens irgendwo im Raum aufhängen, aber das ist natürlich ästhetisch furchtbar. Von dem her finde ich dort, wo es ja noch dazu nur von wenigen Leuten gebraucht wird - weil da geht es ja um Deutsch als Bühnensprache und dann gibt es, ich weiß nicht, zehn englische Touristen oder englischsprachige Touristen, die mitlesen wollen auf Englisch, die haben dann die Möglichkeit, das am Handy mitzulesen. Da kommt dann oft die Frage, „Ja, stört das nicht den Nachbarn?“ Und dann sage ich: „Aber wie viel mehr stört ein Screen, der nur von zehn Leuten gebraucht wird, wo es ja auch mit Lichtstimmungen zu tun hat und Schauspieler vergessen auch mal Zeilen, man muss springen. Das natürlich... Ein erfahrener Übertitler macht das möglichst unauffällig, aber trotzdem wird es passieren. Das kriegen dann alle mit. Ist doch viel besser, wenn es nur die zehn Leute, die am Handy mitlesen, das mitbekommen“. Also, von dem her finde ich sowas, in der Situation, wo die Hauptsprache Deutsch ist und wenige Leute es brauchen, finde ich das sehr gut. Wir bei den Festwochen haben das mit den Handys einmal gehabt, das war aber... und dann ein Problem vom WLAN, weil das relativ... also im Burgtheater ist das einfach fix eingerichtet, und dadurch geht das. Wenn man ständig neue Plätze hat und dann jeder ins Handy schaut, das finde ich... Also, ist, glaube ich, auch für die Schauspieler und für die Schauspielerinnen ein bisschen irritierend, wenn dann alle im Publikum sitzen und ins Handy schauen. Deswegen, man muss immer schauen, was passt. Früher gab es ja dann noch das Dolmetschen, das wird mittlerweile eigentlich, zumindest bei uns, überhaupt nicht mehr gemacht. Und wir haben nie mit diesen Google-Brillen gearbeitet, weil, also... Wobei das wirklich so ein bisschen diese Corona-Zeit war, die das vielleicht auch ausgebremst hat, und jetzt habe ich eigentlich schon lange nichts mehr gehört davon.

[00:32:31] SM: Ja, genau. Das haben wir eh auch, ja... Also, es wäre ja die nächste Frage eigentlich eh auch gewesen, mit diesen anderen Formen - überhaupt der Übersetzung im Theater. Also eben, die Gebärden-Dolmetschen oder überhaupt-Dolmetschen oder... Ja, ob es da, also...

[00:32:48] IP4: Wir hatten das früher, aber es ist halt relativ schwierig. Es muss jemand machen, der das auch wirklich kann, damit es nicht irritierend ist. Man muss dann immer entscheiden, macht man eine Frauenstimme oder eine Männerstimme. Es muss dann die Sprache passen. Also, mittlerweile ist es, weiß nicht, vielleicht auch durch diesen Tourbetrieb und weil

halt sich das auch professionalisiert hat, wie ich es schon vorher erwähnt habe und mittlerweile auch durch die Technologie, die eine Gruppe, die viel tourt, dann mal dafür sorgt, dass sie selber den Schnitt machen und dann nur mehr die entsprechenden Sprachen daneben setzen. Und oft wird es dann... Also bei so einer Gruppe von jemandem aus der Gruppe auch gefahren, die dann nur mehr entweder die Bühnensprache mitliest oder Englisch mitliest oder irgendeine Sprache, die sie halt kann und die anderen werden projiziert, kann aber die Person gar nicht.

[00:33:52] SM: Das nächste wäre dann eh, also was, alles gut, ja, okay... Ja, wonach oder nach welchen Kriterien, was macht für Sie einen guten Übertitel, eine gute Übertitler*in aus? Also was müssen diese Personen mitbringen an Kompetenzen oder an Skills?

[00:34:23] IP4: Naja, das erste ist einmal, die Unterscheidung: Suche ich nur einen Fahrer, eine Fahrerin oder suche ich jemanden, der auch übersetzt und schneidet. Weil es im Grunde sind es ja drei Prozesse. Früher war es ja so, dass wir im Normalfall... dass das in einer Hand war. Also wir haben immer geschaut, dass diejenige, die das Stück übersetzt, das auch schneidet und auch fährt. Also das war eigentlich der Optimalfall, weil diese Person dann das Stück wirklich am besten kann, kennt und wenn dann Schauspieler, Schauspielerinnen springen im Text, dann auch am schnellsten die neue Stelle findet, vor allem zu Zeiten von *PowerPoint*, wo ja die Vorausschau, zwei, drei Titel maximal waren, gab es ja dann wieder einen Rückschritt, weil mit der 2016er Version plötzlich nur mehr ein Slide Vorausschau möglich war und nicht mehr mehr. Also das war dann überhaupt so ein bisschen ein Blindflug und wenn man da das Stück nicht im Kopf hatte, war man verloren. Und da war für mich das Hauptkriterium gutes Übersetzen. Davon bin ich mal ausgegangen, wenn das ein ausgebildeter Übersetzer, Übersetzerin ist, dass die Sprachkompetenz da ist. Und dann war für mich das zweitwichtigste, gute Nerven, nicht in Panik verfallen, sondern ruhig bleiben, die Stelle suchen. *PowerPoint* war ja unsäglich auch, weil ja nicht für Übertitel geschaffen. Ich hatte einmal die Situation, dass die Vorausschau überhaupt weg war. Das heißt, man hatte nur mehr blaue Slides und man wusste nicht, kommt danach ein Black, kommt... Wie ist der nächste Titel und wenn dann jemand aufsteht und geht, weil es ihn so stresst, dann ist der, diejenige nicht geeignet. Das ist das Zweite. Und das Dritte war für mich auch immer diese Theateraffinität. Also, jemand, der einfach kein Problem hat, wenn sich Proben ändern, wenn sich Zeiten ändern, wenn was länger dauert, wenn irgendwas umgestellt werden muss. Also, wir haben mal - ich glaube, das war Farsi - jemanden gesucht und kam jemand, der mir empfohlen worden ist und

die wollte dann also im März den Probenplan haben für die Produktion und ich kann die Tage sagen. Da brauchen... es geht ja meistens nur um zwei, drei Tage, also es sind ja keine langen irgendwie Wochen, die man sich jetzt frei hält und dann sind womöglich nur vier Arbeitstage drinnen. So ist es ja nicht. Aber wann die Proben sind an den Tagen, muss ich sagen... Selbst jetzt gebe ich die raus, aber sage auch dazu: „Es kann sich ändern.“ Das... Es ist alles dermaßen kurzfristig, wenn beim Bühnenaufbau irgendwas nicht so ist, wie es sein sollte, die später fertig werden, dann wird auch die Probe später stattfinden, weil es gar nicht anders möglich ist. Da muss überhaupt niemand schuld sein, aber wenn ich jetzt jemanden habe, der genau nur diese drei Stunden Zeit hat, weil er davor was anders oder danach oder einfach auch nicht so flexibel ist, oder das Verständnis nicht mitbringt, dann ist es einfach nicht der richtige Job. Also deswegen, das sind eigentlich nach wie vor die Kriterien. Diese Sprachkompetenz und eben was halt beim Schneiden dazukommt - und das finde ich eigentlich das Schwierigste - ist das Rhythmusgefühl. Weil das ist was, was man schwer vorab wissen kann. Auch derjenige selber ganz schwer, also weiß er es oft selber nicht ob er's hat oder nicht. Insofern, wenn jemand so ein bisschen aus der Musik kommt oder ein Instrument spielt, ist das für mich durchaus auch ein Kriterium.

[00:38:58] SM: Genau, und wie... Also, es gibt ja keine offizielle Übertitelungsausbildung, das heißt, man muss sich ja wahrscheinlich Leute nehmen, die vielleicht ein bisschen was mitbringen, haben vielleicht noch nicht so viel Erfahrung... Wie geht man dann vor, gibt es da eine Möglichkeit, irgendwie so didaktisch...?

[00:39:18] IP4: Also das ist für mich auch ein bisschen ein Punkt, weil das auch ein Bereich ist, wo Leute auch kommen und gehen, dadurch, dass wir ja den Job nur eine kurze Zeit geben können. Das heißt, niemand kann vom Übertiteln leben. Und... Also ich hatte immer wieder... Also ich habe einige Leute, die schon sehr lang dabei sind, das sind aber halt gerade die Sprachen Französisch, Englisch, Spanisch, Italienisch oder so. Also große Sprachen immer wieder vorkommen. Wenn ich einmal irgendwie Ungarisch brauche zum Beispiel, ist schon... wird es schon schwierig und dann erst wieder in zehn Jahren, weil da ist die, die es vor zehn Jahren gemacht hat, schon längst in irgendeinem anderen Job, also selbst jetzt bei den großen Sprachen habe ich dann auch: die eine wird schwanger, die andere nimmt dann 40 Stunden Job, an... Also man schult Leute ein, dann können sie es irgendwie und dann machen sie einen anderen Job, weil wir nicht so ein Volumen beauftragen können, dass das jetzt wirklich, die ernähren würde. Das ist das eine... Wo ich ein bisschen andocken kann, ist, wenn jemand

Filmuntertitel macht. Also ich erkundige mich sehr viel in Übersetzerkreisen: „Wer ist gut, wen könnte das interessieren?“ Wobei es, wie gesagt, sehr davon abhängt: Kriegen wir - so wie jetzt mittlerweile schon oft üblich - eine Tabelle, wo der Schnitt bereits gemacht ist, dann geht es ja hauptsächlich um die Übersetzungskompetenz. Noch dazu, wenn es dann womöglich jemand von der Gruppe fährt. Dann braucht der, diejenige wirklich nur... Also, ja, natürlich schon dieses Theaterfeeling oder Feeling für literarisches, für einen literalen Text, aber nicht so sehr den Rhythmus, weil der Rhythmus ja vorgegeben ist. Wenn ich ganz ein neues Stück habe, wo wir als allererstes die Titel machen, dann schaue ich schon, dass derjenige, der es übersetzt, womöglich auch schneidet noch dazu dann, wenn er es auch selber fährt, und da wird es dann spannend, weil es immer wieder vorkommt... Das hatten wir gerade auch heuer: Eine Gruppe wünscht sich eine Übersetzerin, mit denen sie schon zusammengearbeitet haben. Die sagt: „Ja, ja“, sie kann auch den Schnitt machen, und es kommt ein Schnitt, und ich sehe, es funktioniert überhaupt nicht. Einfach, da ist... Weil halt noch immer oft die Meinung vorherrscht: Man nimmt den Stücktext und macht Zeilen, so und so viele Zeichen, und macht daraus zwei Zeilen, und das ist es. Ja, und das ist es halt nicht! Und dann hängt es davon ab: „Wie viel Zeit ist da? Kann ich der das zurückschicken und erklären, und ein bisschen einen Teil selber machen, wenn es eine Sprache ist, die ich kann? Wie schaut es mit meinem Zeitbudget aus?“ Also deswegen plane ich es eigentlich so, dass ich möglichst wenig aktiv in der Festivalphase, oder in der direkten Festivalphase - wobei die für mich April, den ganzen April auch schon inkludiert, April, Mai, Juni - damit ich einfach auch reinspringen kann, dort, wo es nicht funktioniert, oder wo halt vielleicht... Was ja auch oft kommt, ist, der Text ist versprochen für den Tag „X“, aber leider kommt am Tag „X“ kein Text, er kommt erst zwei Wochen später oder eine Woche später, und dann ist dann auch, wenn es dann gerade ein Unerfahrener ist, wo dieses Hin-Her-Schicken nicht mehr geht, sondern wo ich weiß, das muss jetzt wirklich funktionieren.

[00:43:56] SM: ...Dass man Vertrauen hat, quasi...

[00:43:57] IP4: Ja, und auch die Erfahrung, ich meine: Isolde Schmidt: Da weiß ich, das pickt, was ich zurückkriege. Oder es gibt noch so zwei, drei Kolleginnen, da weiß ich auch, das funktioniert einfach. Aber bei, bei einem Neuen... Verstehe ich auch. Ich meine, beim ersten Mal, woher soll auch die Erfahrung sein? Also da fehlt mir wirklich ein bisschen, die Ausbildung. Wobei, wie gesagt, also Filmuntertitel ist dann auch am nächsten da und ein muskalisches... also ein Rhythmusgefühl, ein musikalisches Gefühl.

[00:44:39] SM: Aber der Punkt, den Sie jetzt vorher angesprochen haben, mit eben: Manchmal nehmen die Gruppen Leute mit, die von sich behaupten, sie könnten das, dann kommt man drauf. Das heißt, es gibt schon noch so einen Mythos irgendwie, dass... Also es gibt Leute, die von sich denken, dass sie es beherrschen, und beherrschen es aber nicht.

[00:44:55] IP4: Ja, absolut, absolut. Nein, weil es auch ein unglaublich unterschätztes Kapitel von einer Theaterproduktion ist, also was mich wirklich oft wundert, warum den Leuten das so wenig wert ist, dass irgendwer, nur weil er die Sprache kann, kann ja Titeln. „Das kann eh jeder“. Ja, vielleicht fahren, und auch nur dann, wenn die Gruppe so gut ist, dass sie den Text wirklich einhält, und noch dazu mit dem Reisetress, der oft dazukommt, wenn die aus Übersee anreisen.

[00:45:35] SM: ...eine neue Bühne und alles.

[00:45:37] IP4: Genau. Neue Situationen, also da muss man auch ein Verständnis dafür haben, dass der halt jetzt vielleicht ein paar Sätze auslässt.

[00:45:49] SM: Und genau, wie sieht es aus mit dem Feedback, also wie kommen Sie da in... Also gibt es da noch die Möglichkeit, wenn die Produktion läuft, und man bemerkt: „Hoppla, da hat sich was eingeschlichen“, ein Fehler, gibt es da noch die Möglichkeit, Feedback zu geben, bekommt das überhaupt jemand mit, ist das... gestaltet sich das schwierig?

[00:46:10] IP4: Nein, also, Übertitel sind ein lebendiges Gewächs. Also, ich würde jedem raten, der eine Produktion mit Übertitel anschaut, in die letzte Vorstellung zu gehen, und nicht in die Premiere, weil... Also wir gerade bei den Festwochen, wo das immer so dann noch auch vor Ort geändert wird, wird fast nach jeder Produktion... also nach jeder Vorstellung noch geändert. Und wir machen es... Also, es ist so, dass ich bei jeder Probe dabei bin, und auch noch bei der Premiere, und meine Aufgabe da nur ist, mitzulesen, und zu notieren, weil die Übertitelfahrerin sich ja aufs Fahren konzentrieren muss. Man kann zwar ein bisschen mitnotieren, neben am Fahren, aber, dann...

[00:47:05] SM: Es gibt so Kürzel, wo man schnell irgendwie etwas vermerken kann...

[00:47:08] IP4: Ja, aber, man übersieht halt dann, oder ist einfach im Rhythmus schon wieder draußen bei den nächsten zwei, drei Titeln. Das heißt, das ist meine Aufgabe, und die nehme ich auch sehr ernst, da mitzuschreiben, von Tippfehlern, angefangen, von „das kann man nicht lesen“... Also, weil es einfach zu schnell ist, muss man zusammenziehen, oder: „da gehört nur ein Black rein“, oder... Irgendwie solche Dinge. Also, da ist immer noch jemand Zweiter, der nur darauf schaut. Ab der zweiten Vorstellung ist dann die Übertitlerin allein, da soll es eigentlich halbwegs passen, aber die notiert dann meistens auch noch mit, und ändert, bis zum Schluss.

[00:47:48] SM: Und gibt es da noch Feedbacks von den anderen Departments, also jetzt zum Beispiel, wenn die Regie vielleicht die Sprache ein bisschen versteht, oder, auch wenn es eine Fremdsprache ist, oder von den PerformerInnen halt, dass die sagen, „Hey, der Witz hat irgendwie gezündet, cool!“? Gibt es das, kommt das vor, oder ist das eher selten?

[00:48:06] IP4: Ja, also, manchmal kommt es zurück, die Übertitel haben super funktioniert, da freuen wir uns natürlich alle. Oder mal... Ich höre von Kolleginnen: „Äh, hey, das war ein super Titel.“ Manchmal hört man auch: „Was waren das für Titel?“ Wobei ich da auch gleich dazu sage: Ich meine, wenn wir einen Schnitt bekommen, dann können wir hier in Wien nichts mehr ändern. Und das ist leider durch diese neue technologische Form mit den Tabellen oft so, dass der komplette Text in den Titeln ist und der halt nur so geschnitten wird, ein bisschen nach Rhythmus, der Rhythmus ist mehr oder weniger gut, meistens auch nicht schlecht, aber was die halt überhaupt nicht beurteilen können, ist, dass Deutsch eine sehr lange Sprache ist, dass im Deutschen das Verb oft hinten steht, also damit ein wichtiges Wort hinten steht, und dass das, was im Englischen vielleicht funktioniert, im Deutschen aber nicht funktioniert. Und dass wir im Deutschen einfach tendenziell mehr einkürzen, und das können wir dann nicht, wenn der Schnitt einfach so vorgegeben ist, und... Also wir hatten einmal ein polnisches Stück, die sind mitgekommen, da ist auch der Fahrer mitgekommen, wir haben nur das Deutsche dazu gesetzt, das war viel zu viel, das haben wir auch bei der Generalprobe gesehen, aber man kann dann ein paar Adjektive vielleicht rauswerfen, aber das nützt auch nichts. Und bei einer Sprache wie polnisch schmerzt das natürlich. Aber das ist ein Problem, das eigentlich jetzt virulenter ist, wobei es auch andere Gruppen gibt, wo es super funktioniert, also wo die dann auch durch diese Erfahrung, dass eine Titlerin permanent mit ist - also meistens sind es Frauen, manchmal sind es auch Männer -, die so einen präzisen Rhythmus hat, dass da zum Teil sogar alles drinnen ist, also der gesamte Text. Und es funktioniert

trotzdem, weil es klein geschnitten ist und so präzise gefahren ist. Aber grundsätzlich bin ich eher ein Fan vom Einkürzen.

[00:50:33] SM: Und vom Publikum kommt da auch manchmal Feedback?

[00:50:39] IP4: Selten. Also was wir bis jetzt noch nie getan haben, weil es einfach so eine stressige Zeit ist, dass wir jetzt mit Fragebogen irgendwie beim Ausgang jemanden hingestellt haben: „Wie beurteilen Sie das?“ Es wird auch sehr unterschiedlich wahrgenommen, weil es gibt einfach Menschen, die viel lesen, die schnell lesen, für die sind manche Titel super, wo dann... Also für mich ist ein bisschen so auch ein... sind meine Techniker so, auch ein bisschen ein Kriterium. Wenn die sagen: „Die Titel sind super“, dann bin ich ganz zufrieden, weil die oft jetzt nicht so, viel Bücher permanent zu Hause lesen und schnell lesen, oder... Also das... Es wird vielleicht auch... Einerseits liest man, oder sieht man jetzt mehr Filme mit Untertiteln, das kommt dem wieder zugute, auf der anderen Seite wird generell weniger gelesen, beim jüngeren Publikum, das macht es wieder schwieriger. Also, es ist sehr unterschiedlich, und die Titel, die für den einen passen, passen oft für den anderen überhaupt nicht. Also, von dem her würde ich mich da... also... gar nicht, wie sinnvoll das ist. Ehrlich gesagt, man merkt es meistens eh selber, ob es passt oder nicht.

[00:52:07] SM: Ja, super, das wäre es dann eigentlich schon von meiner Seite gewesen. Gibt es von Ihrer Seite noch etwas, was Sie, unbedingt loswerden möchten, was Sie noch hinzufügen möchten, oder Fragen noch, oder?

[00:52:18] IP4: Ja, also für mich ist schon dieses: Wie lernt man, oder bringt man jemandem das bei, vor allem das Schneiden? Das ist für mich so ein Thema, wo ich, glaube ich, auch ein bisschen jetzt so in Richtung Uni, mich da gern mit Leuten ein bisschen mehr austauschen würde, weil ein guter Übersetzer ist nicht unbedingt ein guter Übertitler, und ein guter Übertitler ist manchmal auch nicht der beste Übersetzer. Wobei dadurch, dass die Sprache in den Übertiteln ja tendenziell eher vereinfacht wird, ist vielleicht dieses Rhythmisch-Übersetzen-Können fast noch wichtiger, als jetzt wunderbar kreative Sprachspiele zu erfinden. Hängt auch immer ein bisschen vom Text ab, aber manchmal greift man ja auch auf bestehende Übersetzungen zurück, muss die aber dann halt entsprechend schneiden. Also, es gibt... es ist ein spannender Bereich, es ändert sich permanent, ist die Frage, wie sich es mit KI verändern wird, ob uns das auch betreffen wird. Ja, aber, schöner Bereich.

[00:53:49] SM: Wunderbar, danke vielmals, dann beende ich jetzt die Aufnahme.

A.2.5. Transkription Interview IP5 (Schauspieler)

[00:00:00] SM: Ja, herzlichen Dank. Ja, ja, es ist, es ist laut genug, es wird funktionieren. Herzlichen Dank, genau. Ja, das Interview wird nicht so lange dauern, so 30, 40 Minuten maximal. Dazwischen jederzeit gerne fragen, ist natürlich möglich. Ja, als Einstieg würde ich gerne wissen, ein bisschen so, dass Sie ein bisschen über sich erzählen, so Ihre Ausbildung und Ihre Arbeitserfahrung, was Sie so machen, quasi.

[00:00:29] IP5: Also ich bin ein Schauspieler, ein ausgebildeter Schauspieler und ja, also wir sprechen jetzt Deutsch, aber es ist jetzt nicht die Sprache, in der ich meine Schauspielausbildung abgeschlossen habe, aber inzwischen bin ich auch ein deutschsprachiger Schauspieler und wurde natürlich auch manchmal gefragt, irgendwas auf Arabisch zu spielen, Englisch war auch immer wieder ein Thema. Und genau, also zu den Übertiteln war ich in nicht so wahn-sinnig vielen Produktionen, aber einige Produktionen, wo die Übertitel ins Spiel kamen und als Zuschauer auch, also...

[00:01:22] SM: Cool. Also Sie haben in Produktionen mitgespielt, wo es Übertitel gab, haben Sie schon gemacht, ja?

[00:01:28] IP5: Ja, hab ich, ja.

[00:01:30] SM: Und wie ist das, wenn Sie jetzt vergleichen in einer Produktion zu spielen, wo das Publikum die gleiche Sprache spricht oder eben in einer Produktion zu spielen, wo das Publikum eigentlich nicht versteht, was auf der Bühne gesagt hat? Wie... was bemerkt man da? Was gibt es da so für Eigenheiten, die da vorkommen? Oder bemerkt man das vielleicht gar nicht?

[00:01:55] IP5: Ich weiß nicht, ob ich die Frage jetzt ganz genau verstanden habe, aber es ist von der Perspektive der Zuschauer?

[00:02:00] SM: Nein von Ihrer Perspektive als Schauspieler, wenn Sie auf der Bühne stehen, merken Sie einen Unterschied, wenn Sie vor dem Publikum spielen, das eigentlich versteht, was Sie sagen, oder merkt man das?

[00:02:10] IP5: Ich glaube, es hängt, es hängt stark davon ab vom Theaterstil. Ich meine, wenn es ein zu geschlossener Raum, sagen wir so „kammerspielerisch“ halt, ist im Grunde genommen, weil natürlich das Publikum beeinflusst halt den Ablauf des Stücks - ob man will oder nicht, das ist Teil, Teil vom Spiel halt -, aber wenn es ein zu geschlossener Kammer-spielraum, ist ja eigentlich irgendwie so, kein großes Ding. Also es ist ja... es hat viel mehr Wirkung, finde ich, wenn es einen modernen oder postmodernen Regiestil hat, dass man halt so, direkt quasi auf das Publikum, [die Reaktion des Publikums] und Kontakt angewiesen ist, meiner Meinung nach.

[00:03:01] SM: Das heißt, in dem Fall ist es eigentlich fast nicht so wichtig, die Sprache, meinen Sie das? Oder ist es eher...

[00:03:07] IP5: Ich meine, es ist immer wichtig, die Sprache, aber ich... von meiner Perspektive ist, wenn das... wenn mein Partner halt das Wichtige ist, das Publikum, sagen wir so, dann ist das halt, ja, im ersten Sinne ist, dass mein Partner mich versteht. Und wenn ich beim Publikum jetzt gerade was auslösen muss, oder was erzähle, dann spielt es schon eine Rolle, wenn man im Kopf hat: „Das Publikum versteht mich jetzt gerade nicht.“ Also ich meine... und deswegen glaube ich, das Stil des Theater ändert die Wichtigkeit, wie... und noch spielt dazu ist, wenn ein zu geschlossener Raum ist, das dann meistens so eine realistische Geschichte mit Beziehungen, wo man auch ohne Sprache zu verstehen, ein bisschen, vielleicht ja, ein mütterliches Gefühl, oder... oder... ein Bruder ist sauer auf seinem Bruder wegen Erbe, oder was auch immer; aber diese Beziehungen werden ja klarer, wenn die Geschichte irgendwie so zu geschlossen ist, und so, also so nahe an dem Realismus, unter Anfangszeichen, und wenn es aber ein offenes Spiel ist, und das Publikum Teil davon ist, - und es geht nicht weiter ohne das Publikum -, dass die Geschichte so abgeht, dann, dann ist das natürlich zu einem größeren Nachteil, wenn sie nicht verstehen.

[00:04:24] SM: Ja, genau. Und haben Sie in Ihrer Karriere auch schon anderen Formen... Also sind Sie auch schon anderen Formen der Übersetzung auf der Bühne begegnet, also jetzt zum Beispiel Dolmetschen auf der Bühne direkt, oder waren es bis jetzt eher nur Übertitel, vor allem, wenn es übersetzt wurde, was auf der Bühne passiert?

[00:04:42] IP5: War bis jetzt Übertitel. Einmal habe ich was gesehen, was... das jemand halt für... wie heißt das... Gebärdensprache übersetzt halt, weil sie wollten halt für mehr

Publikum anbieten und so, und einmal, haben sie an das auch gedacht, aber war eine Schauspielerin, die auch viel in Gebärdensprache gespielt hat, also war viel mehr integriert quasi, und nicht nur eine Dolmetscherin auf der Seite, sondern war Teil des Stücks. Daran kann ich mich erinnern, aber sonst, klassisches: Entweder Übertitel oder Seiten links und rechts, oder nur rechts, sondern nur Linkstitel, Übertitel... Ja, Seitentitel, weiß nicht, wie es heißt.

[00:05:27] SM: Ja, ja, also, man sagt immer noch Übertitel, aber auf der Seite quasi, ja, klar, voll. Und auch, wenn wir jetzt die Position ansprechen, haben Sie auch Erfahrungen mit Produktionen gehabt, wo die Übertitel wirklich irgendwie kreativ ins Bühnenbild selber integriert waren, oder eher, dass Sie immer so ein bisschen außen, außerhalb des Bühnenbilds...?

[00:05:48] IP5: Ich hab sowas noch nicht erlebt, oder mitgewirkt, oder gesehen, aber ich hab was gesehen... Es waren nicht... es war keine Übertitel, sondern waren Texte, die da produziert sind, aber die waren Teil von der Regiearbeit. Texte, die man liest, oder so. Auftauchen als Gedanken, oder was noch immer. Sowas hab ich gesehen, aber das war kein Übertitel.

[00:06:13] SM: Ja, die haben nicht direkt der Übersetzung gedient, sozusagen.

[00:06:15] IP4: Nein, keine Übersetzung, genau.

[00:06:17] SM: Verstehe, ja, spannend. Und, wenn Sie jetzt sagen, also, Sie können auch aus der Schauspielerperspektive, aber auch aus der Zuschauerperspektive, wenn Sie jetzt denken, was, an Übertitel... Was sind für Sie so gelungene Übertitel, was müssen die mitbringen, dass Sie sagen: „Ja, das hat Sinn gehabt, das war gut, so.“?

[00:06:41] IP5: Ja, also, warum ich jetzt mir lange überlege, weil ich bin ein großer Verteidiger der Übersetzung in der Literatur. Ich mag übersetzte Literatur lesen, weil ich finde, da ist was sehr Kreatives daran. Und das ist eine Diskussion zwischen vielen anderen, die sagen: „Wenn man die Originalsprache kennt, muss man dann in der Originalsprache lesen.“ Und du sagst: „Nein, weil die Übersetzung ist auch eine Art von Kunst, ist auch eine Art von Gedankenübertragung, und auch wenn es anders klingt oder funktioniert, ist... das heißt nicht, dass es wenig qualitativ ist...“ Ich... Aber, warum ich das sage, weil ich wirklich ein großer Verteidiger bin in der Literatur, [sind] Übertitel im Film oder im Theater meistens problematisch, aber meiner Meinung nach ist... weil es immer schnell auf push gemacht ist, und das ist halt

leider so, je weniger man Zeit darin investiert, umso irgendwas wird das. Und dann kommt auch noch die zweite Frage, die ist - was es nicht so zauberhaft macht oder magiehaft macht-, dass es irgendwie so an dem Tempo halt so meistens leidet, und man leidet meiner Meinung nach an Perfektionismus. Meine Erfahrung nach mit Übertitel als Schauspieler ist, man darf bei Übertitel nicht mit Perfektionismus umgehen. Es muss eine klare Abmachung sein zwischen TheatermacherInnen und Zuschauern. Das ist, dass sie nicht jedes Wort ganz genau an der gleichen Stelle verstehen müssen, und es muss wirklich eine klare Abmachung sein, weil es funktioniert nicht, wenn man es so perfekt haben möchte. Es ist meine Wahrnehmung.

[00:08:37] SM: Mhm. Genau. Spannend, ja, und, genau... Also Perfektionismus angesprochen, ist ein gutes Stichwort, aber kriegt man das dann eher mit, auch als Schauspieler, wenn zum Beispiel jetzt, sagen wir ganz plakativ, ein Witz zum Beispiel nicht funktioniert hat, weil eben der Rhythmus hinterherhängt? Also, man macht den Witz und die Leute müssen noch fünf Minuten, also noch fünf Sekunden lesen und dann lachen dann erst, nee? Und irritiert so was? Ist das...? Oder kommt das vor? Kommt das eher selten vor, gibt es das manchmal, ja?

[00:09:13] IP5: Also, sagen wir, jetzt grob gesagt, es irritiert halt einen, wenn der Schauspieler und Schauspielerin leicht gekränkt sind, aber sonst ist das ja kein Grund, halt, so sich zu ärgern. Sie verstehen halt nicht, was man sagt, und sie können nicht in der gleichen Sekunde lachen. Ich finde eigentlich dieses versetzte Lachen später sogar noch lustiger.

[00:09:32] SM: Ja, aber bedenkt man das mit, wenn man das spielt, dass das passiert, oder ist man dann vielleicht schockiert einen Moment lang und denkt sich so...?

[00:09:39] IP5: Ich weiß es nicht, ich glaube, es ist ein Moment und es ist stückabhängig, Weiß es nicht, aber es ist wirklich so eine, sagen wir mal, es ist so ein lockeres Geschäft, wenn man Theater schaut und eine Sprache, die man nicht versteht... Es muss auch für die Schauspieler auch ein lockeres Geschäft sein und es muss für den Menschen, die die Übertitel quasi einblenden, muss auch ein bisschen ein lockeres Geschäft sein, weil eben... Also es ist... Meistens im Theater ist das so inhaltlich, es gibt ja einen klaren... Sie wissen es auch... also es gibt einen dramatischen Bogen halt, oder ein Ziel oder eine Geschichte halt, und es gibt auch innerhalb dieses Bogens halt so viele kleine Details, und wenn man halt sich konzentriert, dass zum Beispiel das Publikum halt jetzt nicht so jedes kleine Detail in der Sprache versteht, aber die ganze Geschichte ja mitbekommt, das reicht ja in dem Sinne halt. Weil...

Also am Ende des Tages erinnert sich das Publikum halt an die Handlung und nicht an die Details, vor allem, die sehr gearbeitet haben, wie zum Beispiel welchen Dialekt man spricht, weil... Wir waren jetzt mit einer Produktion in Polen, und ein paar Figuren haben ja so auf Österreichisch, Wienerisch gespielt oder gesprochen. Ein paar waren ein bisschen angelegt in Hochdeutsch oder Bundessprache, aber das war für das polnische Publikum sowas von wurscht. Sie haben keine Ahnung, weder von Hochdeutsch noch von Wienerisch. Und das... Aber die sind Details. Also die sind... Also natürlich, wenn man es hier sieht, weiß man, was wir meinen, wenn wir Dialekte verwenden. Das geht Hand in Hand mit unserer Gesellschaft halt, aber das ist ja eben, das meine ich mit „lockeres Geschäft“: Das ist für ein polnisches Publikum... sind diese Details sind nicht so wichtig, aber es ist die große Geschichte, bekommen sie ja mit. Und das meine ich halt mit: „Man muss halt so Kompromisse eingehen“. Das meine ich halt mit „lockeres Geschäft“ oder mit „nicht perfekt sein“. Sicher wird es an ein paar Details leiden, das meine ich auch... Es ist sicher. Ein paar Details, ein paar Regie-, Spiel- und Textdetails werden definitiv leiden an der Übersetzung. Ich rede als Schauspieler, nicht als Zuschauer, genau.

[00:12:12] SM: Ja, klar.

[00:12:13] IP5: Ja, weil als Zuschauer habe ich auch Erfahrung. Letztens auch in Griechenland in einem Amphitheater halt, was weiß ich wie, hunderte Jahre alt, und sie übersetzen es auf Englisch, weil so viele Touristen da kommen und schauen. Aber gut, sie inszenieren oft so altgriechischen Dramen, und viele von denen ist... also die Handlung für viele Leute bekannt, so wie die Odyssee, oder... Und irgendwann, also natürlich... Es ist so, du kannst nicht jeden Satz lesen, also vor allem auf Englisch. Das ist noch eine dritte Sprache für mich oder so. Also ich kenne Englisch gut, aber trotzdem, ist es irgendwie so: du kannst nicht lesen, und wenn du liest, verpasst du vieles an der Magie, und vor allem in so einem großen Theater, vielleicht im kleineren Theater, ist es einfacher, aber irgendwann... War ja... Wurscht. Also irgendwann... Also in einem Film würde ich schon eins zu eins mitlesen, oder versuchen halt, aber Theater... Ich vergleiche das immer mit Livemusik. Also jedem, der halt so Theater kritisiert, sage ich halt: „Vergleiche halt so Netflix oder sogar Kino, mit Spotify und vergleiche Theater mit einem Live-Konzert.“ Und die Leute werden nie aufhören, ins Live-Konzert zu gehen, und meiner Meinung nach, die Leute können nicht aufs Theater verzichten, sie können nicht aufs Live-Element verzichten, das ist unmöglich. Theater hat schlechte Zeiten, gute Zeiten, aber es ist nicht verzichtbar, und das finde ich auch so, dass es... Es hat doch was

Magisches, wenn du Theater schaust, wie wenn du ein Lied hörst, wo du die Lyrics nicht verstehst. Theater hat auch sowas, und wenn man halt sich konzentriert anzuschauen, was da abgeht, wie diese Schauspielerinnen scheitern, und sich hergeben und opfern und spielen und versuchen halt mitzubekommen, die Emotionen und die Handlung und was das bei dir so auslöst, ist auch eine sehr qualitative Sache, ohne die Übertitel zu verfolgen, irgendwie. Also, deswegen, es schreckt mich jetzt nicht ab, Theater auf eine Sprache, die ich nicht verstehe, ohne Übertitel zu schauen. Überhaupt nicht, und Übertitel natürlich sind auch noch eine Stärke, aber es ist nur ein - meiner Meinung nach - ist es nur ein „Plus One“. Es geht halt so um dieses Live Performance, und wenn man halt so zum Glück hat und Übertitel hat, dann ist es noch ein Plus, aber...

[00:15:06] SM: ...eine Krücke ein bissl. Interessant ja. Das heißt, gibt's aus ihrer Sicht eigentlich so etwas wie eine ideale Übertitelung? Ist das einfach eine die... Wo man halt... Die man ein bisschen locker anbietet und sagt, so, hier ist das Angebot, der Text, aber nicht zu viel, dass man schön mitkommt, oder gibt's da so für Sie so...?

[00:15:30] IP5: Ich glaube, wenn es Teil des Spiels ist, ist das... wäre das super genial. Also, ich glaube, wenn die Schauspielerinnen auch mit der Übersetzung mitspielen und irgendwie so mittun, als ob sie tatsächlich halt dem Publikum Zeit geben, um zu verstehen, was sie gerade sagen - ist natürlich ein bisschen eine verschachtelte Form - aber es könnte sehr lustig sein. Also, ich stelle mir jetzt gerade nur vor, und ich glaube, es... also, wenn es wirklich Teil der Performance ist, aber nicht im Sinne von... als Regiemittel da verwendet, so, Texte einzublenden, zum Lesen, sondern wenn die Schauspieler es immer so kommentieren, oder so, oder... Was weiß ich, ich spiele jetzt mit den Ideen, aber ein Schauspieler merkt so irgendeinen Fehler beim Satz bei der Übersetzung und spielt halt mit dem, und sagt dem Publikum halt: „Da ist das irgendwas falsch geschrieben“, oder so. Dass man so, halt so Teil... komplettes Teil davon... aber auch als Mittel für sich verwendet, könnte vielleicht besser funktionieren.

[00:16:37] SM: Das ist sehr spannend, weil sowas gibt es tatsächlich ganz viel: In Kanada wird da schon sehr viel damit gemacht, dass man... Französische Theatergruppen aus Quebec werden dann in die englischsprachigen Teile eingeladen, und da gibt es dann so auf einmal so Jokes eben mit... auf einmal stimmt das nicht, was oben steht, und sagt: „Hey, warte, was übertitelst du da?“ Solche Sachen, nee? Also das ist interessant.

[00:16:56] IP5: Ja, das ist auch charmant und sehr schön, ja, voll. Ich kann mir das so gut vorstellen, ja.

[00:17:03] SM: Super, dann genau: Also während Ihrer Arbeit, wie sieht es denn aus, also bekommen Sie das dann mit, dass da Übertitler da sind? Wie... während des Probenprozesses oder zum Beispiel jetzt beim Gastspiel in Polen? Nehmen wir das mal als Beispiel: da wurde ja übertitelt, nämlich auf Polnisch. Wie ist das dann? Dann kommt man hin, bekommt man das mit, dass da jemand übertitelt?

[00:17:25] IP5: Ja, klar, ja. Ja, also,

[00:17:27] SM: Oder ist das eine Person unter vielen bei den Technikern?

[00:17:31] IP5: Ist... je nachdem, wie groß es ist. Also wenn du, glaube ich, jetzt in so einem großen, Riesen-Stadttheater bist, wirst du nicht wirklich mitbekommen, aber bei so einer Produktion aus der Freien Szene wie hier... Und tatsächlich der Mann, der das gemacht hat - übersetzt und die Übersetzung auch live mit eingeblendet, gespielt hat -, war der Mann von der Regisseurin. Okay. Und, aber es war auch perfekt, weil er selber ein Schauspieler ist, zweitens, er selber... Er ist ein deutscher Pole und deswegen, er beherrscht zwei Sprachen sehr gut, und er ist ein Schauspieler. Was wir aber ein Problem mit ihm gehabt haben, ist, dass er zu perfektionistisch war. Und das habe ich und meine Kolleginnen... wir waren zu dritt, wir haben sofort gemerkt: Er hat uns ein bisschen eingeklemmt. Also er hat uns ein bisschen eingeklemmt im Tempo und in der... also in der Spielart und Weise und in der Improvisation, weil es war ein Stück, es gab einen Text, aber es gab... Es ist ein Stück aus einem Comicbuch, oder Comic-Novel, die aber... Die Geschichten sind aus der Comic-Novel, aber die Szenen entstanden aus langen Improvisationen und als wir den Text fixiert haben und gelernt haben, war er aber sehr locker für Improvisationen, und das war in Polen unmöglich, weil... Ich meine, es ist möglich. Er war jetzt nicht so schlimm Perfektionist. Nein, er wollte uns auch unsere Witze erlauben, unsere Improvisationen erlauben, aber er war sehr, sehr besorgt um das Publikum dort, das nicht versteht.

[00:19:21] SM: Also es gab eine Erwartung, dass sich das Schauspiel schon ein bisschen an die Übertitel anpassen sollte und nicht umgekehrt.

[00:19:26] IP5: Genau, genau. Weil eben das Publikum dort ja, egal was wir jetzt herum improvisieren, wird es ja eh null verstanden; was ja eigentlich stimmt. Aber am Ende des Tages war es für uns irgendwie so manchmal lustig. So, ein paar Sätze halt so anders zu sagen oder irgendwie so umzuformulieren für die Übersetzung. Aber ich verstehe komplett.... Also seine Perspektive war komplett... Und wie gesagt, es war gar nicht so schlimm, er war auf unserer Seite, aber er war besorgt, weil... Ja, es ist halt Impuls. Also sie mussten auch was verstehen und mitbekommen, und er muss auch selber nicht baden [Anm. gemeint „schwimmen“]. Weil... Also ich verwende das Wort... Ich weiß nicht, du verstehst mich, glaube ich, eh. Also... Weil, wenn wir jetzt anfangen wirklich so frei zu spielen, dann badet er mit den Sätzen, die er einprogrammiert hat... Er hat nur die. Also er kann jetzt nicht plötzlich was schreiben und einblenden.

[00:20:19] SM: Ja, das geht nicht, ja.

[00:20:20] IP5: Und natürlich ist es für ihn natürlich ein Riesending. Also, es ist irgendwie so: Wenn ich ein bisschen anders spiele, dann muss er mich ganz genau lesen und wissen, was ich als nächstes mache, weil sonst ist er... „Keine Ahnung, was sie lesen.“ Und deswegen finde ich halt... Also, es hat eh funktioniert, aber deswegen finde ich halt, es soll eine klare Abmachung mit dem Publikum auch sein, dass sie jetzt nicht so jedes Wort verstehen müssen oder brauchen.

[00:20:47] SM: Und waren da im Publikum auch Leute, die beides verstehen, also, die, die euren Text verstehen auf der Bühne, den gesprochenen, aber auch die Übertitel mitlesen können? Glauben Sie, dass da jemand... oder waren das wirklich nur rein...?

[00:21:01] IP5: Wir waren in Wroclaw, und ich glaube, also in Breslau, und ich weiß nicht, ob wir jemanden gehabt haben, der Deutsch versteht, spricht. Weiß ich nicht, ich glaube aber nicht.

[00:21:17] SM: Und diese Person, die halt die Übertitel gemacht hat, ist das jemand, der sonst auch als Übersetzer arbeitet, oder eigentlich nicht?

[00:21:24] IP5: Nein, er ist ein Theatermensch, aber er beherrscht beide Sprachen sehr gut und deswegen war er perfekt, weil... Ja, es wäre auch Horror... Ich war im Gespräch für irgendein anderes Stück, jetzt wegen Deutsch, Arabisch und Arabisch und Deutsch, und wo ich halt die Übersetzungsarbeit gemacht habe... Aber ich spiele ja mit, ich kann ja nicht die Übersetzung spielen, und es ist ja kaum vorstellbar, jemanden da oben sitzen zu haben, der nicht beide Sprachen versteht, weil... Es ist... Also meiner Meinung nach ist es fast unmöglich... Es ist unmöglich, weil, was ist, wenn du jetzt bei irgendeinem zehnten, elften Satz bist, und du bist da auf der Bühne beim dritten Satz, irgendwie, so? Da hast du das ganze Stück versetzt, also es irgendwie so, ja... Ich kann mir kaum vorstellen... Ist vielleicht möglich, man muss alles auf die Sekunde so... Ja, also...

[00:22:17] SM: Genau, also die Sprachkompetenz auf jeden Fall ist wichtig, ja, aber auch... Gibt es dann vielleicht auch so eine übersetzerische Kompetenz, die noch dazukommt, oder ist das eher ...? Also, dass man auch wirklich das Handwerk Übersetzung...?

[00:22:31] IP5: Also, also Übersetzung per se, ohne, ohne Übertitel...?

[00:22:34] SM: Also schon mit den Übersetzungen, also für die Übertitel, aber dass man weiß, wie man eigentlich übersetzt? Also, was es da für Regeln gibt, oder so, dass das eher... Ist es eher wichtiger, dass man aus dem Theaterbereich kommt und den gut kennt, als dass man ein guter Literaturübersetzer zum Beispiel ist?

[00:22:47] IP5: Also, das ist eineiesenfrage, also ich kann beantworten, wegen Arabisch-Übertitel: Man muss sich einigen, halt: Mache ich so ein lockeres Hocharabisch, was sie meistens in Filmen verwenden? Mache ich Hocharabisch, mache ich Dialekt? Wenn Dialekt, welcher Dialekt? Es sind schon Riesenfragen, halt. Welche Worte verwendet man? Weil... Also, im Dialekt, im Arabischen, vom Land zu Land, sind das so viele, so viele auch Worte, die - also, was weiß ich - also, zum Beispiel: Eine Flasche heißt in Syrien „Qannīnah“, was eigentlich vermutlich ein altarabisches Wort ist. Aber im Irak, was die britische Kolonie war, sie sagen zur Flasche, „Bottle“, von „Bottle“. Sie sagen „Bottle“, also, es ist irgendwie so... Und wenn ich jetzt in Irak „Qannīnah“ sage, dann würde man überhaupt nicht verstehen, was ich meine. Also, es ist irgendwie so... Es ist die Frage, halt, für wen du übersetzt, das ist eine Riesenfrage, und ich glaube, bei vielen Sprachen auch so... Sogar beim Deutsch, welche Worte du verwendest, oder welche Begriffe. Es ist halt... Es ist so wie Literatur... Es ist dem

Übersetzer, der Übersetzerin überlassen, halt, für deren Entscheidung... Da spielt natürlich die Dramaturgie mit eine Rolle, weil die Bücher... Da gibt es schon eine Büchersprache. So wie Hochdeutsch, so wie Bücherdeutsch gibt es auch so eine... für jede Sprache, natürlich so eine literarische Mittelsprache, die für jeden verständlich ist. Aber es muss halt jemanden auch gut beherrschen, um zu übersetzen. Also, es ist wirklich eine Riesenentscheidung, Frage. Also, ich glaube, es ist am meisten, so praktisch wäre bei den Übertiteln ist: Wo spielst du? Weil du bist jetzt für dort, wo du jetzt gerade spielst, so wie in Polen... Und... Genau. Und da hast du die Frage: Du schaust in Polen, ob du so eine, eine Sprache, die für alle verständlich ist, oder etwas wie Hochdeutsch, oder ob du Dialekte verwendest... Weiß nicht, aber, ja.

[00:25:04] SM: Ja, super, und wenn man das jetzt irgendwie... Wie ist das dann im Arbeitsablauf eben, also, hat man dann... gibt es dann einen Austausch mit dem... - hat es ja offensichtlich gegeben, nee - mit dem Mann in Polen, der da die Übertitelung gemacht hat? Fragt er dann Sachen nach, oder...? „Wie ist das gemeint, wie spielt ihr das?“. Oder geht man dann hin, zum Beispiel nach einer Vorstellung, sagt: „Ah, da hat das jetzt nicht so gut funktioniert, was war das Problem?“ Oder überlässt man das eher der Person und sagt: „Die wird schon wissen, was sie tut“, so?

[00:25:41] IP5: Ich muss ehrlich sagen, meiner Erfahrung nach... Ich lese ja nicht mit, also, wenn es ja ein Problem gab, wir bekommen das meistens nicht mit. In Polen gab es schon... bei einer Probe schon ein Problem, aber das ist so ein IT-Problem mit dem Programm, halt, irgendwas... Das ist ja natürlich jederzeit irgendwie so möglich und er hat ja viele Fragen gestellt. Also nicht nur Fragen gestellt. Er hat für die Wiederaufnahme in Polen sogar als Regieassistent gearbeitet, er hat souffliert. Durch die Soufflage, natürlich hat er uns halt so eine klare Struktur gegeben bei der Soufflage, wie gesagt. Weil es jetzt... Du weißt, von Stück zu Stück ist es anders: Manchmal musst du jetzt wortgenau sein, darfst nichts ändern und manchmal ist es ein freier Text. Und da war halt so eher ein freier Text. Und dabei hat er uns so viel mehr Struktur gegeben, denn in Österreich wäre das gar nicht brauchbar in dem Stück. Und er hat Sachen bei sich am Text fixiert, halt, durch diese Soufflage für die Übersetzung und für die Übertitel. Ja, er war bei den Proben dabei, er war fast ein Regieassistent, ja.

[00:26:59] SM: Und jetzt bei der ganzen... Jetzt zurück zur Situation, also auf der Bühne: Bekommt man das dann zum Beispiel mit als Schauspieler, wenn - sagen wir jetzt, das ist eine

Produktion, wo einfach sehr viel Text projiziert wird, dass die Leute mehr Zeit irgendwie verbringen, raufzuschauen, als auf das was auf der Bühne passiert?

[00:27:16] IP5: Ja, bekommt man mit, ja.

[00:27:17] SM: Und wie ist das dann? Ist das ein bisschen irritierend, oder denkt man sich, „na gut, ist halt so“?

[00:27:23] IP5: Es hat mich nicht irritiert, weil das kenne ich von mir selber als Zuschauer. Leider. Als Zuschauer musste ich auch oft viele Szenen verpassen, um auf so einen Titel zu schauen und deswegen hat mich als Schauspieler irgendwie... Ich hatte so ein Verständnis dafür, es hat mich jetzt nicht so, nicht so wahnsinnig irritiert.

[00:27:43] SM: Und es gibt nämlich so alle möglichen Technologien schon mittlerweile. Also zum Beispiel gibt es so Smart Glasses, die man so... Comédie Française macht das zum Beispiel: Da sitzen dann die Leute mit so einer Art VR-Brille im Publikum und können... Und dann braucht man... spart man sich quasi diese Übertitel. Oder es gibt... Im Burgtheater machen sie das jetzt immer mehr - dass du aufs Handy eine App laden kannst, und dann sitzt du halt da aber mit dem Handy. Und das hat halt den Vorteil, sagen sie... Genau, also ich sehe schon... dass es, das ist... Und genau. So die Meinung dazu, wenn man das von solchen Dingen hört?

[00:28:14] IP5: Also das mit Brille finde ich genial. Ich meine, wow! Comédie Française... Aber ja, da ist die, wie sagt man, die Bourgeoisie. Aber, aber am Handy... Ja, es ist noch eine größere Ablenkung irgendwie, es ist ein bisschen ein Schaaß [Anm.: ein Scheiß], ja.

[00:28:36] SM: Man sieht halt von der Bühne aus, auf einmal diese...

[00:28:40] IP5: ...beleuchteten Gesichter. Ja, voll. Ja, ich meine, man kann mit Audio arbeiten, fällt mir jetzt gerade ein, man kann schon, ja,

[00:28:47] SM: Genau, das gibt es auch, ja, da wird so gedolmetscht, mit Earpiece, quasi, ja...

[00:28:51] IP5: Oder das Theater... Also wenn, wenn sie genug Mittel haben, genug Kohle haben, sie können auch vieles aufnehmen, halt. In so in einer guten Qualität und verschiedene Stimmen. Das können sie auch machen.

[00:29:04] SM: So ein Voice-Over eigentlich quasi.

[00:29:06] IP5: So ein Voice-Over oder viel mehr „Physical Theatre“ machen. Ja, ich meine... ich finde es sehr charmant. Ich weiß, dass das viele Leute abschreckt, aber es ist ja ein Ding von mir... Ist... Wenn ich irgendwo bin, dann schaue ich so nach, ob ich so Theater schauen kann, so... Vor allem in Prag letztens oder in Slowenien oder so, obwohl ich gar kein Wort verstehe. Aber gut, aber ich bin ein Theatermensch, das ist noch was anderes, aber es... Ich finde ich es trotzdem charmant, weil... Zurück zur Musik. Viele schauen Musik - was weiß ich, sagen wir -, Operette auf Italienisch, wo keiner ein Wort Italienisch versteht, also, deswegen ist es... ist es dasselbe halt im Prinzip. Weil da wird ja live was erzeugt quasi und darum geht es ja halt und du kannst ja eh in der Broschüre vorher oder auf der Webseite lesen, was die Handlung ist oder worum es geht und deswegen hat es schon eine charmante Atmosphäre halt, wenn das Stück gut ist natürlich. Ja, aber wie gesagt, das ist meine Perspektive, die ist vielleicht ein bisschen elitär, also...

[00:30:22] SM: Na, das ist ja ihre Perspektive, deswegen interviewe ich Sie! Na, super. Und wenn man jetzt trotzdem sagt: „Ja, man macht eine Übertitelung“: Gibt es irgendwie so Merkmale, an denen Sie sagen würden: „Das ist ein Experte für Übertitelung, der kann das oder die“? Was, wenn Sie das irgendwie benennen müssten? Wie würden Sie das...? Ja..

[00:30:49] IP5: Also ich muss... Ich glaube, dieser Person sollte auch ein bisschen spielerisch sein.

[00:30:58] SM: Spielerisch?

[00:30:59] IP5: Also, wenn diese Person ein bisschen spielerisch - also so im Sinne von Schauspiel - ein bisschen spielerisch ist, ein bisschen so... die Rollen mitverfolgen kann und alle Rollen, die sprechen... irgendwie so halt so Mitgefühl haben kann, hilft natürlich wahn-sinnig dem Rhythmus der Einblendungen... und hilft natürlich dem Inhalt enorm, anstatt jemand, der einfach nur mechanisch halt so „Next, next“ quasi drückt. Voll. Also die müssen

jetzt nicht für sich hinten Theater spielen, alleine, aber halt so irgendwie so die komplette Aufmerksamkeit... Auch mitspielen können, ja. Und ich glaube, das hilft enorm, wenn... Das ist auch eine kleine Erfahrung, also Beobachtungserfahrung. Es ist natürlich... Viele Leute brauchen einen Job und bekommen einen Job und die Leute, die halt so plötzlich irgendwelche zwei Sprachen gut beherrschen... Sind jetzt nicht so wahnsinnig viele und vor allem nicht viele, die vielleicht Theater machen. Und dann findet man jemanden, der halt „okay“ passend ist, bietet ihm den Job an und er nimmt ihn an, obwohl er es noch nie gemacht hat, weil der keinen Bock drauf hat. Und natürlich; da leidet... Also es wäre vielleicht gerne... Wenn das so eine Sache ist, und ich glaube, Comédie Française oder in Toronto... Ich kann mir vorstellen... In Montreal. Ich kann mir vorstellen, dass da ein paar Leute das gerne machen, den Beruf. Und das macht dann natürlich einen enormen Unterschied, wenn Leute einfach das gerne machen und machen wollen, als jedem zweiten, den Job anzubieten, weil man das Personal nicht hat. Glaube ich, dass, ja... Wenn es ein Fach ist per se... Jemand macht's gerne... machts und wird Teil davon, quasi.

[00:32:58] SM: Das heißt, eine Ausbildung wäre eigentlich nicht... - weil die gibt's zum Beispiel nicht. Es gibt keine, nirgendwo eigentlich eine wirkliche Ausbildung zur Übertitelung. Manche an der Zürcher Hochschule der Künste, glaube ich, aber, ist so ein Ding im Entstehen... Aber ja, das wäre zum Beispiel ein...?

[00:33:13] IP5: Also, wenn du mich fragst: es braucht jetzt nicht eine eigene Abteilung auf der Uni oder eigene Ausbildung. Es ist... es braucht nur jemanden, der das gerne macht oder machen möchte und auch gern Geld kriegt, aber nicht nur deswegen, weil es ein Job ist. Und ich glaube, durch Erfahrung bekommt man das ganze Gefühl mit, also, ich weiß nicht, ob ich es jetzt per se allein an einer Ausbildung unbedingt... Weißt du, was ich meine? Also...

[00:33:42] SM: Ja, aber eine Erfahrung eigentlich.

[00:33:43] IP5: Ja, eher Erfahrung und jemanden, ja... Interesse daran und Erfahrung, die jemand... die diese Person an dieser Sache hat.

[Abbruch der Aufnahme wegen eines Telefonanrufs.]

[00:33:51] SM: Jetzt steigen wir nochmal ein, wegen einer kleinen telefonischen Störung haben wir kurz abbrechen müssen... Ich meine, das wäre es eigentlich eh schon. Also quasi, wir haben gesagt: Lust daran, Erfahrung... Von meiner Seite wäre es das eigentlich. Haben Sie noch irgendwas, irgendeine, eine Frage oder eine Bemerkung, die Sie noch loswerden möchten, eine Anekdote, die Sie noch erzählen wollen, so, zur Übertitelung?

[00:34:18] IP5: Nein, es interessiert mich jetzt aber, französisches Theater im englischen Teil von Kanada zu sehen. Nein, ich finde es aber... Man muss es schon... Also, wenn es so... Also, weil Wien jetzt... Also, um zurück zu... wo wir sind jetzt gerade, ist... hat jetzt nicht so ein großes Angebot an verschiedenen Sprachen und verschiedene Übertitelungen - und ich glaube, es... Also, durch... Also wenn das ist großer Wert, dann gewinnt man halt so viel mehr Publikum. Viel mehr Stimmen und viel mehr Stoffe halt... Und wenn es so eine Brille gibt in Frankreich, dann soll man vielleicht in so eine Brille investieren. Ich finde es gar nicht so ohne. Voll, also, ich finde, es ist interessant, also... entweder ein Audio oder so eine Brille, finde ich das, das Beste, irgendwie. Voll. Also, vielleicht ein kleines Budget vom Burgtheater, so für Brillen, genau.

[00:35:27] SM: Ja, die haben jetzt in diese Handy-Technologie investiert, also, schauen wir mal. Ja, super, dann herzlichen Dank, dann beende ich mal die Aufnahme. Danke.

A.2.6. Transkription Interview mit IP6 (Regisseur und Autor)

[00:00:01] SM: So, dann herzlichen Dank. Ich wollte wissen, könnten Sie vielleicht ein bisschen was über sich erzählen, also Ihre Ausbildung, Ihre Berufserfahrung im Bereich Regie?

[00:00:13] IP6: Genau. Also mein Name ist [Anm.: Name anonymisiert] als Autor und ich habe szenisches Schreiben bei UNIT studiert, habe Drehbuch in München an der Filmakademie studiert, ähm, habe Regie in Goldsmith, in London am Goldsmith College in London studiert und auch gleichzeitig, parallel, Kulturmanagement und Kulturpolitik. Genau, das ist sozusagen quasi die Ausbildung, wenn das irgendwas zählt. Und genau, und ich arbeite im Bereich Theater, Performance, teilweise bildende Kunst und verschiedenen Schnittstellen im... hauptsächlich in der freien Szene, mache sozusagen meine eigenen Produktionen für Festivals, koproduziere, und genau... und leite auch in Graz das „Theater am Lend“, vielleicht das auch noch so dazu... Dazu unterrichte auch an der Uni, immer wieder in Hamburg, in Wien, wo auch immer, in Graz auch, und... Genau. Und arbeite auch immer wieder im Stadttheater. Genau, das ist erstmal das.

[00:01:28] SM: Super. Ja, herzlichen Dank. Und jetzt mal so konkreter die Frage: Also wie sind Sie in Ihrer Arbeit als Regisseur mit Übertiteln bisher in Berührung gekommen? Was waren da so die Erfahrungen?

[00:01:40] IP6: Also unterschiedlich. Ich mache sehr viele internationale Koproduktionen, wo sozusagen andere Sprachen auf der Bühne gesprochen werden; also auch andere Sprachen als Deutsch, oft auch mehrere unterschiedliche Sprachen gleichzeitig. Also eigentlich gleichzeitig, aber nebeneinander, aber in einem Abend und dadurch, weil das dann halt immer zum Beispiel Produktionen sind, wo Schauspieler auf der Bühne ihre Muttersprachen sprechen, wie eben zum Beispiel Mazedonisch, Ungarisch, Slowenisch, Englisch, Deutsch, muss man meistens, sozusagen, eine Sprache in dem jeweiligen Land, wo das dann gezeigt wird, übertiteln. Das heißt, dass die Zuschauer dann... Meistens sprechen die Zuschauer eine dieser Sprachen, die auf der Bühne stattfinden, auch als Muttersprache und die anderen müssen übertitelt werden. Das heißt, wir entscheiden uns dann dafür, dass wir das zum Beispiel in Österreich machen, dass es dann auf Deutsch übertitelt wird oder auf Deutsch und Englisch. Das passiert auch ganz oft, dass wir sozusagen Englisch als universelle Sprache für Leute bei Festivals, bei internationalen Festivals, beim steirischen Herbst oder sowas zum Beispiel, dass dann viele Leute kommen, die nicht Deutsch sprechen, aber auch nicht die Sprachen, die auf der Bühne

gesprochen werden und dann übertitelt man beides. Das ist mal so, das ist das eine, das, wo ich Übertitel verwende, natürlich bei diesen internationalen Gastspielen, auch im Ausland, also auch wenn wir mit Produktionen von Deutschland oder von Österreich nach irgendwo hinfahren, wo nicht Deutsch gesprochen wird - sagen wir mal England, oder wir waren in Indien, wir fahren jetzt nach, Indonesien im Ende des Monats, oder Mazedonien, Ungarn waren wir, Slowenien, Tschechien, also diese, diese Orte -, dann übertiteln wir natürlich in der lokalen Sprache, also das... dann wird das übersetzt und wird dann wieder übertitelt. Und das andere, was ich mache, sozusagen, also außerhalb dieser internationalen Co-Produktionen oder wo Leute auf der Bühne sozusagen mehrere Sprachen sprechen oder eine andere Sprache sprechen, mache ich sozusagen... verwende ich Übertitel auch als Mittel, als erzählerisches Mittel. Das heißt, dass ich übertitle bei quasi sehr oft bei stillen Szenen, also bei Szenen... also bei Theaterstücken ohne Sprache, also das genaue Gegenteil eigentlich der Übertitelung. Also keine Sprache auf der Bühne, dafür trotzdem Übertitel, um sozusagen eine andere Ebene einzuziehen, um eine Art Meta-Ebene einzuziehen, die... wo sozusagen sich Bild und Text ergänzen. Also nicht, nicht Bild und Text, sondern... Ja, doch, Bild und Text, also der Text ist... Ich spreche immer so von einer Bild-Text-Schere, also das heißt, dass das, was sozusagen... Natürlich wird nicht das kommentiert, was auf der Bühne statt... eh schon sowieso stattfindet, sondern es kommt noch zu was ganz anderem. Also es wird was ganz anderes aufgemacht, ein anderes Thema, eine andere Art von Erzählung. Da kann ich ein paar Beispiele nennen, aber, genau, das sind die zwei unterschiedlichen Arten, wo ich Übertitel sehr viel einsetze, eigentlich, ja.

[0:04:58] SM: Also nicht als innerer Monolog sozusagen, sondern wirklich, um etwas anderes zu erzählen?

[00:05:03] IP6: Genau, es ist eine Art von... Man könnte es als Kommentarfunktion lesen, man könnte es als eine Art von anderer Parallelgeschichte erzählen. Also oft geht's... Was sehr Konkretes auf der szenischen Ebene und auf der textlichen Ebene geht's um sozusagen etwas, was man auf den ersten Blick szenisch gar nicht sehen würde, oder so, dass man ein anderes Thema noch drüber stülpt über das Bildliche sozusagen. Und das geht auch so weit, dass ich beim Schreiben dieser Texte die Übertitelung schon mitdenke. Das heißt, dass ich... Das hat auch mit sprachlichen Dingen zu tun, wo, wie lang Texte sind, wo die Brüche sind. Also ich weiß dann auch immer schon, welche Übertitel-Displays wir haben, wo die projiziert werden, also auch, wo die im Bühnenbild vorkommen. Das sind einfach nur die Übertitel, die

irgendwo drüber hängen, sondern die sind im Bühnenbild eingebaut. Es wird immer mitgedacht vom Teil des Bühnenbildes. Es gibt keine Produktionen von mir, die nicht die Übertitel nicht schon mitgedacht haben. Es sind alle immer mitgedacht. Es ist immer entweder werden sie szenisch hochgezogen, die Übertitel, oder sie sind als Objekt sowieso schon irgendwo drinnen, oder sie werden in Videoprojektionen mit eingebaut, oder sie werden teilweise sogar auf Menschen drauf projiziert. Also, so. Also es gibt immer wieder... Also es ist eine große, starke Überlegung, wo Übertitel vorkommen und auch schon in der Konzeption mitgedacht. Und auch im Text, also noch früher. Also der Text beinhaltet immer, oder sehr oft, nicht immer, aber sehr oft, sozusagen das... den Übertitel mit. Genau.

[00:06:42] SM: Super. Sehr, sehr spannend. Das heißt... Und das leitet eh gut zu meiner nächsten Frage über, die ja offensichtlich mit „Ja“ beantwortet ist, also: Wie stark Sie eingebunden sind in die Erstellung der Übertitelung und in die Überlegungen... Relativ stark, ja?

[00:06:58] IP6: Extrem stark, ja. Also, ich habe auch das Gefühl, dass sozusagen auch im deutschsprachigen Raum, im Gegensatz vielleicht zu England oder so, wo es vielleicht auch eher üblich ist, dass man auch Dialekte auf der Bühne hat oder so, dass es keine... noch nicht so viel Gewohnheit oder nicht noch zu viel Praxis gibt, dass man andere Sprachen auf der Bühne spricht. Und es ist auch... Man... Es wollen immer alle irgendwie, sie wollen immer irgendwie Produktionen machen, die so ein bisschen diverser sind und ein bisschen verschiedene Communities mit abbilden. Ich muss aber leider sagen, die meisten Leute haben keine Idee, wie sie das machen sollen. Wird dann halt mal irgendeine kleine Szene dann mal auf eine andere Sprache gespielt, die wird dann kurz übertitelt oder übersetzt oder was auch immer. Aber... Also, wenn ich andere Sprachen verwende auf der Bühne, ist es tatsächlich... dann ist es inhaltlich, konzeptionell mit eingebunden. Das ist kein Gimmick, sozusagen. Das ist eine ganz starke... Also Sprache oder verschiedene Sprachen oder Verschiedensprachlichkeit ist ein ganz starker, konzeptueller Ansatz. Wenn es den gibt - es gibt ihn nicht immer -, aber wenn es den gibt, ist er ganz wichtig. Also zum Beispiel ein Abend, der heißt „Empire“, da geht es darum, dass ein indonesischer Schauspieler erzählt von... behauptet, er sei der Urgroßenkel eines Reiseleiters von 1933, der mit einer österreichischen Fußballmannschaft nach Holländisch-Indien, also das damalige Indonesien gefahren sei. Und er hätte jetzt das Tagebuch seines Urgroßvaters gefunden und er liest aus dem Tagebuch vor. Und am Anfang, obwohl das in Österreich gezeigt wurde, im „Steirischen Herbst“, spricht er am Anfang nur indonesisch und er spricht auch ganz bewusst... Und nochmal dazu sagen: Der Schauspieler ist

halb Österreicher, halb Indonesier. Aber er sieht natürlich indonesisch aus und wir, wir spielen sozusagen mit diesem Exotismus, dass er sozusagen dieses klassische... Da zitieren wir sozusagen dieses klassische Ding: Ein Auslandsgast spielt, kommt nach Österreich und ein Indonesier spricht auf der... spielt auf der Bühne, es ist natürlich deutsch übertitelt und er tut sich auch schwer beim Aussprechen der deutschen Namen und so weiter, die in diesem Reisetagebuch vorkommen. Er spricht sich mit einem starken indonesischen Akzent aus, er spricht mit den Zuschauern im Sinne von: „Versteht ihr das, was ich meine?“ Also, wie ist... Also, dieser kulturelle Unterschied, das Exotische, das Andere wird sehr stark betont. Und dann switcht er die Sprache irgendwann und sagt: „Seht ihr, das habe ich jetzt nur gemacht, ich habe jetzt nur auf Indonesisch gesprochen.“ Also fast schon, so didaktisch eigentlich fast schon, dass er sagt: „Ich habe das gemacht nur, weil ich zeigen wollte, wie der Blick auf den Anderen funktioniert.“ Und dann switcht er und sagt: „Ich komme eigentlich aus Leoben und bin dort geboren“, und hat Matura gemacht und kann auch Deutsch sprechen. Und bis dahin gehen die Leute komplett mit, dass er sozusagen der Exot ist, der halt aus Indonesien kommt und da halt diese Geschichte erzählt. Und dann spielt... und dann geht es auf Deutsch weiter und dann wird es halt nicht mehr übertitelt und wird halt nur mehr auf Englisch in dem Fall übertitelt, für Leute, die... Also, das spielt alles miteinander sozusagen. Das ist bewusst so gewählt und die Übertitelung ist in dem Fall sogar eine Art von Sehpraxis. Also, dass wir sozusagen Sehpraxis Zitieren damit, von diesem internationalen Gastspiel oder das von weit Werk herkommt, exotisch ist, das natürlich übertitelt werden muss, wo die Übertitelung vielleicht auch nicht ganz immer funktioniert. Also, das ist... Selbst das ist mit eingebaut, weil man merkt, das ist jetzt... Weil die Sprachen nicht so einfach zu übersetzen sind. Also, Indonesisch ist eine... es ist nicht so eine verschriftlichte Sprache wie, wie Deutsch. Und deswegen ist es natürlich... ist es teilweise schwierig zu übersetzen und klingt dann, je nachdem, wer das übersetzt, ein bisschen literarischer, als es vielleicht auf Indonesisch sei, wäre oder so. Oder, oder gerade deswegen, weil es vielleicht auf Indonesisch ein bisschen gedichtartiger daherkommt, ist es wirklich auf Deutsch dann noch literarischer. Das heißt, das denken wir dann auch alles mit, also auch im Sinne von der Übersetzung von solchen Texten.

[00:11:07] SM: Das heißt, suchen Sie sich dann die Person aus, die die Übertitel erstellt und idealerweise dann auch fährt, oder?

[00:11:16] IP6: Das kommt drauf an. Es gibt... Wir haben ein Projekt gemacht, wo jeden Abend eine andere Sprache auf der Bühne ist. Also jede Performance, jede Vorstellung ist

eine andere Sprache. Und das heißt, dass man... Da haben wir so eine Art von ziemlich guter, pragmatischer Lösung gefunden dafür, weil es einfach sonst zu teuer wäre und zu aufwendig wäre, jedes Mal jemanden in dieser Sprache noch zusätzlich zu finden. Also, es ist schon schwierig genug, die Schauspieler zu finden und dann müsste man noch jemanden aus dieser Sprachgruppe finden, der auch noch halbwegs zuverlässig Übertitel fahren kann. Das ist ja auch nicht so... Das ist ja auch eine Art von... Das muss man können. Das ist ja nicht nur einfach weiterklicken, sondern das hat ja mit Rhythmus zu tun, das hat mit Pausen zu tun, mit Ausblenden von Texten, Einblenden von Texten. Und da machen wir es dann so, dass wir immer die gleiche Person, die wird alle verschiedenen... Wir haben 23 Sprachen bis jetzt gespielt, die 23 Sprachen werden alle von derselben Person gefahren, obwohl die ja natürlich nicht diese 23 Sprachen spricht. Übersetzt werden sie von anderen Leuten, also von den... die sind dann teilweise Übersetzer, teilweise die Spielerinnen selber, die das übersetzen und dann kontrollieren lassen von Leuten und dann... Oder wir haben Sprachen wie zum Beispiel Farsi oder Arabisch, die einfach sehr schwer mitzuverfolgen sind und da holen wir uns dann tatsächlich aus der Sprachgruppe dann Leute, die zumindest dabei sitzen mit der Person, die den Übertitel fährt, damit man sagen kann, dass man richtig ist. Also, das sind dann zwei Leute sozusagen, die die Übertitel fahren. Eine Person, die das Technische macht und eine, die das Sprachliche überblickt sozusagen, ob wir wohl in der richtigen Zeile sind. So, genau.

[00:13:00] SM: Und, gibt's dann auch andere Formen der Theaterübersetzung, also Übersetzung auf der Bühne, mit denen Sie da in Berührung gekommen sind? Also, es gibt ja so Dolmetschen und andere, genau. Wie sehen Sie diese Formen im Vergleich jetzt zu Übertitelungen? Kommt das aufs Stück an, oder gibt's da so eine Präferenz?

[00:13:20] IP6: Absolut. Ja. Absolut. Ich finde, das kann auch spannend sein. Also, wir arbeiten auch damit, also mit... Also wir haben eine Form, wo wir sozusagen mit Knopf im Ohr spielen. Das heißt, dass wir Leuten Sachen... Also, das ist nicht Dolmetschen, aber es ist eine Form des Dolmetschens, wo wir sozusagen Spielern auf der Bühne teilweise, Texte einsagen und sie dann sozusagen wie simultan nachsprechen, und also beim Sprechen auch gleichzeitig wir hören und wieder weiterreden. Und was Sie meinen, ist, glaube ich, diese Form von dass man, also als Zuschauer, Zuschauerin eben im Zuschauerraum sitzt, mit Kopfhörern auf oder auch im Knopf im Ohr und dann einen Text simultan übersetzt bekommt. Das kommt auf die Form drauf an. Also, ich glaube, das kann spannend sein. Das kann vor allem auch bei Dingen spannend sein, die sozusagen... die im Außenbereich stattfinden oder die im... wo man sich

bewegt, also wo man nicht sitzt und eine Übertitels-Wand oder -Display hat, sondern wo man draußen sich bewegt, da macht das total Sinn, finde ich, dass man das dann übersetzt bekommt, natürlich. Aber, klar, es gibt alles, es kommt immer auf die Form drauf an, natürlich. Also, es macht schon Sinn, unterschiedliche Formen der Verständigung zu benutzen.

[00:14:40] SM: Und es gibt ja auch so Vorrichtungen jetzt bei Übertiteln, die diesen Rahmen eigentlich sprengen. Also, zum Beispiel, in der Comédie Française gibt es so Smart Glasses, wo... die sind so Art VR-Brillen, genau. Und dann spart man sich sozusagen, dass man das irgendwie im Bühnenbild irgendwo fixieren muss und sich das überlegen muss, „Was habe ich da für eine Vorrichtung?“. Und natürlich dann auch eben nur die betrifft, die auf die Übertitelung sozusagen angewiesen sind, wenn das jetzt zum Beispiel ein Gastspiel wäre, wo ein Teil des Publikums die Sprache versteht auf der Bühne. Oder beziehungsweise im Burgtheater gibt es ja auch jetzt mittlerweile dieses Konzept mit den Handys, dass man das aufs Handy macht.

[00:15:19] IP6: Genau.

[00:15:19] SM: Wie, wie stehen Sie da zu solchen Neuerungen?

[00:15:24] IP6: Also, ich... Ja, ich finde, kann man alles benutzen. Natürlich muss man... Ich sage, wenn nur was möglich ist, muss man jetzt nicht immer unbedingt immer alles machen. Aber man kann sich auch verzichten darauf dann. Aber... Also bewusst darauf verzichten. Und ich finde es auch spannend auf bestimmten... Ich mag es ja sehr gerne, wenn ich in einem Abend bin und der es zum Beispiel auf Englisch übertitelt. Und dann... Ich lese auch, obwohl ich dann die Sprache auf Deutsch verstehe, lese ich oft auch trotzdem auf Englisch mit, weil es mich einfach interessiert, was diese Ebene dann bringt. Und man, je nachdem, wer die Arbeit gemacht hat und wer das geschrieben hat, merkt man... hat es oft noch einen Mehrwert, nochmal auf Englisch mitzulesen, weil man vielleicht denkt: „Ah, vielleicht haben sie es so gemeint, haben sie es aber nicht so gespielt oder nicht so gesagt auf der Bühne“. Und die Übersetzung hat vielleicht mehr erzählt als das, was auf der Bühne stattgefunden hat. Oder dass jemand was vergessen hat auf der Bühne, passiert ja auch ganz oft. Und dann steht es in den Übertiteln. Wenn man die nicht mitliest, dann kriegt man halt nur das mit, was auf der Bühne eben ist. Und diese Formen mit... Ich habe es tatsächlich noch nie im Burgtheater...

ich habe es noch nie gesehen. Also, wie das funktioniert. Das heißt, dass man... man sitzt mit seinem Handy so im Theater?

[00:16:34] SM: Also, wenn man... Also man könnte theoretisch... Ja, die meisten halten es dann eh relativ weit unten. Aber der Sitznachbar bekommt es halt schon mit, dass dann das beleuchtet. Und ich glaube, wenn man recht weit vorne sitzt, dann kriegt das vielleicht auch jemand von der Bühne aus mit uns. Also es ist... das ist eben so dann das Manko dran.

[00:16:55] IP6: Kann ich mir jetzt nicht so ganz vorstellen, wie das funktioniert. Also, aber das... Also, das kommt... klingt für mich eher wie so ein Behelfsding, also dass man sagt: „Haben wir, falls ihr es braucht“. Aber... Also da muss schon ein sehr großes Bedürfnis da sein, dass ich das dann benutze. Weil, ich meine... Ich schaue sehr viel internationales Theater und ich... Oft, also brauche ich nicht wissen, was die Leute da erzählen, sondern schaue mir dann halt einfach das an, wenn es dann auch irgend... Ja, da muss ich nicht jedes Wort verstehen. Aber klar, ich finde es interessanter, wenn es irgendwie auf der Bühne mit eingebaut ist. Diese VR-Geschichte kann ich mir auch irgendwie vorstellen. Ich befürchte, dass das dann verhältnismäßig fehleranfällig ist, immer noch. Da ist dann, glaube ich, ein Beamer oder ein Display im Bühnenbild wahrscheinlich ein bisschen zuverlässiger. Also, noch.

[00:17:45] SM: Und wenn wir jetzt so von den klassischen Fällen ausgehen: Also, wenig Budget, wenig Zeit, kein wahnsinnig ausgeklügeltes Konzept irgendwie, wie man das ins Bühnenbild bekommt. Was sind da so die... Vielleicht auch als Zuschauer. Vielleicht betrifft das ja nicht ihre eigenen Projekte... Aber, was sind da so die klassischen Sachen, die einem auffallen, die einen stören, wo man sich denkt: „Mah, das hätte jetzt irgendwie besser gelöst werden können!“ Gibt's da so was?

[00:18:14] IP6: Ja, also da gibt's, also ich finde, da gibt's so viele Sachen. Also, erst mal: Absolutes No-Go ist *PowerPoint*. Also, wenn man mit *PowerPoint* arbeitet... Also, das machen immer noch viele, auch Theater übrigens, die dann so *PowerPoint*-Folien erstellen und dann die *PowerPoint*-Folien durchklicken. Und das siehst du, weil du einfach da nicht wirklich abblenden kannst. Und es gibt ja *Glypheo* oder sowas, die einfach... Das eigentlich eine tolle Software, es gibt andere Software, also auch, die das machen. Das ist, finde ich, ein Problem. Es ist ein Problem, dass Leute nicht... Dass sie oft nicht... Dass das die Möglichkeit oft gibt, weil es schon oft viel Video auf der Bühne ist, dass man das mit ins Video einbaut, oder dass

man das mitdenkt als Videokünstler, die Übertitel zum Beispiel... -Künstlerin. Das finde ich immer schwierig und auch tatsächlich die Art und Weise, wie es... also, dass es projiziert wird, ist natürlich oft ein bisschen... hat einen Nachteil oft, weil... Zum Beispiel, wir haben auch die Erfahrung gemacht am Anfang bei Nebel auf der Bühne zum Beispiel, und wenn man von vorne projiziert und der Nebel kommt zwischen Projektionsfläche und Projektor, dann siehst du die Übertitel nicht mehr, weil die einfach... weil der Nebel dann den Text verschluckt, sozusagen. Solche Dinge, das muss man mitdenken, wenn es viel Nebel gibt, dann sieht man nichts mehr, also in der Szene zumindest nicht mehr, oder wenn es durchgehend viel Nebel gibt, dann sieht man immer diese Lichtstrahlen, die halt der Text wirft, und das ist natürlich auch ein bisschen ungünstig. Ja, alles mit... zu weit oben ist auch oft ein Problem, dass man sozusagen eine Nackenstarre bekommt, dass man hoch oben... Natürlich auch ein Problem, dass wenn... dass Leute davor sitzen dann und dass man Übertitel nicht mehr sieht, zu weit links, zu weit rechts... Also, es gibt alles Mögliche, klar. Also, es gibt viele, viele Fehler, die man macht... Nicht Fehler, aber dass man das nicht so richtig mitdenkt, aber es ist natürlich immer schwierig. Es ist grundsätzlich eine schwierige Sache, weil es natürlich... Weil man auch dazu sagen muss, dass Leute eher weniger gern lesen im Theater. Also, das... Also... Und das ist aber lustigerweise nicht, weil sie das dann blöd finden, sondern weil sie das vorher denken, dass sie das nicht gerne tun. Weil... Und dann, dann sagen sie oft so: „Ah, nee, Übertitel, keine Lust“, so. Und das, ja... Die Erfahrung haben wir auch gemacht, dass Leute oft dann da ein bisschen genervt sind, wenn sie denken: „Ah, jetzt muss ich den ganzen Abend mit Übertiteln sozusagen beschäftigt sein.“ Aber das kann man auch... Wir haben das auch mit den letzten Produktionen immer wieder, glaube ich, ganz gut gelöst, dass wir auch die Form des Theaterabends auf eine gewisse Art und Weise so anpassen oder schon mitdenken, dass wir sagen: „Okay, das ist dann halt kein so super textintensiver Abend, der schon für internationale Gastspiele, geeignet sein soll.“ Dann ist man halt... ist dann Text vielleicht... hat eine andere Funktion als nur irgendwie so Text abspulen, weil dann musst du halt übertitelmäßig wirklich schnell mitlesen auch oder so, dass man sagt... Ja, das kommt auch noch dazu. Das ist ja auch eine Frage von Proben und... Also Schauspieler müssen ja auf eine bestimmte Art und Weise sehr genau spielen und das nervt Schauspieler oft, wenn sie wissen, dass es Übertitel gibt, weil sie halt sich genau an den Text halten müssen, die dürfen nicht springen, sie dürfen nicht... Weil da jemand, der Übertitel macht, dann wirklich Stress bekommt. Das geht schon, aber das ist einfach sehr, sehr kompliziert und das heißt, sie müssen sehr genau sein beim Textlernen. Sie müssen... sie können nichts improvisieren und wenn, dann muss man das vorher mitdenken. Also wenn es improvisierte Momente gibt, dann

müssen die sozusagen mit. Wir haben auch schon Live-Übertitelung mitgemacht, also dass man sagt: „Okay, da ist jetzt eine ganz improvisierte Szene, die an dieser Stelle immer improvisiert ist.“ Und dann improvisiert der oder die, die Übertitel machen, die Übertitel mit, so auf die jeweilige Sprache.

[00:22:09] SM: Wie hat das denn in der Praxis ausgesehen mit den improvisierten Übertiteln, also hat der dann so Buttons gehabt, wo ...?

[00:22:15] IP6: Nein, reingeschrieben, reingeschrieben.

[00:22:17] SM: Reingeschrieben, okay.

[00:22:19] IP6: Also reingeschrieben, einfach reingeschrieben, live, aber natürlich jetzt nicht live. Das geht ja nicht, dass man jetzt so schnell wortwörtlich übersetzt, aber wir haben sozusagen zusammengefasst, quasi, um was es in der Szene geht. Also einfach reingeschrieben: „Sie regt sich gerade über sein T-Shirt auf.“ So was. Also dann hat sie sich einfach lange aufgeregt auf Mazedonisch oder was auch immer, auf Ungarisch, und dann wird das halt so übertitelt, dann wird das zusammengefasst. Oder auch heißt... Man kann auch im Übertitel sozusagen im... Also, was ich auch ganz viele habe, ist... Bei mir haben Übertitel oft auch einen... sind Charaktere. Also meine Übertitel heißen immer... Also wenn sie Charaktere sind, heißen sie immer „Sir Titles“. Das ist... Die Übertitelwand heißt immer, heißt öfters... Also es ist dann tatsächlich eine... also jemand, der sich vor... Die Übertitel stellen sich vor, so. Und es gibt dann aber auch nur Übertitel, es gibt auch dann keine Schauspieler zum Beispiel, oder es gibt Schauspieler und es gibt die Übertitelwand als eigenen Charakter, also dass die sozusagen Dinge kommentiert und sich schon schon von Anfang an so vorstellt genau, dann kann man auch damit spielen. Also es ist nicht nur was Praktisches, sondern hat... ist dann tatsächlich ein szenischer Vorgang, die Übertitel, also weil es eine Figur ist.

[00:23:47] SM: Und wenn wir jetzt so ein bisschen zum Technischen kommen. Also die... sind Sie dann noch eingebunden in die, die Erstellung der Übertitel in dem Sinne, dass sie die Übersetzung...? Also, wie genau...? Wie treu sozusagen soll das sein, oder was ist wichtig, was soll mitschwingen? Soll das Milieu zum Beispiel, also das Soziale, aus der die Figur kommt, mitschwingen im Text, oder geht's um maximale Lesbarkeit und nur um

Informationen? Wie machen sie das dann in der Praxis, haben sie dann... oder überlassen sie das dem...?

[00:24:24] IP6: Also es kommt drauf an, also ich habe jetzt... Ich schreibe jetzt nicht solche Stücke oder ich mache jetzt nicht solche Theaterabende, wo das Milieu eine so riesige Rolle spielt und wenn es, außer... Doch, nein, das stimmt nicht ganz. Wenn es Leute sind, die... Also, es sind ganz teilweise Figuren, die sozusagen basierend auf den Schauspieler Persönlichkeiten sind und die natürlich dann auch irgendwo herkommen oder irgendeine Art von Dynamik haben, die man repräsentieren möchte, dann versucht man das schon so gut wie möglich abzubilden... Und je nachdem... Also wenn es auf Deutsch ist oder auf Englisch, dann bin ich sehr stark involviert. Das heißt, dann ist es ja sogar so, dass ich ja... Also wir machen sozusagen das „Reverse Translation“ sozusagen, weil ich schreibe ja die Texte auf Deutsch und dann werden sie auf die jeweilige Sprache... Die Schauspielerinnen übersetzen dann für sich oder wir besprechen das, was sie da sagen, auf - sage ich mal - Ungarisch und dann wird dann nötig, dass der... über die Übertitel, die dann auf Ungarisch... Auf... Also die Deutsch... Die deutschen Übertitel sind ja dann im Endeffekt ja schon mein Text, das ist ja gar keine Übersetzung. Das heißt, die Übersetzung passiert ja eigentlich auf der Bühne, nicht auf den Übertiteln, also in meinen Arbeiten ist das immer so, und deswegen, weil ich ja immer schreibe... Das heißt, ich schreibe immer auf Deutsch oder auf Englisch und dann, wenn es andere Sprachen auf der Bühne gibt, dann sind die ja von dieser Sprache, also von meiner Sprache in deren Sprache übersetzt, deswegen habe ich nicht das Problem, dass ich die Übertitel in eine andere... Also, dass ich überlegen muss, wie ich von Mazedonisch auf Deutsch übersetze, weil sie auf Deutsch ist und wenn es jetzt von Deutsch... Wenn ich einen Text schreibe, der auf Deutsch ist und der dann in Ungarn auf Gastspiel geht zum Beispiel, dann bin ich natürlich schon beteiligt bei den Übersetzungen, aber da kann ich natürlich nicht abschätzen, ob die..., wie gut die Übersetzung im Endeffekt ist. Das kann ich leider nicht abschätzen dann. Das heißt, da muss ich vertrauen, den Übersetzerinnen und Übersetzern vertrauen, dass das gut ist, aber...

[00:26:20] SM: Genau, und bei den Rückübersetzungen... Aber geht da nichts... also, Ihrer Erfahrung nach, nichts verloren sozusagen vom Originaltext oder muss da schon eingekürzt werden, einfach aus praktischen...? Für die Lesbarkeit?

[00:26:30] IP6: Nein, also, kürzt... Nein, kürzen muss man nichts. Also, die Erfahrung haben wir nicht gemacht, dass es... Es gibt wenig Sprachen, wo man denkt, das ist auf Deutsch ein Satz und auf einer anderen Sprache sind es drei Sätze oder umgekehrt. Dass auf Deutsch ist ein Satz und dann auf einer anderen Sprache ist es nur ein Wort. Das gibt es eher selten. Also, das habe ich jetzt so... Hin und wieder gibt es das, wo man dann so denkt: „Hä, schon durch? Hast du schon gesagt?“ „Ja, ich habe schon gesagt“. Und dann ist man... Der Übertitel läuft aber noch. Das kann passieren, aber das ist eher sehr selten. Das heißt, praktisch gibt es da keine großen Probleme meistens, also, das ist dann schon... Und wir arbeiten ja auch mit... Wir arbeiten hauptsächlich schon, ich glaube, seit mindestens zehn Jahren mit *Glypheo* und das ist sozusagen unser Go-To-Programm, weil wir das einfach kennen, weil wir einfach mittlerweile sehr viel Erfahrung damit gemacht haben, weil es sich leicht einbinden lässt in Videoprogramme über die NDI-Schnittstelle und weil es einfach super einfach funktioniert und weil man schnell auch unterschiedliche Sprachen austauschen kann, also... Und weil man... Das ist ein Riesenvorteil für uns... Wir machen es immer so, dass wir... Zum Beispiel bei diesem Projekt, dass jeden Tag in einer anderen Sprache gesprochen wird, aber immer von derselben Person, die Übertitel gefahren werden, haben wir zum Beispiel Deutsch und Englisch als projizierte Sprache und als dritte Sprache ist immer die Sprache, die auf der Bühne gesprochen wird, in einer dritten Spalte. Das heißt, man kann einfach nur mitlesen, teilweise auch in Lautschrift. Also je nachdem, welche Sprache es ist. Wenn es zum Beispiel andere Schriftzeichen gibt, also - was weiß ich - Russisch zum Beispiel. Wenn jemand nicht Kyrlisch mitlesen kann, weil die Person eben nicht alle 23 Sprachen sprechen kann, dann fragen wir *ChatGPT* einfach, ob man die russische Übersetzung auf Lautschrift überträgt und dann schreibt jemand, der Russisch kann... schreibt das sozusagen in die Spalten rein und dann muss die Person nur auf Lautschrift mitlesen, was der Schauspieler, die Schauspielerin auf der Bühne sagt und kann dann weiterklicken. Und das heißt, man muss nicht die Sprache sprechen, man muss sie nur hören, so. Und das ist... Mit *Glypheo* funktioniert das relativ gut und es hat, also, ist ein Workflow für uns, der extrem einfach mittlerweile geworden ist. Der auch schon bei Proben... *Glypheo*... Wir machen dann ganz oft auch... Wir haben auch Projekte, wo wir beim Proben *Glypheo* verwenden. Wo wir sozusagen... damit wir schnell Sachen ändern können... Dass wir schon beim Proben die Übertitel oder bei solchen Projekten, wo die Übertitel zum Beispiel eine Figur sind, fahren wir mit... vor dem Regieassistenten eben die Sachen auf *Glypheo* mit und dann, wenn das dann fertig ist, werden die Übertitel meistens automatisiert in *Resolume*. Das heißt, dass man dort in *Resolume* die einzelnen Folien rein spielt, dann die Zeiten festlegt für jeden einzelnen Satz und dann einen automatischen Abspiel mit

Pause, mit Blacks dazwischen, was auch immer. Das heißt, man muss nur einmal auf „Go“ drücken und dann läuft die ganze Szene sozusagen so ab, wie man das braucht in der Geschwindigkeit. Das geht halt nur dann, wenn es keine Schauspieler auf der Bühne gibt, sondern wenn die Übertitel eine eigene Figur sind. Genau.

[00:29:44] SM: Spannend, ja. Und Sie haben es eh schon angesprochen, vorhin. Also was ist Ihrer Ansicht nach... Was zeichnet so die Expertise von jemandem aus, der Übertitel fährt? Also, was muss man... Sie haben es ein bisschen... Also Rhythmusgefühl und so, vielleicht? Ob Sie da noch ein bisschen...?

[00:30:03] IP6: Also, das Wichtigste ist: Ruhe. Also, es dürfen keine hektischen Menschen sein, es müssen ganz entspannte Leute sein, die verstehen, dass auch ein Fehler mal nicht so schlimm ist. Nicht Leute, die hektisch dann versuchen, Text aufzuholen oder sowas in der Richtung, weil das ist meistens dann noch schlimmer. Dann gibt es dann plötzlich fünf, sechs Zeilen [Anm.: IP6 imitiert das Geräusch von schnell nacheinander projizierten Titeln]. Dann bin ich... sehe ich gar nichts mehr. Ja, es ist besser, wenn man einfach langsam versucht, wieder aufzuholen, auch wenn auf der Bühne schon was ganz anderes passiert. So... Also, Leute, die entspannt sind, die sozusagen eine gewisse Ruhe haben. Die das Koordinationsgefühl... Also, zum Beispiel bei uns... bei *Glypheo* ist es ja so. Wenn man auf die... Bei uns ist es so eingestellt, wenn man auf die Leertaste drückt geht sozusagen... der Text blendet sich aus. Das zum Beispiel jetzt eine Szene ist, was... Die jetzt... Also wenn jemand spricht und dann macht jemand eine Pause und macht eine Handlung, dann drückt man auf die Leertaste, dann blendet sich der Text weg und dann drückt man noch einmal auf die Leertaste, um die nächste Zeile einzublenden. Und dann geht man aber von dort an mit den Cursor-Tasten nach unten, oder mit der MIDI-Tastatur weiter. Und das klingt jetzt banal, aber es gibt eine gewisse Koordination, die man braucht, weil oft geht es schnell. Das heißt, man muss Text ausblenden, noch einmal einblenden und dann mit der anderen Hand oder mit der gleichen Hand die Cursor-Tasten weiter bedienen. Und solche Sachen... Also ich würde sagen, jemand, es braucht Leute, die eine gewisse Art von Motorik haben, dass man nicht ungeschickt ist, dass man nicht versehentlich dann hektisch dann falsch drückt oder so, weil dann geht der Text wieder weg und, und immer springt in der Zeile oder so. Solche Dinge. Ja, und natürlich Leute... Im besten Fall sind es natürlich auch Leute, die Texte reingeschrieben haben in das Programm, die einfach wissen, wie der Abend läuft. Also, das ist natürlich extrem wichtig, dass es Leute sind, die den Abend sehr gut kennen. Am besten Leute, die schon das öfter mitgemacht haben

und auch bei den Proben vielleicht sogar dabei waren. Es gibt natürlich immer... Man kann das schon mit guter... Mit guten Regiebüchern kann man schon machen, glaube ich, dass man Übertitel übernimmt, wenn man das gut kann, das geht schon. Ich weiß, dass das in großen Häusern auch so gemacht wird und das ist möglich, glaube ich. Ich finde es am besten und am smoothesten sozusagen, wenn das Leute sind, die die Vorstellung gut kennen. Genau.

[00:32:30] SM: Ich hätte noch zwei Fragen, aber das einzige Problem ist nur... Ich habe nicht diese Pro-Version von Zoom und damit wir nicht abgebrochen werden, können wir vielleicht aussteigen und wieder einsteigen, dann haben wir wieder die volle Länge, also einfach derselbe Link ist es mit demselben Passwort. Passt dann bis gleich. Danke. [Anm.: Abbruch, da Zoom-Version des Autors auf 40 Minuten begrenzt ist. Neueinstieg.]

[00:32:47] SM: So. Genau, und die Frage wäre jetzt dann generell: Wie sieht's dann aus in der Praxis? Geben sie dann der Person, die die Übertitel fährt, auch Feedback oder ist das eigentlich gar nicht mehr möglich, weil man nicht mehr weiß... weil man nicht... quasi sie auf die Bühne sieht oder so?

[00:33:12] IP6: Wie meinen Sie, Feedback nach der Vorstellung?

[00:33:16] SM: Genau. Zum Beispiel, wenn irgendwas nicht funktioniert hat oder sehr gut funktioniert hat, gibt's dann für die Person auch so ein Feedback, wo sie weiß: „Ah, okay, das kann man verbessern.“ Oder...?

[00:33:24] IP6: Absolut, absolut, absolut. Wir verändern auch ständig... Es passiert ja auch... Wenn's viel Text ist, es ist ja wirklich schwierig oft. Also so ein kleiner Tippfehler, der schleicht sich mal irgendwo ein, dann entdeckt man dann erst bei der zweiten Vorstellung, dass man das dann noch verändert, dass man auch merkt, dass bestimmte Texte nicht so ganz... Also von... Es ist ja ganz... Ich finde, es ist ja eine eigene Kunst auch die Aufteilung der Texte. Es gibt einfach lange, lange Sätze, die aus mehreren Gliedsätzen bestehen und mit Anhängern bestehen, und da muss man sich überlegen: „Wie kriege ich die auf diese zwei Zeilen aufgeteilt oder im besten Fall vielleicht sogar nur eine Zeile und wie kann ich sozusagen den Sinn weitertragen oder das Verb irgendwie mit... so vorziehen, damit das sozusagen nicht erst am Ende des fünfteiligen Gliedsatzes kommt“. Also, das heißt, das Sprachliche kann man dann auch noch verändern, wenn man merkt beim Lesen, beim Mitlesen: „Ah, das

ist kompliziert zu lesen oder zu verstehen, was das jetzt heißt.“ Das heißt, da werden Sachen schon umgeschrieben, aber dadurch, dass ich jetzt mit meinen Arbeiten jetzt vor allem sowieso immer für den Text verantwortlich bin, kann ich tatsächlich relativ einfach den Text auch anpassen, wenn ich so das Gefühl habe, das ist zwar literarisch schöner auf Papier, aber auf Übertitel müssen wir es anders machen, weil es sonst nicht funktioniert. Dass solche Überlegungen kommen, die kann..., das kann schon sein, dass das von Mal zu Mal passiert und auch so Dinge wie „zu schnell gefahren“, „hier an der Stelle hast du dich irgendwie ein bisschen... lass dir mehr Zeit hier“. Und so. Ich fahre ganz selten selbst. Ich mag das nicht so gerne, Übertitel fahren. Mich stresst das ein bisschen und deswegen fahre ich es nie selber, oder wenn ich... Ich springe auch ungern ein, wenn das jemand nicht kann oder so nicht dabei bin. Wir haben zum Beispiel eine... Es gibt eine Performance, BOJI, heißt die, da geht's... Das ist immer... Das sind viele Sprachen, unterschiedliche Sprachen, und da ist es so: Da fahre ich die Technik immer, weil ich die Installation gebaut habe und sozusagen genau weiß, wie das funktioniert und so. Und das ist auch eine extrem rhythmische Sache mit Musik und Cues und so, und da gebe ich sozusagen die Übertitel-Cues. Das heißt, die Übertitel haben eine eigene Cue, das heißt, dass ich, wenn ich den Spieler, die Musik oder den nächsten Cue abfahre... Die Person, die die Übertitel fährt, sitzt neben mir und dann ist zum Beispiel Musik und dann mache ich den Finger nach oben, das heißt: „Achtung, jetzt kommt gleich wieder Text.“ Und dann geht's... dann kommt der Text. Los... Weil ich den Text ja auch über die Kopfhörer den Spielerinnen zuspiele - und dann wisst ihr: „Okay, es geht jetzt weiter.“ Also diese Aufmerksamkeit, sonst... Weil sonst weiß man oft nicht: „Wann dauert es noch eine Sekunde oder zwei Sekunden?“ Und durch den Finger weiß man: „Okay, innerhalb der nächsten zwei Sekunden wird der nächste Text gebraucht.“ So. Genau.

[00:36:16] SM: Ja, und eigentlich... Die Abschlussfrage ist eigentlich so die abstrakteste: Das ist so wie... Also jetzt ganz spontan: Würden Sie Personen, die Übertitel fahren oder Übertitel erstellen, als Expertinnen wahrnehmen und wenn ja, woran machen Sie das fest sozusagen?

[00:36:36] IP6: Ja, also ja. Es gibt auch... Es gibt auch wirklich... Es gibt Leute, die das als Hauptberuf machen, also es ist jetzt nicht etwas, was jetzt irgendwie so ein Add-on ist, das man auch noch zusätzlich macht. Das ist ja auch oft das Problem wahrscheinlich, dass die Übertitel oft in der letzten Sekunde gemacht wird. Das sieht man dann oft auch, dass sie wirklich schlampig gemacht sind, dass sie mit *PowerPoint* schnell runtergerockt sind und dann voller Tippfehler, voller unüberlegter, und es gibt ja auch Formatierungsregeln für Übertitel

und die halten Leute oft nicht ein, oder wissen sie nicht oder so. Und wenn man sozusagen... Die Profis, die sich damit auskennen, die machen wirklich viele Gedanken. Das sind auch oft Übersetzerinnen, Übersetzer, die das machen, und die arbeiten halt auch mit diesen Programmen, mit *Glyptheo*. Ich kenne viele, die das mit *Glyptheo* auch machen. Am Schauspielhaus in Zürich zum Beispiel kenne ich die Übersetzerin, die uns auch geholfen hat teilweise schon, die uns auch ein bisschen Expertise dann mitgegeben hat am Anfang noch, wo wir dann... Einfach wo sie gesagt: „Hey, da müsst ihr - nach einem Komma oder so... Wenn man die drei Punkte macht und so, da kommt dann kein Komma und dann macht man einfach die drei Punkte und dann geht der Satz auf der nächsten Folie weiter. Schaut, dass ihr nicht mehr als zwei Zeilen habt oder so und dann die Umbrüche.“ Und so weiter. Also solche Dinge. Das sind... Natürlich sind das Experten, auf jeden Fall. Und auch das Fahren, das... Man wird natürlich zum Experten, wenn man es oft macht und wenn man das grundsätzliche Talent dazu hat, und... Ich glaube, das braucht ein bisschen Talent dazu, weil, wie gesagt, diese Motorik und so und diese Koordination ist nicht so ganz simpel. Und du musst auch sehr aufmerksam sein, du musst ja genau wissen, was auf der Bühne passiert und du musst den Stoff sehr gut kennen, weil es wird immer passieren, dass Schauspieler, Schauspielerinnen springen. Und dann musst du einen Plan B haben oder musst du irgendwie in dem Moment reagieren, dass der Abend ja trotzdem für die Leute, die das nicht verstehen sonst, dass der irgendwie trotzdem verständlich bleibt. Und das ist zum Beispiel bei... Vielleicht, das ist natürlich oft so im... Also wenn man jetzt im deutschsprachigen Raum - was weiß ich... Ein Theater bietet jetzt einmal die Woche türkische Übertiteln an oder so. Ich sage jetzt mal ganz böse, dass für die fünf Leute, die das dann benötigen, diese türkischen Übertitel... Da wird, da wird oft dann so getan: „Ja gut, dann haben es halt diese fünf Leute in dem Moment diese Szene nicht ganz verstanden, ist nicht so schlimm.“ Wenn man jetzt aber auf ein Gastspiel fährt und fährt nach - sag ich - Ungarn und dann ist es auf Ungarisch übertitelt und das ganze Publikum besteht aus Leuten, die auf das angewiesen sind, ist das natürlich was anderes, wenn man plötzlich eine ganze Szene nicht mehr versteht, die vielleicht wichtig für das ganze Inhalt des Stückes ist oder so. Ich meine jetzt nicht, dass man deswegen schlampig sein soll, wenn man die fünf türkischen... dass man die vernachlässigen soll, aber das ist die Praxis. Das ist leider die Praxis, dass man dann das nicht so ernst nimmt und sagt: „Naja, gut, für die fünf Leute ist nicht so schlimm, die jetzt das nicht verstanden haben.“ Finde ich blöd, aber das ist die... das wird so gemacht. Genau.

[00:39:33] SM: Super. Ja, perfekt. Von meiner Seite wär's das, wenn Sie noch irgendwelche Sachen haben, die Sie loswerden wollen oder die denen noch einfallen, gerne und wenn nicht, dann...

[00:39:47] IP6: Nein, alles gut.

[00:39:48] SM: Perfekt, dann danke vielmals, dann beende ich die Aufnahme. Danke.

Abstract

Im Rahmen dieser Masterarbeit wurde die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Kompetenzen und Expertise von Theaterübersetzer*innen behandelt. Konkret wurde erforscht, welche Bedingungen laut Übersetzer*innen selbst und laut anderen in den Theaterprozess involvierten Akteur*innen erfüllt werden müssten, um als Expert*in für Übersetzung zu gelten. Als translationswissenschaftlichen Unterbau wurden für die Beantwortung der Fragestellung mehrere Modelle aus den Funktionalen Ansätzen und der Multimodalitätsforschung herangezogen. Im Forschungsüberblick wurde der aktuelle Forschungsstand der Kompetenz- und Expertiseforschung innerhalb der Translationswissenschaft dargestellt, als auch ein Überblick über die translationswissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Übersetzung geschaffen. Mithilfe von qualitativen Interviews und einer qualitativen Inhaltsanalyse derselben konnte festgestellt werden, dass Übersetzer*innen sich selbst und von anderen Akteur*innen des Theaterbereichs als Expert*innen wahrnehmen und wahrgenommen werden und dies durch verschiedene Kompetenzen begründen können.