

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Live-Untertitelung:

Die Simultandolmetschung am Bildschirmrand

Verfasserin

Selina Nowak Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im März 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 065 351 342

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Dolmetschen

Betreuerin: A.o. Univ.-Prof. Dr. Dipl.-Dolm. Ingrid Kurz

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich im Laufe des Studiums und natürlich besonders während des Schreibens dieser Masterarbeit unterstützt haben. An erster Stelle betrifft dies vor allem meine Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Dipl.-Dolm Ingrid Kurz, die mir immer mit aufmunternden Worten und Vorschlägen zur Seite gestanden hat.

Des Weiteren möchte ich mich auch bei meiner Familie bedanken, die mich in meinem Vorhaben ermutigt hat, nach einem mehrjährigen Aufenthalt im Ausland wieder nach Wien zurückzukommen, um zu studieren, und mich auch während der Ausbildungszeit in jeder Hinsicht unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG	2
------------------	---

<u>1 EINLEITUNG</u>	5
----------------------------------	----------

<u>2 UNTERTITEL</u>	6
----------------------------------	----------

2.1 VON INTERTITELN UND UNTERTITELN: DIE GESCHICHTE DER UNTERTITEL	6
2.2 SYNCHRONISATION ODER UNTERTITEL?	7
2.3 DER UNTERTITELUNGSPROZESS	9
2.3.1 DER TIMECODE – EINE REVOLUTION IN DER WELT DER UNTERTITEL	10
2.4 TYPOLOGIE	11
2.4.1 SPRACHLICHE EBENE	11
2.4.1.1 Intralinguale Untertitel	11
2.4.1.2 Interlinguale Untertitel	12
2.4.1.3 Bilinguale Untertitel	13
2.4.2.1 Geschlossene Untertitel	14
2.4.2.2 Offene Untertitel	15
2.4.2 TEMPORÄRE EBENE	15
2.4.2.1 Vorbereitete Untertitel	15
2.4.2.3 Live-Untertitel	16
2.5 RICHTLINIEN BEIM ERSTELLEN VON UNTERTITELN...	17
2.6 STÖRFAKTOR UNTERTITEL?	19

<u>3 LIVE-UNTERTITELUNG</u>	25
--	-----------

3.1 DEFINITION	25
3.2 DER EINSATZ VON LIVE-UNTERTITELN IM LAUFE DER ZEIT	26
3.3 METHODEN DER LIVE-UNTERTITELUNG	28
3.3.1 MANUELLE EINGABE	28
3.3.2 RESPEAKING	29
3.3.2.1 Respeaking – eine Disziplin auf der Suche nach einem Namen	31

<u>4 LIVE-UNTERTITELUNG UND SIMULTANDOLMETSCHUNG IM VERGLEICH</u>	<u>34</u>
4.1 GEMEINSAMKEITEN.....	34
4.2 UNTERSCHIEDE	36
4.2.1 GESPROCHENE SPRACHE VS. GESCHRIEBENE SPRACHE.....	37
<u>5 INTERLINGUALE LIVE-UNTERTITELUNG IN DER PRAXIS?.....</u>	<u>39</u>
6 LIVE-UNTERTITELUNG VS. SIMULTANDOLMETSCHUNG	42
6.1 DAS EXPERIMENT 1986 IM ORF	43
6.2.1 EIN ERSTER VERGLEICH EINER LIVE-UNTERTITELUNG MIT EINER SIMULTANDOLMETSCHUNG	46
6.2.1.1 Time Lag	46
6.2.1.2 Output.....	48
6.2.1.3 Informationsgehalt.....	51
6.2.2 EIN ZWEITER VERGLEICH: INTERLINGUALE LIVE- UNTERTITELUNG VS. PROFESSIONELLE SIMULTANDOLMETSCHUNG	57
<u>7 ZUSAMMENFASSUNG</u>	<u>65</u>
<u>8 SCHLUSSFOLGERUNGEN.....</u>	<u>68</u>
<u>LITERATURVERZEICHNIS.....</u>	<u>70</u>
<u>ANHANG:.....</u>	<u>80</u>
TRANSKRIPT 1:	80
ARS ELECTRONICA VIDEO KUNSTSTÜCKE - DOLMETSCHUNG STUDENTIN.....	80
TRANSKRIPT 2:	88
ARS ELECTRONICA VIDEO KUNSTSTÜCKE - DOLMETSCHUNG PROFESSIONELLE DOLMETSCHERIN	88
CURRICULUM VITAE	96

1 Einleitung

Beim Benutzen der audio-visuellen Medien wird man beispielsweise in Filmen, Serien, Theaterstücken oder auch in der Werbung oft mit Untertiteln konfrontiert. Diese werden in den meisten Fällen als selbstverständlich angenommen, ohne zu hinterfragen, mit welchem großem Arbeitsaufwand ihre Erstellung verbunden ist.

Aus translationswissenschaftlicher Sicht fällt die Untertitelung in den Bereich des Medienübersetzens. In der vorliegenden Masterarbeit wird allerdings auf eine Sonderform der Untertitelung, die Live-Untertitelung, eingegangen, die meines Erachtens im Bereich der Dolmetschwissenschaft angesiedelt ist und eine Unterart der Simultandolmetschung ist.

In den folgenden drei Kapiteln wird, um die Schwierigkeiten, mit denen die Tätigkeit der Live-Untertitelung verbunden ist, zu betonen und den Leser an die Thematik heranzuführen, einführend ein genereller Überblick über die Geschichte der Untertitel sowie über die Normen und Konventionen, die beim Erstellen von „normalen“ Untertiteln wichtig sind, gegeben, während danach genauer auf den Bereich der Live-Untertitelung eingegangen wird. Schließlich wird das in Österreich erste Live-Untertitelungs-Experiment aus dem Jahr 1986 vorgestellt, das im Anschluss mit der Simultandolmetschung einer Studentin sowie der Dolmetschung einer professionellen Dolmetscherin aus dem Jahre 2009 verglichen wird.

Trotz der Tatsache, dass in der Fachliteratur immer öfter die fraueneinbindende Sprache verwendet wird, werden in dieser Arbeit bewusst männliche Formen wie "Dolmetscher", die selbst redend auch immer die weibliche Form miteinschließen, benutzt, um den Schreib- sowie den Lesefluss so wenig wie möglich zu beeinträchtigen.

2 Untertitel

2.1 Von Intertiteln und Untertiteln: Die Geschichte der Untertitel

Die Geburtsstunde der Untertitel findet sich bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts, als man im Jahre 1903 erstmals in der Geschichte des Films versuchte, erklärende Kommentare bei Stummfilmen einzublenden, um so dem Publikum die stummen Dialoge der Schauspieler besser verständlich zu machen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:9 und Karamitroglou 2000:6f; Marleau 1982:272f.). Dafür wurde der gewünschte Text auf Papier oder Karton geschrieben beziehungsweise gedruckt, danach gefilmt und schließlich zwischen zwei Filmsequenzen eingefügt. Diese relativ simple Methode der Untertitelung ermöglichte es auch, Filme einem fremdsprachigen Publikum auf einfache Art und Weise zugänglich zu machen: Die Original-Untertitel wurden aus dem Film ausgeschnitten, übersetzt, wiederum niedergeschrieben und schlussendlich anstatt der ursprünglichen Untertitel in den Film eingefügt (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:9 und Karamitroglou 2000:6f).

Obwohl diese eingeblendeten Kommentare zur damaligen Zeit bereits Untertitel genannt wurden, spricht man diesbezüglich mittlerweile von Intertiteln oder auch Zwischentiteln (vgl. Gottlieb 1997:50; Marleau 1982:272f.). Die ersten Untertitel, wie wir sie heute verstehen, entstanden erst einige Jahre später, als es im Jahr 1909 zum ersten Mal gelang, Text auf Filmstreifen zu drucken und somit mit dem Film auf der Filmleinwand aufscheinen zu lassen. Zur selben Zeit versuchte man eine weitere Methode zum Einblenden von Untertiteln: Mit Hilfe eines so genannten Skioptikons, einer Art Projektionsgerätes, gelang es, Untertitel direkt auf die Leinwand zu

projizieren. Da jedoch die Bedienung des Skioptikons mit großem Aufwand verbunden war, konnte sich diese Art der Untertitel-Einblendung nicht gänzlich durchsetzen. Im Laufe der Jahre wurden vielerlei Methoden der Untertitel-Projektion erprobt. So begann man ungefähr Mitte der 1930er Jahre beispielsweise die Filmemulsion in Form der gewünschten Buchstaben auf den Filmstreifen zu bleichen. Diese Methode ist, wie viele andere Methoden, die zwischen Anfang und Mitte des 20. Jahrhunderts erprobt wurden - wenn auch in aktualisierter Form - noch heute in Verwendung (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:9).

2.2 Synchronisation oder Untertitel?

Durch das Aufkommen der ersten auch mit Ton versehenen Filme, den sogenannten *talkies*, ab dem Jahr 1927 (vgl. Gottlieb 1997:51), war es nicht mehr notwendig, beschreibende Erklärungen oder Kommentare zwischen Filmsequenzen einzufügen, und die Zwischentitel verschwanden somit nach und nach von der Bildfläche. Allerdings stand man der neuen Herausforderung gegenüber, die gesprochenen Dialoge auch für fremdsprachige Zuseher und nun auch Zuhörer zugänglich zu machen (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:10).

Als Lösung für dieses Problem entschied man sich zwischen Ende der 1920er Jahre und Anfang der 1930er Jahre dazu, ganze Filme mit einer Neubesetzung und den übersetzten Dialogen für das jeweilige fremdsprachige Publikum nachzudrehen. Schon bald erkannte man allerdings, dass diese Lösung aus den verschiedensten Gründen nicht optimal war, und man ging zu einer neuen Methode über: der Synchronisation (vgl. Karamitroglou 2000:9).

Die Synchronisation erfreute sich bei vielen Filmemachern großer Beliebtheit und entwickelte sich bald zu einer weit verbreiteten

Methode der Audiovisuellen Translation¹. Lecuona (1994) nennt als einen wesentlichen Vorteil der Synchronisation:

[...] tiene una realidad oral, reproduce íntegramente lo dicho por los personajes y lo sustituye, teniendo además la particularidad de intentar reproducir al máximo la materialidad fónica y prosódica de los sonidos y los grupos fónicos originales (Lecuona 1994:280).

[...]sie ist oraler Natur, gibt das von den Charakteren Gesprochene vollständig wieder und ersetzt dieses. Darüber hinaus zeichnet sie sich dadurch aus, dass sie die phonischen und prosodischen Eigenschaften der Laute sowie die phonischen Gruppen des Originals so gut wie möglich wiederzugeben anstrebt (Übersetzung: Selina Nowak).

Abgesehen vom großen finanziellen Aufwand, hatte die Synchronisation wiederum den Nachteil, dass die Originalstimmen der Schauspieler nicht zu hören waren und wichtige Informationen somit vom Publikum nicht empfangen werden konnten. Dieses Problem beschreiben Ivarsson und Carroll (1998) folgendermaßen: "Gestures, body language and facial expressions are closely linked to the spoken words in the original language, and when different words in another language are laid over these visual elements, the result is often bizarre" (Ivarsson/Carroll 1998:35).

Diese Nachteile der Synchronisation machten Filmproduzenten und –regisseure in einigen Ländern wieder auf die Vorteile von Untertiteln aufmerksam. Vor allem in kleineren Sprachgebieten, wie zum Beispiel den skandinavischen Ländern, zog man – alleine aus Kostengründen – die Untertitelung der Synchronisation vor.

Einen weiteren Nutzen bei der Verwendung von Untertiteln bei Filmen sah man darin, dass Untertitel nicht nur dazu beitragen könnten, Fremd- und Minderheitensprachen zu lehren und letztere vor allem zu erhalten, sondern auch die Lese- und Schreibfähigkeit der Bevölkerung zu steigern (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:35).

Die Abwägung der Vor- und Nachteile beider Arten der Audiovisuellen Translation führten schon früh dazu, dass Länder, je nach ihren Präferenzen, in Untertitelungsländer (z.B. Portugal,

¹ Zur genauen Begriffsbestimmung vgl. Karamitroglou 2000:1.

Niederlande, skandinavische Länder) und Synchronisationsländer (z.B. Italien, Deutschland, Österreich) eingeteilt wurden (vgl. Reinart 2004:75 und Chaume Varela 2000:50); diese Einteilung wurde bis zum heutigen Tage großteils beibehalten (vgl. Nowak 2009).

2.3 Der Untertitelungsprozess

Lange Zeit war der Prozess der Erstellung interlingualer Untertitel in zwei getrennte Arbeitsprozesse geteilt: Ein Techniker, der die Original-Filmsprache oft nur wenig oder gar nicht beherrschte, war für das *Spotting*² zuständig und erstellte anhand des Original-Filmskripts oder der Transkription der Dialoge eine sogenannte Spotting-Liste, auf der die genauen Sprechereinsätze eingetragen wurden, während ein Übersetzer - oft ohne den Film vorher gesehen zu haben - den Text konform mit den Untertitelungsnormen (siehe Kapitel 1.5) übersetzte und kürzte (vgl. Carroll 2004; Ivarsson/Carroll 1998:11f.; Días Cintas/Remael 2007:30). Heutzutage übernimmt in den meisten Fällen der Übersetzer, der mittlerweile die eigene Berufsbezeichnung „Untertitler“ trägt, mit Hilfe einer speziellen Software sowohl die Aufgabe des Spottings als auch des Übersetzens (vgl. Carroll 2004).

²Synonyms: *timing*, *cueing*. Formerly, a mechanical procedure carried out independently of the content and nuances of the dialogue by technicians (*repérage*). Now used to describe the process of defining the in and out times of individual subtitles (Ivarsson 2003).

2.3.1 Der Timecode – Eine Revolution in der Welt der Untertitel

Der größte Durch- und Umbruch auf dem Gebiet der Untertitelung fand Anfang der 1960er Jahre mit der Einführung des sogenannten Timecodes (TC) statt, der sich zu einem wichtigen Element in der Arbeitskette der Untertitelerstellung etablierte; ob bei der Lokalisierung der Untertitel, deren Vorbereitung, Simulation und Kontrolle oder beim Druck der Untertitel auf den Filmstreifen - der Timecode war von nun an nicht mehr wegzudenken, da er einen wesentlichen Schritt hin zu einer Verbesserung bei der Abstimmung der Original-Dialoge mit den Untertiteln bedeutete (vgl. Días Cintas 2005:156f.).

Zu Beginn wurde der Timecode mittels Chronometer festgestellt, wobei die Bedienung des Chronometers mit einem großem Arbeits- und Zeitaufwand verbunden war. Erst in den 1980er Jahren begann man, spezielle Zeitgeneratoren, die sogenannten Time Code Readers (TCR), einzusetzen. Diese arbeiten mit einem achtstelligen Zeitwert, der die Stunden, Minuten, Sekunden und Frames³ anzeigt, wobei Minuten und Sekunden von 00 bis 59 und Frames bei Kinofilmen von 00 bis 24 und im Fernsehen von 00 bis 25 angeführt werden (vgl. Días Cintas 2005: 156f.).

Bis zum heutigen Tage ermöglicht es der Time Code Reader, jedes einzelne in einem Film enthaltene Standbild mit höchster Präzision zeitlich zu identifizieren.

³**Einzelbild** [engl. (display) frame, display image], ein einzelnes Bild in einer Animation oder einem Video (vgl. Brockhaus 2005)

Timecode			
01:	37:	12:	17

2.4 Typologie

Untertitel können je nach bestimmten Kriterien in verschiedene Untertitelarten eingeteilt werden. Im Folgenden sollen die verschiedenen Untertitelarten anhand von drei der wichtigsten Kriterien vorgestellt werden: der technischen, der temporären sowie der sprachlichen Ebene, auf der die Untertitel erstellt werden.

2.4.1 Sprachliche Ebene

Eines der traditionellsten Kriterien bei der Bestimmung des Untertiteltypen konzentriert sich auf die sprachliche Ebene. Hierbei wird zwischen drei Typen unterschieden:

2.4.1.1 Intralinguale Untertitel

Die intralinguale Untertitelung wird vorwiegend dazu verwendet, um Gehörlosen und Hörgeschädigten einen besseren Zugang zu den audiovisuellen Medien zu verschaffen (vgl. Días Cintas/Remael 2007:14; Gottlieb 1997:71). Viele Fernsehsender verschiedenster Länder - unabhängig davon, ob es sich typischerweise um ein Synchronisations- oder Untertitelungsland handelt (siehe Kapitel 1.2) – haben sich in den letzten ca. zehn Jahren teils gesetzlich dazu verpflichtet, immer mehr Programme mit Untertiteln für Gehörlose

und Hörgeschädigte zur Verfügung zu stellen (vgl. Neves 2008: 128; Días Cintas/Remael 2007:14f.). In den Jahren 2001 und 2002 beliefen sich die intralingual untertitelten Sendungen der BBC (British Broadcasting Corporation) beispielsweise bereits auf zwei Drittel des gesamten Programms (vgl. Evans 2003).

Die intralingualen Untertitel finden des Weiteren Anwendung bei Programmen zum Erlernen von Fremdsprachen, beim Karaoke sowie bei Programmen, die in einem Dialekt der gleichen Sprache ausgestrahlt werden (vgl. Días Cintas/Remael 2007:14).

Generell geht es bei der intralingualen Untertitelung darum, die mündlichen Inhalte einer Sprache eines Fernsehprogrammes in Form von Untertiteln in schriftlicher Form in derselben Sprache wiederzugeben. Bei der Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte (SDH – Subtitling for the deaf and hard-of-hearing) enthalten die Untertitel zudem nicht nur Dialoge, sondern auch jede Art von paralinguistischer Information, die es dem gehörlosen und hörgeschädigten Publikum ermöglicht, dem Geschehen voll und ganz zu folgen und die Atmosphäre zu vermitteln, die dem hörenden Publikum über den Soundtrack, zum Beispiel durch Gelächter, Hintergrundgeräusche, Telefonklingeln, Ironie einer Aussage, etc., zugänglich gemacht wird (vgl. Días Cintas/Remael 2007: 14).

2.4.1.2 Interlinguale Untertitel

Interlinguale Untertitel dienen dazu, dem Medienpublikum fremdsprachige Sendungen in der jeweiligen Landessprache zugänglich zu machen. Bei der Erstellung von interlingualen Untertiteln geht es allerdings nicht nur darum, die gesprochenen Dialoge einer Ausgangssprache für das Zielsprachenpublikum verständlich zu machen, sondern auch - wie auch bei den intralingualen Untertiteln – das Mündliche in die Schriftsprache

umzuwandeln. Hurt und Widler (2003) beschreiben die interlingualen Untertitel als „gekürzte Übersetzung eines Filmdialoges, die synchron mit dem entsprechenden Teil des Originals auf dem Bildschirm bzw. auf der Leinwand zu sehen ist“ (Hurt/Widler 2003:261) und siedeln die interlingualen Untertitel wie die meisten Autoren einschlägiger Literatur damit im Bereich der Übersetzungswissenschaft an. Im Gegensatz dazu schreibt Ivarsson (1992) "subtitling is a form of written simultaneous interpretation“ (Ivarsson 1992:50). Abgesehen von der Sonderform der interlingualen Live-Untertitelung (siehe Kapitel 3), ist die Untertitelung meines Erachtens nach allerdings - unter anderem auf Grund der Kriterien der Wiederholbarkeit und Korrigierbarkeit (vgl. Reinart 2004: 89) – als eine Art der Übersetzung anzusehen.

Die interlinguale Untertitelung hat vor allem durch das Aufkommen von Film-DVDs einen großen Aufschwung erlebt (vgl. Días Cintas 2005b:1f.). Auch in Nicht-Untertitelungsländern wird sie häufig bei internationalen Festivals etc. eingesetzt (vgl. Días Cintas/Remael 2007:18), und einige Sender, wie zum Beispiel ARTE, entscheiden sich, teils rein aus Kostengründen, teils weil man dem Publikum ermöglichen möchte, auch dem Originalton folgen zu können, immer öfter für die interlinguale Untertitelung (vgl. Reinart 2004:73).

2.4.1.3 Bilinguale Untertitel

In einigen zweisprachigen Ländern, die zu den typischen Untertitelungsländern zählen, wie zum Beispiel Belgien, werden Filme in Kino und Fernsehen meist zweisprachig untertitelt. Auch bei internationalen Filmfestivals werden immer öfter bilinguale Untertitel eingesetzt, um ein breiteres Publikum anzusprechen (vgl. Días Cintas/Remael 2007: 18f; Chaume Varela 2000:51).

Bei den bilingualen Untertiteln wird üblicherweise lediglich eine Untertitelzeile pro Sprache verwendet, damit die Untertitel so wenig Platz wie möglich am Bildschirm einnehmen. Jedoch werden in einigen Fällen auch zwei Untertitelzeilen pro Sprache eingeblendet, wodurch etwa ein Drittel des Bildschirms von den Untertiteln bedeckt wird (vgl. Chaume Varela 2000:51; Días Cintas/Remael 2007: 18f.; Reinart 2004:75).

2.4.2 Technische Ebene

Ausgehend vom technischen Blickpunkt lassen sich Untertitel in zwei Arten einteilen:

2.4.2.1 Geschlossene Untertitel

Geschlossene Untertitel sind beispielsweise die Untertitel, die der Zuseher über Teletext aktivieren kann. Das Teletext-System macht es seit ungefähr Anfang der 1980er Jahre möglich, geschlossene Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte zu übertragen, indem die Untertitel binär verschlüsselt über das TV-Übertragungssignal gelegt und beim Empfang durch einen speziellen Decoder im Fernseher entschlüsselt werden, sobald eine bestimmte Teletextseite aufgerufen wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:24f. und 130; Lambourne et al. 1984:165).

Ein weiteres Beispiel für geschlossene Untertitel sind Untertitel, die auf DVD-Filmen zu finden sind und die der Benutzer im Film-Menü aktivieren und damit dem Film zufügen kann. Geschlossene Untertitel können also nach Belieben zu- oder weggeschaltet werden.

2.4.2.2 Offene Untertitel

Zur Kategorie der offenen Untertitel zählen alle Untertitel, die bei Ausstrahlung eines Original-Films bzw. der Fernsehversion eines Films – mit Ausnahme von Filmen auf DVD - auf dem Bildschirm gezeigt werden (vgl. Gottlieb 1997:72; Días Cintas/Remael 2007:21). Bei den offenen Untertiteln werden die Untertitel direkt mit dem Fernsehsignal ausgestrahlt, da sie vor der Ausstrahlung direkt in das Bild gebrannt oder projiziert werden. Sie sind somit während der Übertragung durchgehend für das gesamte Fernsehpublikum sichtbar und können nicht zu- oder weggeschaltet werden (vgl. Gottlieb 1997:72; Ivarsson/Carroll 1998:129; Días Cintas/Remael 2007: 21).

2.4.2 Temporäre Ebene

Auf der zeitlichen Ebene kann im Bezug auf die Erstellung von Untertiteln zwischen drei verschiedenen Untertiteltypen unterschieden werden:

2.4.2.1 Vorbereitete Untertitel

Wird ein Programm gedreht und noch vor seiner Ausstrahlung zur Gänze untertitelt, so spricht man von "pre-prepared subtitles" oder "prepared subtitles", also vorbereiteten Untertiteln (vgl. Días Cintas/Remael 2007:19; EBU 2004:10).

Dadurch, dass die Untertitel üblicherweise einige Zeit vor der Ausstrahlung des Programmes erstellt werden, hat der Untertitler genügend Zeit, um eine Untertitelliste mit den genauen Timecodes der

Einblendung der Untertitel zu erstellen und diese wiederholt zu überprüfen (vgl. Días Cintas/Remael 2007:19; EBU 2004:10).

2.4.2.2 Semi-Live-Untertitel

Als Semi-Live-Untertitel bezeichnet man jene Art der Untertitel, die für Live-Programme mit einem relativ dichten Skript und vorab aufgezeichneten Inserts verwendet werden (vgl. EBU 2004:10). Im Fall der Semi-Live-Untertitel erstellt der Untertitler eine Untertitelliste ohne Timecodes und schaltet die Untertitel manuell in Abstimmung mit dem Programminhalt zu. Die Möglichkeit der teilweisen Vorbereitung "minimizes the risk of errors that can occur with live subtitling, but accuracy for the whole programme depends, of course, on the amount of pre-prepared material in the programme" (EBU 2004:10).

2.4.2.3 Live-Untertitel

Die Live-Untertitelung (siehe Kapitel 2) ist eine relativ neue Art der Untertitelung und wird lediglich dann verwendet, wenn nicht genügend Zeit zur Verfügung steht, um die Untertitel für ein Programm vorzubereiten, zum Beispiel bei Live-Interviews, Sportübertragungen etc., und der Untertiteltext während der Ausstrahlung einer Sendung erarbeitet und gespottet wird (vgl. Días Cintas/Remael 2007:19; Reinart 2004:102; Gambier 1994:276).

Live-Untertitel werden vorwiegend intralingual für gehörloses und hörgeschädigtes Publikum eingesetzt.

2.5 Richtlinien beim Erstellen von Untertiteln

Das Lesen von Untertiteln auf einem Bildschirm bedeutet für den Benutzer aus sinnesphysiologischer Sicht den Ablauf mehrerer parallel verlaufender Prozesse. Aus diesem Grund gibt es beim Erstellen von Untertiteln teils sehr strenge Richtlinien, an die sich der so genannte Spotter, der für das Eintippen und Einblenden der Untertitel zuständig ist, beim Bearbeiten halten muss, um dem Benutzer die gleichzeitige Wahrnehmung der visuellen Aspekte, wie das bewegte Bild und den zu lesenden Text in Form von Untertiteln sowie der auditiven Elemente des Filmes, wie Originalstimmen und Soundtrack, zu erleichtern.

The general practice of the production and layout of TV subtitles should be guided by the aim to provide maximum appreciation and comprehension of the target film as a whole by maximising the legibility and readability of the inserted subtitled text (Karamitroglou 1998).

Für einen ungestörten Lesefluss ist neben der Schriftgröße und -farbe der Untertitel sowie der Einteilung in einfache Satzstrukturen auch die Positionierung der Untertitel am Bildschirm ausschlaggebend.

Um zu garantieren, dass der Bildschirm so wenig wie möglich von den Untertiteln verdeckt wird, werden Untertitel, eingeteilt in Sinneinheiten, generell in höchstens zwei Zeilen – üblicherweise mittig am unteren Bildschirmrand - eingeblendet, wobei die Einblendung eines einzeiligen Untertitels jedenfalls zu bevorzugen ist, sofern dies möglich ist (vgl. Hay 1998:133; Karamitroglou 1998; Días Cintas 2005a:167; Días Cintas 2005b:6). Untersuchungen haben gezeigt, dass das menschliche Auge für das Lesen von zweieinhalb bis drei Wörtern durchschnittlich eine Sekunde benötigt. Bei einem Untertitel von 14 bis 16 Wörtern bzw. von 60 bis 70 Zeichen müsste die Einblendezeit der Untertitel demnach etwas unter fünfzehn

Sekunden betragen (vgl. Hajmohammadi 2005:3). Allerdings muss hierbei beachtet werden, dass das Gehirn bei der Einblendung der Untertitel noch zusätzliche Zeit braucht, um den Untertitel als eingeblendet wahrnehmen und dann verfolgen zu können. Um dem Benutzer die Möglichkeit zu geben, den Untertiteln auch wirklich folgen zu können, richtet man sich beim Spotten, also beim Einblenden der Untertitel, nach einem Minimalwert der Einblendung von sechs Sekunden für zwei volle Zeilen. Um einen Untertitel bestehend aus nur einem Wort wahrnehmen zu können, muss der Untertitel mindestens eineinhalb Sekunden auf dem Bildschirm zu sehen sein; Eine kürzere Einblendezeit hätte eine Verwirrung des Auges zur Folge, und der Untertitel wäre nur als ein kurzes Aufblinken auf dem Bildschirm wahrnehmbar (vgl. Hay 1998:133; Karamitroglou 1998).

Beim Einblenden zwei aufeinander folgender Untertitel ist es unabdingbar, zwischen den Untertiteln einen zeitlichen Abstand von ungefähr 0,25 Sekunden einzuhalten; diese Zeit ist nötig, um dem Gehirn signalisieren zu können, dass ein Untertitel ausgeblendet und ein neuer eingeblendet wurde. Würde zwischen den Einblendungen kein Mindestabstand eingehalten werden, käme es im Gehirn zu einer Überlagerung der zwei Untertitel (vgl. Hay 1998:133; Karamitroglou 1998).

Im Zusammenhang mit der Schnelligkeit des Auges beim Lesen von Untertiteln ist auch die Anzahl an Zeichen, die in einer Untertitelzeile vorkommen, relevant. Normalerweise sollte eine Zeile 40 Zeichen - inklusive Leerzeichen und Interpunktion - nicht überschreiten, wobei der Normalbereich um 35 Zeichen pro Zeile liegt (Hay 1998:133; Karamitroglou 1998; Hajmohammadi 2005:3).

Der Spotter steht also bei der Ausübung seiner Arbeit nicht nur vor der Herausforderung, den gesprochenen Originaltext zu kürzen und in höchstens zwei Untertitelzeilen zu verpacken, er muss sich

auch an ein Maximum von Zeichen innerhalb der Zeilen halten, ohne dabei für den Kontext wichtige Informationen auszulassen.

2.6 Störfaktor Untertitel?

In der Fachliteratur werden Untertitel manchmal als „notwendiges Übel“ bezeichnet (vgl. Marleau 1982; Krogstad 1998:60), was nicht zuletzt daran liegen mag, dass sie als störendes Element auf dem Bildschirm wahrgenommen werden:

The subtitling of dialogue in a film is a distracting intervention in the filmatic experience, both in terms of communication and aesthetics – not only for the audience which has a command of the source language, but actually also for those who are dependent on subtitles (Krogstad 1998:61).

Die Einblendung von Untertiteln beeinflusst die Wahrnehmung des Films für die Zuseher und erschwert es, dem Bildverlauf zu folgen, da es zwischen den verschiedenen parallel ablaufenden mentalen und physischen Prozessen beim Fernsehen zu Interferenzen kommen kann. Bei Hajmohammadi (2005) lässt sich in diesem Zusammenhang folgende Liste der Prozesse, die beim Ansehen eines Untertitelten Filmes ablaufen, finden:

1. Reading the subtitles
2. Decoding the subtitles: This involves decoding the syntactic and semantic content of the subtitles to arrive at a pragmatically acceptable interpretation.[...]
3. Watching the image flow
4. Deciphering the visual information: Cinema is a specific language, a language of its own, and the composition of images in cinema convey much more than what we see in real

life in the street. Montage makes images speak, and the way the film is constructed adds meaning to what happens in the film (narrative, action, etc.)

5. Connecting each segment of the image flow to the underlying story
6. Listening to (or just hearing) the sound (dialogue, effects, music)
7. Guessing what is about to happen
8. Remembering what has already happened to make fresh deductions during following sequences (Hajmohammadi 2005).

Die Punkte drei bis acht sind demnach die physisch-mentalen Prozesse, die beim Fernsehen simultan ablaufen, während die ersten zwei Punkte zusätzliche Prozesse sind, die beim Verfolgen von Untertiteln auf dem Bildschirm geschehen. Das gleichzeitige Vorhandensein von verbalen visuellen Zeichen sowie von non-verbalen visuellen Zeichen zwingt den Zuseher dazu, seine Aufmerksamkeit auf Untertitel und Bild aufzuteilen, beeinträchtigt dadurch die Bildwahrnehmung und damit auch zum Teil das Filmverständnis (vgl. Hajmohammadi 2005; Reinart 2004:78f.; Gottlieb 1997:265). Als oberstes Gebot gilt also beim Untertiteln, die Untertitel so unauffällig und „unsichtbar“ wie möglich zu gestalten (vgl. Krogstad 1998:61; Thompson 2000).

Im Zusammenhang mit der Bildwahrnehmung steht bei den Untertiteln des Weiteren das Problem der Textkürzung im Vordergrund. Die gesprochene Sprache kann von Benutzern leichter und schneller aufgenommen werden als geschriebene Sprache, weshalb es beim Erstellen von Untertiteln – alleine auch aus Platzmangel auf dem Bildschirm – zwangsläufig zu einer Textreduzierung von ca. 30 bis 40 Prozent des eigentlichen Filmdialoges kommt (vgl. Reinart 2004:79; Hay 1998:135). Generell

unterscheidet man beim Untertiteln zwischen zwei Arten der Textreduktion, der partiellen und der totalen Reduktion (vgl. Días Cintas/Remael 2007:146; Kovacič 1994:247). Während bei der partiellen Reduktion versucht wird, den Ausgangstext möglich kurz und knapp wiederzugeben, werden bei der totalen Reduktion ganze lexikalische Elemente ausgelassen (vgl. Días Cintas/Remael 2007:146). Oft wendet der Untertitler bei seiner Arbeit auch beide Arten der Textreduktion an, was im Folgenden anhand des Ausschnittes eines Filmdialoges auf französisch und den dafür erstellten englischen Untertiteln gezeigt werden soll. In der dargestellten Filmsequenz unterhalten sich ein Mann und eine Frau, die sich über eine Kontaktanzeige kennengelernt haben und sich zum ersten Mal treffen:

Man: Quoi? Vous avez déjà fait ça? → What? You've done this before?

Rencontrer des hommes par annonce You've met men through ads to...
pour...?

[What? You've done this before? Meet men _____
through an ad to ...?]

Woman: Non, non - je voulais dire:

j'ai déjà rencontré des hommes, qui No, I mean I've met men I liked...

me plaisaient, enfin, je croyais qu'ils _____

me plaisaient, puis, après, je voyais Well, I thought I did

que non, en fait, je m'étais trompée, ils then realised I didn't.

me plaisaient pas...pas du tout, vous _____

comprenez? I didn't like them at all.

[No, no...I mean, I have met men before

that I liked, well, I thought I liked them,

but then, later on, I realised that I didn't,

in fact, I was wrong, I didn't like them...

not at all, you see?]

(Quelle: Días Cintas/Remael 2007:146f.)

Beim ersten Untertitel kommt es zu keinerlei Kürzungen oder Auslassungen, und es wird durch die Wiederholung des Personalpronomens in Kombination mit der Kurzform des Hilfsverbs "have" sogar ein Element hinzugefügt (vgl. Días Cintas/Remael 2007:147) .

Bei den darauf folgenden Untertiteln entscheidet sich der Untertitler für eine starke Segmentierung des Gesagten, da die Antwort der Frau zu schnell und zu dicht ist, um sie in einen Untertitel zu packen. In jedem der drei Untertitel wurden Elemente ausgelassen, neu formuliert oder sogar beides: Im zweiten Untertitel wurde die Wiederholung von *non* ausgelassen, und auch das Adverb *déjà* [before] wurde nicht berücksichtigt. Im dritten Untertitel wird durch das Englische “I thought I did” Bezug auf den vorigen Untertitel genommen; der Untertitel kann so kürzer ausfallen, ohne jedoch wirklich etwas vom eigentlichen Inhalt auszulassen. Die Adverben *puis* [then] und *après* [later on] werden durch ein einmaliges “then” wiedergegeben, da es sich bei *puis* und *après* prinzipiell um eine Wiederholung handelt. Die stärkste Kürzung ist in der zweiten Zeile des dritten Untertitels zu beobachten: Das Personalpronomen “I” wird nicht wiederholt, da eine Wiederholung in diesem Falle bezüglich des Inhalts nicht notwendig ist. Weiters wird *je voyais que non, en fait, je m'étais trompée* [I realized that I didn't, in fact, I was wrong] schlicht durch “realised I didn't” zusammengefasst, während *en fait* [in fact], das im Original zur Betonung eingesetzt wird, im Untertitel nicht berücksichtigt wird (vgl. Días Cintas/Remael 2007: 147).

Im letzten Untertitel wird *ils me plaisaient pas...pas du tout, vous comprenez* [I didn't like them..not at all, you see] durch “I didn't like them at all” wiedergegeben; im Original nimmt die Sprecherin durch die Anmerkung “..not at all” eine Korrektur des Gesagten vor, somit kann im Untertitel direkt die korrigierte Version verwendet und dadurch Platz gespart werden. Weiters wird die Bemerkung *vous comprenez* [you see] zur Gänze ausgelassen, da sich dadurch keine Änderung im Bezug auf den Informationsgehalt ergibt (vgl. Días Cintas/Remael 2007:147).

Trotz der starken Kürzungen des eigentlichen Dialoges ist bei den Untertiteln keine Einbüßung des ursprünglichen Informationsgehalts zu bemerken (vgl. Días Cintas/Remael 2007:147).

Generell ist zu sagen, dass es bei Textkürzungen üblicherweise nur selten zu einem tatsächlichen Informationsverlust kommt, allerdings muss der Untertitler beim Erstellen der Untertitel immer bedenken, dass dem Zielpublikum Abweichungen der Untertitel vom Originaldialog auffallen könnten und damit möglicherweise die Glaubwürdigkeit der Untertitel in Frage gestellt werden könnte. “Subtitles which convey a different message to the spoken word will be attributed less to the subtitler's creativity and more to a lack of competence or even a deliberate attempt at censorship” (Smith 1998:142).

3 Live-Untertitelung

3.1 Definition

Auf den ersten Blick scheint der Begriff *Live-Untertitelung*, der in der englischsprachigen Literatur auch unter den Begriffen *Real-Time Subtitling* oder auch *Simultaneous Subtitling* zu finden ist (e.g. ITC 1999), keinerlei Platz für Unklarheiten zu lassen. Jedoch findet man in der Fachliteratur verschiedene Meinungen bezüglich der Definition der Live-Untertitelung. So beschreibt beispielsweise Evans (2003) live untertitelte Sendungen als solche, "for which no pre-recording exists; i.e. live programmes or programmes edited very close to the time of transmission. Such programmes include news reports, sport, parliamentary coverage and special events (such as the Queen Mother's funeral)" (Evans 2003). Im Gegensatz dazu findet man bei Luyken et al. (1991) folgende Definition: "Subtitling executed live during the transmission of a programme, whether that programme is pre-recorded or live, is known as simultaneous subtitling" (Luyken et al. 1991:63), während klar unterschieden wird, dass

'Live' or 'real-time' subtitling, although sometimes used to refer to simultaneous subtitling are terms used here to refer to the method of fixing subtitles which have been prepared in advance. During transmission, the subtitles are inserted by the subtitler (or technician) pushing a button at the appropriate time (Luyken et al. 1991:63).

In einigen Werken zum Thema Live-Untertitelung findet sich bei der Definition auch ein direkter Vergleich mit dem Simultandolmetschen. Jan Ivarsson (1992) beispielsweise verwendet im Bezug auf die Live-Untertitelung den Begriff des „schriftlichen Dolmetschens“ (Ivarsson 1992:50).

Generell ist zu sagen, dass das Thema Live-Untertitelung - auf Grund der Tatsache, dass es sich hierbei um eine relativ neue Art der

Translation handelt - in der Vergangenheit nicht sehr umfassend in Literatur und Forschung behandelt wurde (vgl. Romero Fresco 2008). Erst nach und nach entwickelte sich die Live-Untertitelung zu einem eigenständigen Thema zum Beispiel auf Konferenzen wie *Languages & the Media* oder *Marie Curie Euroconferences MuTra: LSP Translation Scenarios*. Aus diesem Grund überrascht es kaum, dass sich auf dem Gebiet der Live-Untertitelung noch keine eigene Terminologie herausbilden konnte (vgl. Romero Fresco 2008).

In der vorliegenden Arbeit wird die Live-Untertitelung als inter- oder auch intralinguale Simultandolmetschung verstanden, die zum Zeitpunkt der Dolmetschung in Untertitel verwandelt und gespottet wird.

3.2 Der Einsatz von Live-Untertiteln im Laufe der Zeit

Bereits in den 1970er Jahren, mit dem Aufkommen der Teletextsysteme, hatte man begonnen, erste Fernsehsendungen intralingual für Gehörlose und Hörgeschädigte zu untertiteln. Zu dieser Zeit beschränkte man sich jedoch auf Grund der technischen sowie finanziellen Möglichkeiten nur auf aufgezeichnete Programme. Erst nach und nach wurden die Stimmen, die Untertitel auch für TV-Ausstrahlungen in Echtzeit forderten, lauter (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:133; Kelen 2007:26f.). Man erkannte schließlich die Notwendigkeit, mehr Untertitel einzusetzen, und so kam es, dass Mitte der 1980er Jahre erste intralinguale Live-Untertitelungen versucht wurden. Die ARD beispielsweise stellte ab 1985 Live-Untertitelungen bei Übertragungen von Fußballspielen für die Zuseher zur Verfügung (vgl. ARD Text Untertitel). Mit der Zeit ergab sich ein bemerkenswerter Anstieg an Sendungen mit Live-Untertiteln für Gehörlose und Hörgeschädigte; in den Jahren 2001/2002 beliefen sich die untertitelten Sendungen bei BBC bereits auf zwei Drittel der

gesamten Ausstrahlungen. Auch andere Sender, wie zum Beispiel das ZDF oder der WDR, erhöhten nach und nach die Anzahl ihrer live untertitelten Ausstrahlungen (vgl. Premiumpresse 2001).

Auch die interlinguale Live-Untertitelung fand sich ab Mitte der 1980er Jahre auf den Fernsehbildschirmen. Auf dem 10. FIT Weltkongress, der 1984 in Wien stattfand wurde berichtet, dass fremdsprachige live Übertragungen in einigen Ländern probeweise in der jeweiligen Landessprache untertitelt wurden (vgl. Kurz/Katschinka 1988:480).

Der ORF strahlte im Jahre 1986 erstmals eine interlinguale Live-Untertitelung aus (siehe Kapitel 3.2), allerdings scheint sich diese Form der Untertitelung lange Zeit nicht richtig durchgesetzt zu haben: Die NOB (Niederländische Rundfunkproduktionsgesellschaft) beispielsweise führte interlinguale Live-Untertitelungen seit 1995 durch, jedoch ohne diese auszustrahlen, bis der niederländische Sender SBS im Jahre 1999, bei der Übertragung Bill Clinton's öffentlicher Stellungnahme zu seiner Beziehung mit Monica Lewinsky, live Untertitel einsetzen wollte (vgl. de Korte 2006). De Korte (2006) schildert diese Erfahrung folgendermaßen:

The results were disastrous. Subtitles remained on screen for more than 20 seconds or did not appear at all. Sometimes they would blink during five seconds, while at every blink a letter was added to the subtitle on screen. After this embarrassing moment, both for the President and for the NOB, no one in NOB dared mention live subtitling for a long time (de Korte 2006).

Nach diesem Erlebnis wurden in den Niederlanden lange Zeit keine Live-Untertitel mehr ausgestrahlt. Erst im Jahr 2001, mit der Übertragung der Benefizgala *A Tribute to Heroes*, wagte man es erstmals wieder, den Zuschauern Live-Untertitel anzubieten, und es konnte ein zufriedenstellendes Ergebnis erzielt werden (vgl. de Korte 2006).

Die Live-Untertitelung wird großteils intralingual eingesetzt. Auf interlingualer Ebene ist diese besondere Art der Untertitelung - zumindest im deutschen Sprachraum - nur selten, zum Beispiel bei den MTV Video Music Awards (vgl. Titelbild) zu finden.

3.3 Methoden der Live-Untertitelung

3.3.1 Manuelle Eingabe

Eine der größten Herausforderungen beim Erstellen von Live-Untertiteln ist die rasche Sprechgeschwindigkeit, mit der beim Eingeben der Untertitel Schritt gehalten werden muss, was mit einer normalen QWERTY Tastatur schier unmöglich und nur in Teamarbeit zu bewerkstelligen ist. In diesem Falle arbeiten zwei oder mehrere Untertitler gleichzeitig an jeweils einer der handelsüblichen QWERTY Tastaturen an einem Untertitelprojekt (vgl. Eugeni 2008:257)

Eine weitere Lösung ist die Verwendung von speziellen Tastaturen, wie zum Beispiel der Velotype- oder auch Digitext-Tastatur, die es ermöglichen, phonetische Einheiten, Silben oder sogar ganze Worte auf einmal, anstatt einzelner Buchstaben einzutippen (vgl. Eugeni 2008:357; Ivarsson/Carroll 1998:134), um so der Sprechgeschwindigkeit besser folgen zu können.

Die älteste Art der manuellen Eingabe von Live-Untertiteln ist das Benutzen von stenographischen Tastaturen, deren Vorteile sich bis zum heutigen Tage bewiesen haben. Ein trainierter Stenograph kommt mit diesem System auf eine Geschwindigkeit von ca. 220 wpm (Wörtern pro Minute) und kann dabei eine Genauigkeit von bis zu 98% erreichen (vgl. Lambourne 2007 zit. n. Arumí Ribas/Romero Fresco 2008; Kelen 2007:27).

Im Fall von interlingualen Untertiteln verfolgt der Simultandolmetscher das zu untertitelnde Programm auf einem Bildschirm, verarbeitet die erhaltene Information und spricht eine bereits gekürzte Dolmetschung in ein Mikrofon. Der Spotter erhält die Dolmetschung schließlich über Kopfhörer und beginnt diese mit möglichst hoher Geschwindigkeit einzutippen (vgl. Luyken et al. 1991:64).

Die manuelle Eingabe von Untertiteln hat in jedem Fall den großen Nachteil einer langen Ausbildungszeit für Untertitler sowie der damit verbundenen Kosten:

The method described [...] is certainly not cheap. At least a year's training is needed to master the chord keyboard, and people with the necessary breadth of knowledge, in particular a feeling for language, must be offered a salary commensurate with their qualifications (Ivarsson/Carroll 1998:136).

	Verzögerung	Wörter pro Minute	Präzision	Ausbildungszeit	Kosten	Fehlerquote
Velotype	Mittel	120-130	95%	12 Monate	Mittel	Hoch
Qwerty doppelt	Mittel	140-150	95-98%	6 Monate	Mittel	Gering
Steno=tastatur	Gering	220	97-98%	+2 Monate	Mittel-Hoch	Mittel

(Quelle: Lambourne 2007; Übersetzung: Selina Nowak)

3.3.2 Respeaking

Beim Respeaking handelt es sich um die bei der intralingualen Live-Untertitelung mittlerweile wohl am häufigsten verwendete Methode. Auch in der vorhandenen Literatur zum Thema Live-Untertitelung findet man mittlerweile großteils Werke, die sich auf das Respeaking

beziehen, da es sich seit seiner ersten Anwendung im Jahre 2001 (vgl. Lambourne 2006) stark weiterentwickelt hat.

Beim Respeaking wird von speziell ausgebildeten Untertitlern, so genannten Respeakern, mit einer Spracherkennungssoftware gearbeitet, welche vor der Benutzung mit Stimm-Mustern des Respeakers gefüttert werden muss und ihm dann ermöglicht, die Untertitel direkt sozusagen auf den Bildschirm zu sprechen (vgl. Imhauser 2006).

Zu diesem Zweck erhält der Respeaker die zu untertitelnde Information über Kopfhörer, verarbeitet diese, indem er Umformulierungen und Kürzungen vornimmt, und spricht diese schließlich in ein mit der Spracherkennungssoftware verbundenes Mikrofon, wobei auch die Interpunktion vom Respeaker angegeben werden muss (vgl. Imhauser 2006). Die Arbeit eines Respeakers ist sehr komplex und wird in der Literatur oft mit der eines Simultandolmetschers verglichen (vgl. Eugeni 2008:358).

Einer der positivsten Aspekte des Respeakings ist die Tatsache, dass die Ausbildung von Respeakern um einiges kürzer ist als bei Spottern, die mit speziellen Tastaturen arbeiten. Des Weiteren liefert die Spracherkennungssoftware eine hohe Genauigkeitsquote (vgl. Lambourne 2007).

Als Nachteil dieser Methode der Live-Untertitelung ist die relativ geringe Verfügbarkeit der Spracherkennungssoftware in unterschiedlichen Sprachen zu nennen (vgl. Días Cintas/Remael 2007:20).

	Verzögerung	Wörter pro Minute	Präzision	Ausbildungszeit	Kosten	Fehlerquote
Re-speaking	Gering	140-160	95%-98%	2-3 Monate	Gering	Mittel

(Quelle: Lambourne 2007; Übersetzung: Selina Nowak)

3.3.2.1 Respeaking – eine Disziplin auf der Suche nach einem Namen

Obwohl Großbritannien und im Speziellen die BBC wohl der Vorreiter auf dem Gebiet der Live-Untertitelung durch Spracherkennung war, wurden erste theoretische Überlegungen zu dieser Disziplin in Italien angestellt. So versucht Carlo Eugeni (in Druck) mit dem von ihm geprägten Begriff des *rispeakeraggio* eine erste Annäherung an eine eindeutige Definition auf dem Gebiet des Respeaking:

[...] *respeaking* is a reformulation, a translation or a transcript of a text, produced by the respeaker, processed by a speech recognition software and being broadcast simultaneously with the production of the original text – in our definition, an audiovisual event be it sport, news or other programmes being broadcasted live and requiring real-time subtitling. According to the users' needs, the output can be displayed in a variety of different formats and colours (Carlo Eugeni, zit. n. Romero Fresco 2008).

Romero Fresco (2008) stellt in diesem Zusammenhang für die Erarbeitung einer eindeutigen Begriffsbestimmung fünf Parameter auf, nach denen die existierenden Termini in spanischer Sprache auf ihre Eignung geprüft werden sollen: Länge (kurz vs. lang), Natürlichkeit (Adaptation/natürliche Form vs. lexikalische Entlehnung/überfremdende Form), Grad der Transparenz (durchsichtig vs. undurchsichtig), Grad der Spezifik (spezifischer Terminus vs. generischer Terminus) und Flexibilität (flexibel vs. nicht flexibel für Verb- und Substantivbildung). Während Romero Fresco (2008) sich bei seinen Überlegungen auf spanische Bezeichnungen für die Live-Untertitelung durch Spracherkennung bezieht, sollen im Folgenden fünf der sechs von Romero Fresco beschriebenen Termini in die deutsche Sprache übertragen und anhand der aufgestellten Parameter überprüft werden:

- (Live-) Untertitelung durch Spracherkennung

[lang/natürlich/durchsichtig/spezifisch/nicht flexibel]

Die Bezeichnung „(Live-) Untertitelung durch Spracherkennung“ ist exakt und durchsichtig, jedoch durch ihre Länge nur wenig funktional, und kann dementsprechend lediglich als Synonym gebraucht wirklich nützlich sein.

- Respeaking

[kurz/überfremdend/undurchsichtig/spezifisch/nicht flexibel]

Der Nachteil der Bezeichnung „respeaking“ ist vor allem, dass sie für jemanden, der die englische Sprache nicht beherrscht nicht zugänglich ist; Dadurch ist die Wahrscheinlichkeit, dass das Substantiv „respeaker“ und das Verb „respeak“ in die deutsche Sprache Einzug halten werden, nicht allzu groß. Auch gibt die Bezeichnung für Disziplin-Fremde wenig Aufschluss darüber, was sich hinter ihr verbirgt. Im Gegensatz dazu liegen die Vorteile des Terminus "[...] en su brevedad y en que es un término específico y novedoso para referirse a un fenómeno específico y novedoso" (Romero Fresco 2008).

[...] in seiner Kürze und darin, dass es ein spezifischer und neuartiger Terminus für ein spezifisches und neuartiges Phänomen ist (Übersetzung Selina Nowak).

- gedolmetschte Untertitelung

[±kurz/natürlich/±undurchsichtig/spezifisch/nicht flexibel]

Abgesehen davon, dass die Bezeichnung „gedolmetschte Untertitelung“ eindeutig auf die Verschmelzung von zwei Translationsdisziplinen hinweist, dem Dolmetschen und dem Übersetzen, ist sie spezifisch, mehr oder weniger kurz und nicht überfremdend. Als Nachteil lässt sich jedoch die Inflexibilität, ein Verb oder Substantiv zu bilden, nennen.

- Untertitelte (Simultan-) Dolmetschung

[±kurz/natürlich/±durchsichtig/spezifisch/nicht flexibel]

Die Bezeichnung „Untertitelte (Simultan-) Dolmetschung“ verbindet ebenso die zwei Disziplinen in sich, erinnert allerdings mehr an die Dolmetschung, die immer interlingual ist, während die Live-Untertitelung es nicht unbedingt sein muss. Auch ergibt sich bei dieser Bezeichnung das Problem der Inflexibilität, ein Verb oder Substantiv zu bilden.

- (Simultane) Neuformulierung

[kurz/natürlich/undurchsichtig/generisch/flexibel]

Die Bezeichnung „(simultane) Neuformulierung“ hat auf den ersten Blick einige Vorteile aufzuweisen; sie ist kurz und flexibel bei der Verb- und Substantivbildung. Allerdings ist „Neuformulierung“ ein generischer Terminus, der bereits in vielerlei Gebieten Anwendung findet und nun auf etwas Neues und Konkretes angewandt werden müsste.

4 Live-Untertitelung und Simultandolmetschung im Vergleich

4.1 Gemeinsamkeiten

Bei den Anforderungen, die sich beim Erarbeiten von Live-Untertiteln an den Untertitler stellen, lassen sich einige Berührungspunkte mit den Anforderungen an einen Dolmetscher beim Simultandolmetschen feststellen. In diesem Zusammenhang schreibt Karamitroglou (2000):

[...] I cannot accommodate the concept of 'simultaneous' subtitling or revoicing under the mode of audiovisual translation. To me, simultaneous revoicing does not differ from the conventional concept of interpreting: the only difference is that the original source message as well as the translated oral message are broadcast on TV. The same applies to simultaneous subtitling, though this time the translated message is presented in written instead of an oral mode (simultaneously typed by a stenographer) (Karamitroglou 2000:3).

Bei der Erörterung von Gemeinsamkeiten von Live-Untertitelung und Simultandolmetschung ist der offensichtlichste Faktor der Zeitfaktor. Bei beiden Tätigkeiten geht es darum, in Echtzeit einen Ausgangstext in Sinneinheiten einzuteilen und ein Translat zu erstellen; zwischen Ausgangs- und Zieltextproduktion liegt also nur eine minimale zeitliche Verzögerung vor (vgl. Eugeni 2008:363; Orero 2006; Reinart 2004:102f.; Remael/Van der Veer 2006). Im Zusammenhang mit dem Zeitfaktor und der Zieltextrezeption müssen Live-Untertitler zusätzlich beachten, dass es den Fernsehzusehern nicht negativ auffällt, wenn keine Untertitel auf dem Bildschirm erscheinen, während die Darsteller noch sprechen beziehungsweise Untertitel auf dem Bildschirm zu sehen sind, obwohl auf dem Bildschirm gerade niemand spricht. Ähnlich verhält es sich beim Simultandolmetschen: spricht der Vortragende, der Dolmetscher allerdings nicht, beziehungsweise dolmetscht der Dolmetscher, ohne dass der Redner

gerade spricht, könnte dies beim Publikum zu Verwirrungen führen (vgl. Gambier 1993:178). Bei beiden Tätigkeiten ist es also wichtig, angemessene Strategien der Textkürzung zu entwickeln, um so die Zeitverzögerung möglichst kurz zu halten (vgl. Russo 2005:2).

Durch den großen Zeitdruck können des Weiteren im Normalfall weder bei der Simultandolmetschung noch bei der Live-Untertitelung Korrekturen oder Verbesserungen vorgenommen werden. Auch ist die Möglichkeit zur Benutzung von Hilfsmitteln bei beiden Tätigkeiten stark eingeschränkt (vgl. Arumí Ribas/Romero Fresco 2008:110; Reinart 2004:102). Demnach ist bei beiden Tätigkeiten eine zulängliche lexikalische sowie thematische Vorbereitung unabdingbar (vgl. Arumí Ribas/Romero Fresco 2008:110; Lambourne 2006).

Eine weitere Gemeinsamkeit der Live-Untertitelung mit der Simultandolmetschung ist der Arbeitsplatz: Sowohl Live-Untertitler als auch Simultandolmetscher arbeiten üblicherweise in Kabinen, die mit Kopfhörern und Mikrophon ausgestattet sind. Da beide Tätigkeiten durch den gleichzeitigen Ablauf mehrerer kognitiven Prozesse mit einer großen Anstrengung verbunden sind, wird im Idealfall in Teams gearbeitet, bei der sich die Teammitglieder ungefähr im 30-Minuten-Takt abwechseln (vgl. Arumí Ribas/Romero Fresco 2008:110; Luyken et al.. 1991:64f.)

Live-Untertitler und Simultandolmetscher sind bei ihrer Tätigkeit außerdem mit verschiedensten Informationsquellen konfrontiert. Beide erhalten gleichzeitig Informationen über Bild, Ton, Sprache etc. und müssen diese hohe Informationsdichte auswerten und verarbeiten (vgl. Gambier 1993:178).

Als weiteren Berührungspunkt nennt Gambier (1993):

both are caught in the relationship between the written and the oral (the subtitler must write within a limited space what is conveyed orally; the interpreter conveys through the oral mode a text that may be written and read)(Gambier 1993:178).

4.2 Unterschiede

Einen großer Unterschied zwischen der Live-Untertitelung und dem Simultandolmetschen stellt der visuelle Aspekt dar; der Dolmetscher ist beim Simultandolmetschen - mit Ausnahme des Remote Interpreting (vgl. Pöchhacker 2004:21) - direkt vor Ort und hat üblicherweise eine mehr oder weniger gute Sicht auf den Vortragenden und das Publikum, während für den Live-Untertitler Sprecher und Publikum nicht direkt sichtbar sind. Direkt damit ist auch die kommunikative Komponente verbunden: Die Sicht auf das Publikum und den Vortragenden bedeutet für den Simultandolmetscher auch, Sicht auf das generelle Geschehen zu haben. Er hat damit die Möglichkeit auf Feedback, zum Beispiel bei technischen Problemen etc. Der Live-Untertitler hingegen ist in keinerlei Kontakt mit dem Zieltextpublikum und hat somit auch keinen Zugang zu Reaktionen und Ähnlichem (vgl. Remael/Van der Veer 2006).

Weiters differenzieren sich Simultandolmetschen und Live-Untertiteln dadurch, dass ersteres eine ausschließlich interlinguale Tätigkeit ist, die Live-Untertitelung allerdings sowohl inter- als auch intralingual sein kann. Der größte Unterschied zwischen Live-Untertitelung und Simultandolmetschung ist jedoch zweifellos, dass bei der Dolmetschung zur Übertragung des Zieltextes der akustische Kanal verwendet wird, während bei der Live-Untertitelung zwar auch eine Art mündlicher Zwischentext produziert wird, der Zieltext schlussendlich allerdings in schriftlicher Form wiedergegeben wird. Im Folgenden soll in diesem Zusammenhang die schriftliche Sprache mit der gesprochenen Sprache verglichen werden:

4.2.1 Gesprochene Sprache vs. geschriebene Sprache

Beim Erstellen von Untertiteln ist es wichtig zu beachten, dass es immer darum geht, gesprochene Sprache in die geschriebene Sprache zu transpositionieren. Folglich ändern sich damit auch die Bedingungen der Rezeption, allein auf Grund der Tatsache, dass die Rezeption über den auditiven Kanal immer schneller erfolgt als über den visuellen (vgl. Reinart 2004:83). Des Weiteren können nicht alle Elemente der gesprochenen Sprache auch in schriftlicher Form wiedergegeben werden, da sie nicht mit den Standards geschriebener Sprache konform sind. Bei der Erstellung von Untertiteln sollte jedoch grundsätzlich versucht werden, die Spontansprache möglichst genau zu reproduzieren, um so die gesprochenen Interaktionen aus dem wirklichen Leben widerzuspiegeln (Kovačič 1998:126). Bei Filmdialogen mag man argumentieren, dass es sich durch die Vorbearbeitung des Filmskripts eher um eine unnatürliche gesprochene Sprache handelt, jedoch sind auch Filmdialoge immer eine Imitation der Spontansprache (vgl. Kovačič 1998:126).

Im Vergleich mit der geschriebenen Sprache ist ein typisches Merkmal der gesprochenen Sprache "lower lexical density (which clashes with the first prerequisite of subtitling, reduction due to space limitations) [and] a higher frequency of (inter)personal and attitudinal elements" (Kovačič 1998:126). Zusätzlich ist die gesprochene Sprache oft höchst redundant und geprägt von Intonation, Fehlstarts, Zögern, Ausbesserungen und Versprechern, die alle eine bestimmte Funktion im Text erfüllen können (vgl. Kovačič 1998:126; Reinart 2004:84). Diese Bestandteile der Spontansprache können zum Großteil nicht in die Untertitel miteinbezogen werden, teils aus Platzmangel, teils aus Gründen der Lesbarkeit auf dem Bildschirm. Zwar führt deren Auslassung üblicherweise zu keinem großen Informationsverlust bezüglich des Inhalts, allerdings kann durch das Fehlen dieser kommunikativen Elemente die möglicherweise intendierte Funktion, wie "a reflection of the person's state of mind, feelings or position in a

communicative situation" (Kovačič 1998:127), nicht an das Zielpublikum übermittelt werden (vgl. Kovačič 1998:126f.; Reinart 2004:84).

Im Fall der interlingualen Live-Untertitelung wird eine gekürzte Dolmetschung in Untertitel verwandelt; es handelt sich hier eindeutig um gesprochene Sprache, die allerdings in schriftlicher Form dargestellt wird, ohne sie vorher an die Standards schriftlicher Sprache anzugleichen. Der Zuseher liest in den Live-Untertiteln also das auf dem Bildschirm, was eigentlich für seine Ohren bestimmt ist.

5 Interlinguale Live-Untertitelung in der Praxis?

Die Idee, eine Masterarbeit zum Thema Live-Untertitelung zu schreiben, entstand nach dem Besuch einer Lehrveranstaltung zur interlingualen Untertitelung. Bereits in der Lehrveranstaltung weckte besonders die interlinguale Live-Untertitelung mein Interesse, verbunden mit der Erinnerung, vor einigen Jahren die Übertragung der Verleihung von MTV Awards mit deutschen Live-Untertiteln gesehen zu haben. Die Live-Untertitel waren mir eher als störend in Erinnerung geblieben, und bereits zu dem Zeitpunkt stellte sich mir die Frage, warum man zu Gunsten von Live-Untertiteln auf eine Simultandolmetschung, auf die man sonst üblicherweise im deutschsprachigen Fernsehen zurückgreift, verzichtet hatte.

Bei Besprechungen mit der Betreuerin meiner Masterarbeit entstand die Idee, das Original einer live untertitelten Sendung simultandolmetschen zu lassen und diese Dolmetschung schließlich mit den Untertiteln zu vergleichen. Daraufhin kontaktierte ich die Untertitel-Produktionsfirmen, die mit dem Auftrag betraut worden waren, die MTV Awards zu untertiteln, sowie den Fernsehsender selbst. Obwohl mir die Mehrheit sehr hilfsbereit zur Seite stand, konnte mir keiner der angeschriebenen Kontakte, teils wegen rechtlicher Verpflichtungen, mit dem Material dienen.

Auf Grund der Tatsache, dass es unmöglich war, an das Videomaterial der MTV Preisverleihung zu gelangen, wurde die Suche auf jegliche interlinguale Live-Untertitelungen in den Sprachkombinationen Deutsch-Englisch, Englisch-Deutsch, Deutsch-Spanisch, Spanisch-Deutsch, Deutsch-Italienisch, Italienisch-Deutsch, Deutsch-Französisch, Französisch-Deutsch und Englisch-Spanisch sowie Spanisch-Englisch ausgedehnt. Ich setzte mich mit einigen Experten auf dem Gebiet in Kontakt, die mir zwar sehr bemüht mit Rat und Tat zur Seite standen, jedoch auch kein Live-Untertitelungs-

Material zur Verfügung hatten, beziehungsweise keine Kenntnis von live untertitelten Programmen hatten. Die Schreiben an Produktionsfirmen oder Fernsehsender blieben weitgehend unbeantwortet.

Während der Suche nach geeignetem und aktuellem Material für einen Vergleich zwischen Live-Untertitelung und Simultandolmetschung wurde mir das Video des Programms aus dem Jahre 1986, das im ORF erstmals live untertitelt wurde, zur Verfügung gestellt und mir für einen ersten Vergleich dienen sollte. Da es sich hierbei nur um ein "Experiment" für das Experiment handeln sollte, wurde die Dolmetschung des Programms von einer Studentin übernommen, um so erste Unterschiede im Vorfeld abklären zu können. Für die Analyse des Vergleichs zwischen Live-Untertitelung und Simultan-Dolmetschung sollte dann eine aktuelle Live-Untertitelung mit der professionellen Dolmetschung des gleichen Programmes dienen. Auf Grund der Tatsache, dass sich keine neuere interlinguale Live-Untertitelung finden ließ, wurde schließlich das vorhandene Programm von 1986 professionell gedolmetscht und mit der damaligen Live-Untertitelung verglichen.

Jedoch gestaltete sich nicht nur die Suche nach geeignetem Material relativ schwierig; auch bei der Literatur-Recherche zeigte sich, dass das Feld der Live-Untertitelung noch relativ unbeleuchtet ist. Zwar ließen sich immer wieder auch neuere Erscheinungen finden, jedoch konzentrierte sich die Mehrheit davon auf die intralinguale Untertitelung für Hörgeschädigte und Gehörlose, während die interlinguale Live-Untertitelung noch eher stiefmütterlich behandelt wird. Dies führt zu der Annahme, dass sich die interlinguale Live-Untertitelung in den letzten Jahren aus diversen Gründen nicht durchsetzen konnte. Thijs de Korte (2006) schreibt in diesem Zusammenhang, bezogen auf den Markt in den Niederlanden, die zu den Untertitelungsländern zählen:

There is a market for live subtitling, although it is not requested on a daily basis, but mainly for major international events, where people feel they want to be a witness to history. Subtitling adds to the appeal of live broadcasts, and live, subtitled broadcasts attract more viewers than programs without subtitles. Still, there is a lot of criticism, mainly among translators themselves. Their main concern is that up to 50 percent of the content may get lost in translation. Being allowed only 30 minutes more, they could produce first-rate subtitles with a minimum loss of information (de Korte 2006).

6 Live-Untertitelung vs. Simultandolmetschung

Wie einleitend erwähnt, wird in diesem Kapitel die Live-Untertitelung einer ORF-Sendung, die im weiteren Verlauf genauer vorgestellt wird, mit einer Simultandolmetschung aus dem Jahre 2009 verglichen. Zu diesem Zweck wurde an erster Stelle die Video-Aufzeichnung der Sendung „Video Kunst-Stücke“ digitalisiert, auf DVD gebrannt und schließlich transkribiert, wobei hier zu erwähnen ist, dass die – auf Grund des Alters des Videos - bereits eher schlechtere Bild- und Tonqualität zur Folge hatten, dass nicht alles Gesagte genau erfasst werden konnte.

An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass es sich bei der vorliegenden Live-Untertitelung nicht nur um ein Projekt handelt, das vor bereits fast 23 Jahren durchgeführt wurde, sondern dass es sich dabei auch um einen ersten Versuch handelte, diese Methode der audiovisuellen Translation einzusetzen. Die vorgestellte Live-Untertitelung ist dementsprechend nicht mit aktuellen Entwicklungen auf diesem Gebiet gleichzusetzen und soll lediglich dazu dienen, dem Leser einen Eindruck vom Live-Untertiteln zu vermitteln.

Tippfehler, die beim Spotten der Untertitel unterlaufen sind, sind in der Transkription mit einem Ausrufezeichen in runder Klammer „(!)“ rechts neben dem Fehler markiert und sollen auf diese negative Begleiterscheinung der Live-Untertitelung hinweisen. Vorhandene grammatische oder ähnliche Fehler der Sprechenden sind – wie auch die Beurteilung der Qualität der Simultandolmetschung - nicht Gegenstand dieser Arbeit; Fehler u.Ä. werden dementsprechend übernommen und nicht explizit hervorgehoben.

6.1 Das Experiment 1986 im ORF

Jahrelang wurden bei fremdsprachigen Live-Übertragungen im ORF Simultan- oder Konsektivdolmetscher angestellt, um das jeweilige Programm für das deutschsprachige Publikum verständlich zu machen. Nachdem es das Aufkommen des Teletext-Systems in den 1970er Jahren ermöglicht hatte, Untertitel einzublenden (vgl. Kelen 2007:26), wurden diese einige Jahre später in manchen Ländern probeweise als Translationsart bei Live-Programmen genutzt. Im Jahre 1986 wagte auch der ORF das Experiment der Live-Untertitelung des Programms „Video Kunst-Stücke“ im Rahmen der ORF Videonale, die vom 20. bis zum 27. Juni 1986 stattfand und von Ingrid Kurz und Liese Katschinka in ihrem Artikel „Live-Subtitling – a first experiment on Austrian TV“ (Kurz/Katschinka 1988:479-483) beschrieben wird. Am Programm nahmen insgesamt neun internationale Videokünstler teil, die während der Sendung Ausschnitte ihrer Werke vorstellten sowie von der Moderatorin Wibke von Bonin zum Thema "Video Kunst" befragt wurden. Für die englischsprachigen Gäste, den Amerikaner John Sanborn und die Japanerin Shigeko Kubota, wurden Dolmetscher zur Verfügung gestellt.

Die Aufzeichnung des Programms geht über eine Stunde und vierzig Minuten, wobei nur für die Sequenzen, in denen Englisch gesprochen wurde, Untertitel eingeblendet wurden. Es handelt sich um insgesamt fünf Sequenzen, die allerdings nicht direkt aufeinander folgen.

Verschiedene Aspekte führten zu der Entscheidung, die Sendung live zu untertiteln, anstatt sie wie gewohnt simultan dolmetschen zu lassen: Das Programm wurde Samstag nachts und nur für ein sehr kleines Zielpublikum ausgestrahlt, bei dem man von einem eher jüngeren, gebildeteren Publikum mit Englischkenntnissen ausging (vgl. Kurz/Katschinka 1988:480). Es handelte sich also um

ein ideales Publikum für einen solchen Versuch, denn „the NOS survey had shown that subtitling was more often preferred as people were younger and more highly educated“ (Kurz/Katschinka 1988:480).

Ein weiterer Grund für die Entscheidung, das Programm live zu untertiteln, war der Programmablauf (vgl. Kurz/Katschinka 1988:480); das Programm bestand aus verschiedenen Elementen, wie einer Podiumsdiskussion, Auszügen aus den Videos der Künstler, live Vorführungen etc. Man wollte bei dieser unkonventionellen Sendung versuchen, die Authentizität durch das Beibehalten der Stimmen der Sprecher nicht zu gefährden. Zwar war man sich der Tatsache bewusst, dass eine Live-Untertitelung - allein aus Platzgründen auf dem Bildschirm – einen größeren Informationsverlust zur Folge haben würde als bei einer üblichen Simultandolmetschung, jedoch wäre eine Wahrung der Authentizität durch eine Simultandolmetschung nicht möglich gewesen, da die Originalstimmen dadurch für das Publikum nicht gut genug hörbar gewesen wären.

Nachdem man sich also entschlossen hatte, diese neue Art der audiovisuellen Translation auszuprobieren, wurden zwei Kabinen für jeweils eine Dolmetscherin hinter der Bühne aufgestellt, in denen für die Dolmetscherinnen ein Monitor bereitstand, der ihnen den Überblick über die Geschehnisse vor den Kulissen gab. Eine der zwei Dolmetscherinnen war für die Dolmetschung vom Deutschen ins Englische zuständig, die von den nicht deutschsprachigen Gesprächsteilnehmern des Programms über Kopfhörer empfangen wurde. Die Dolmetscherin in der zweiten Kabine dolmetschte vom Englischen ins Deutsche und übernahm somit auch die Kabine, von der die Dolmetschung für die Untertitel von einem Spotter übernommen wurde.

Als Zeichenmaximum galten bei diesem Versuch 27 Zeichen pro Zeile, weshalb es natürlich – abgesehen von der schnellen Sprechgeschwindigkeit beim Dolmetschen, die es unmöglich gemacht

hätte, die Dolmetschung in der gleichen Geschwindigkeit mitzutippen, – unabdingbar war, die Dolmetschung in gekürzter Form in Untertitel umzuwandeln. Im Voraus hatte man sich dazu entschieden, dass nicht der Spotter die Dolmetschung der Dolmetscherin kürzen würde, sondern die Dolmetscherin selbst eine zusammenfassende Dolmetschung liefern würde, damit diese dann in Untertitel gepackt werden könnte. Die Dolmetscherin hatte somit einerseits die Kontrolle über die Untertitel, andererseits allerdings auch die anspruchsvolle Aufgabe, neben dem Simultandolmetschen ihre Dolmetschung auch noch zu kürzen (vgl. Kurz/Katschinka 1988:479-483). Zusammenfassend beschreiben Kurz und Katschinka (1988) ihre Erfahrung folgendermaßen:

It is difficult, but it can be done, provided that the interpreter is willing to depart from some cherished principles. Certainly, it is no longer simultaneous interpreting in the conventional sense, where the interpreter faithfully translates what is being said. It is also necessary for the conference interpreter in this situation to overcome a psychological barrier: throughout his training and work he has upheld the principle of giving as precise and complete a rendering of the original as possible. Now he is obliged to summarize, to deliberately omit information (Kurz/Katschinka 1988:482).

6.2.1 Ein erster Vergleich einer Live-Untertitelung mit einer Simultandolmetschung

Für einen ersten Vergleich wurde eine Studentin im dritten Semester des Masterstudiengangs Konferenzdolmetschen am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien ersucht, die englischen Passagen der Sendung ins Deutsche simultan zu dolmetschen und dies aufzunehmen. Die Dolmetschung wurde danach transkribiert. Wie auch beim Transkribieren des Programms bleibt bezüglich der Dolmetschung zu erwähnen, dass die beeinträchtigte Bild- und Tonqualität die Arbeit der Dolmetscherin mit Sicherheit erschwert hat. Zudem erhielt die Dolmetscherin vor der Dolmetschung lediglich die Information, dass es sich bei der Dolmetschung um ein Videoband einer etwas unkonventionellen ORF-Sendung mit verschiedenen Künstlern zum Thema Video-Kunst aus den 1980er Jahren handelte. In der Sendung erwähnte Namen wurden nicht bereitgestellt und wurden von der Dolmetscherin teilweise falsch verstanden und wiedergegeben, während sie bei der Live-Untertitelung teils gänzlich weggelassen wurden.

6.2.1.1 Time Lag

Die Aufnahmemodalität der Simultandolmetschung machte es unmöglich, die Zeitspanne zwischen der Ausgangs- und der Zieltextproduktion, also den so genannten Time Lag zu messen, jedoch wird im Allgemeinen von einem Time Lag von zwei bis zehn Sekunden beim Simultandolmetschen gesprochen. Paneth (1957) berichtet in diesem Zusammenhang:

The actual lag varies, but its mean value seems to be between 2 and 4 seconds, involving 15-21 words. According to the length of the phrases the overlap will vary. The interpretation of a long phrase [...] is often begun before its termination; shorter phrases [...] may in their entirety be fit into a pause of a speaker's delivery; the translation of very long phrases [...] may partly coincide with the end of its delivery and partly with the beginning of a new phrase. (Paneth 1957: 32f.)

Im Vergleich dazu sticht bei der Betrachtung des Transkripts der Live-Untertitelung bereits beim ersten Untertitel besonders die lange Zeitspanne zwischen dem Einsatz der Sprecher und der Einblendung der Untertitel hervor. Der Zeitabstand zwischen dem Aussprechen des Satzes *Too long* (07:06) eines Gastes und der Einblendung des Untertitels „Zu lange schon.“ (07:11) beträgt fünf Sekunden⁴. Bereits drei Sekunden vor dem Zeitpunkt des Einblendens des Untertitels wird das Gesprochene von der Moderatorin des Programms selbst für die Zuschauer mit "Zu lange sagt er, das ist alles." (07:08) gedolmetscht. Das gleiche Phänomen ist auch kurz danach zu beobachten, als sich die Moderatorin dem anderen englischsprachigen Gast zuwendet *Neben ihm sitzt Shigeko Kubota* (07:44); die Moderatorin stellt den Gast Shigeko Kubota vor, worauf diese erwähnt, dass sie Japanerin ist (07:47) *Yes, I'm from Japan*. Bereits zwei Sekunden später wird diese Aussage von der Moderatorin für das Publikum gedolmetscht (07:49) *Sie ist Japanerin*. während die Untertitel erst acht Sekunden später eingeblendet werden: "(!) Ja, ich komme aus Japan." (07:55). Das Gespräch läuft während dessen weiter, sodass sich neue Aussagen und Fragen überschneiden und die Moderatorin, als der Gast auf eine ihrer Fragen *Long, long time. I think 1969, yeah.* (08:08) antwortet, nochmal die Funktion einer Dolmetscherin einnimmt "69.". Der dazugehörige Untertitel "Schon sehr lange, seit 1969." (08:16) wird jedoch erst eingeblendet, als die

⁴ Die Zeit wurde mit einem handelsüblichen DVD-Abspielgerät in Minuten und Sekunden gemessen.

Moderatorin wiederum bereits auf die Frage des Gastes *In the 70ties, now the eighties. Are you asking my age, you mean?* (08:13) antwortet: No, not at all!" (08:16).

In einem Fall überlagert sich später sogar der Sprecheinsatz der Moderatorin *Und ich habe große Hochachtung* (56:52) zeitlich mit dem Einblenden der Untertitel (56:54) "Das ist wichtig für ein Unterhaltungsprogramm." und (57:01) "Kunst ist hier wichtig. Das darf man nicht miteinander verwechseln."

In weiterer Folge lässt sich beobachten, dass sich der Time Lag in einigen Fällen auf über zehn Sekunden, in einem Fall sogar auf 22 Sekunden beläuft. Nach der Originalaussage (1:06:56) *I make more estethics in the video, more conceptuary combination of subjects and objects.* folgt der Untertitel "Das ist Ästhetik im Video. Eine Kombination von Subjekt und Objekt." erst an der Stelle 01:07:18. Dadurch ergeben sich immer wieder Überschneidungen mit dem Gesprächsverlauf.

6.2.1.2 Output

„Ein ebenso typisches Merkmal mündlicher Sprachproduktion wie Laute des Zögerns sind diverse Korrekturen und Versprecher“ (Pöchhacker 1994:133); dieses Phänomen sowie Fehler bei der Satzstellung treten an folgenden Stellen auf:

Original: *In the 70ties, now the eighties. Are you asking my age, you mean?* (08:13)

Simultandolmetschung: "Das heißt, wenn sie, fragen Sie etwa um mein Alter?"

Original: *I don't think that cost is important. I think the idea is important.* (56:24)

Simultandolmetschung: "Ich denke nicht, dass da hier die Kosten das Wichtigste sind."

Original: *This is also a combination and marriage of mental landscape and physical landscape.* (1:06:16)

Simultandolmetschung: Hier ist, geht es um eine Kombination von mentaler Landschaft und wirklicher Landschaft."

Original: *Well, you know, I just opened the show at Museum [...]. She's there, staircase and walking and people say „You are not tired?“ but we never tire; not. That's art, you know.* (1:08:10)

Simultandolmetschung: "Nun, ich habe die Show erst begonnen, mit den Hinuntergehen der Treppen. Man wird hier auch nicht müde. Das ist einfach Kunst. Man kann vielleicht sich erschöpft fühlen von seinem, von seiner Beziehung; man kann sie satt haben, aber Kunst niemals. Ich möchte lieber hier über abstraktere Dinge sprechen."

Original: *Well, I'm an artist and a director and a producer; a number of different things; a designer, a lot of different occupations. I collaborate often with other people, complement what I do.* (1:35:41)

Simultandolmetschung: "Ich bin Künstler, Produzent, natürlich auch Designer; unterschiedlichste Dinge, wo ich oft mit anderen Menschen zusammenarbeite."

Original: *Yes, I'm from Japan. But I live in New York and I started when I met Nam June in New York* (07:51)

Simultandolmetschung: "Ja, ich komme aus Japan. Doch ich lebe in New York und ich habe studiert *auch* in New York“.

Sowohl die Korrekturen und Versprecher als auch die Fehler bei der Satzstellung sind allerdings nicht als Störfaktor zu betrachten, denn

Most, if not all, of us will occasionally use the wrong word when we speak, if only because our brain does not always keep pace with our tongue. But our interlocutors will often understand what we meant to say all the same. The message will come across as intended (Smith 1998:146).

Im Gegensatz dazu treten bei der Untertitelung zweimal Tippfehler sowie ein syntaktischer Fehler auf:

Untertitel (07:55: (Ja, ich komme aus Japan.

Untertitel (1:08:36): Die Leute fragen: Werden Sie nicht müde, dieserr Dinge zu machen.

Untertitel (56:36):Ich glaube nicht, Kosten sind so wichtig.

Diese Fehler scheinen zwar bei erster Betrachtung keine groben Fehler zu sein, jedoch sollte man sich in diesem Zusammenhang der Tatsache bewusst sein, dass das Lesen von Untertiteln für das Auge eine große Anstrengung bedeutet (vgl. Hay 1998:131ff.):

Watching a subtitled document [...] involves reading a moving image, reading text and listening to a soundtrack. From the point of view of vision and eye movements, reading a moving image involves integrating multiple successive fixations. Our eyes are never at rest“ (Hay 1998:131).

Als goldene Regel gilt also beim Untertiteln, einen möglichst ungestörten Lesefluss zu ermöglichen (vgl. Días Cintas 2005:159) und

Störfaktoren zu vermeiden, um das Auge nicht weiteren Anstrengungen auszusetzen und Verwirrungen vorzubeugen.

Während die Dolmetscherin die Möglichkeit hat, Fehler auszubessern oder auch Sätze umzustrukturieren, kann der Spotter bei den Untertiteln keine Korrekturen vornehmen, sobald sie eingeblendet wurden. Nur mit „highly ‘intelligent’ programs specially developed for the language in question, which are capable of correcting possible errors such as ‘dipslay’ instead of ‘display’, the number of errors is small“ (Ivarsson/Carroll 1998:134).

6.2.1.3 Informationsgehalt

Wie in Kapitel 1.6 beschrieben, kommt es beim Erstellen von Untertiteln zwangsläufig zu Textkürzungen. Im Folgenden soll anhand der Transkription untersucht werden, ob die Textkürzungen beim Live-Untertiteln durch den erhöhten Zeitdruck stärker ausfallen und sich dadurch ein größerer Informationsverlust in der Übertragung vom Ausgangs- zum Zieltext ergibt. Gleichzeitig soll auch der Informationsgehalt im Zieltext der Simultandolmetschung verglichen und überprüft werden.

Der Untertitel (07:55) "Ja, ich komme aus Japan" stimmt mit der Simultandolmetschung Wort für Wort überein, weist keinerlei Auslassungen auf und ist eine genaue Übertragung der Originalaussage *Yes, I'm from Japan*. Im nächsten Untertitel (07:59) "Ich lebe in New York" wird das Englische *but* ausgelassen, von der Dolmetscherin hingegen wiedergegeben "Doch ich lebe in New York". Das Gleiche ist in den nachfolgenden Untertiteln (08:05 und 08:09) zu beobachten: die Konjunktionen *and* und *when* werden bei den Untertiteln gänzlich weggelassen, was auch in später vorkommenden Untertiteln einige Male der Fall ist. Während es bei den Untertiteln durch die Auslassung der Konjunktionen zu keinem

Informationsverlust kommt, da die im Original durch Konjunktionen verbundenen Sätze als eigenständige Sätze in einzelne Untertitel verpackt werden, wird an dieser Stelle bei der Simultandolmetschung der ganze Satz *when I met Nam June in New York* nicht aufgegriffen, wodurch ein Informationsverlust gegeben ist. Im Gegensatz dazu wird die Information *I started video when I met Nam June in New York* sowohl im Untertitel als auch in der Dolmetschung durch "Ich habe in New York studiert" (08:05) beziehungsweise "Doch ich lebe in New York und ich habe studiert auch in New York." verfälscht, da die Sprecherin im Original keinerlei Aussage über ihr Studium tätigt. Hierbei handelt es sich vermutlich um einen Hörfehler, da akustisch, bedingt durch den starken ausländischen Akzent der Rednerin, "studied" nur schwer von "started" unterschieden werden kann.

Der Untertitel "Schon sehr lange, seit 1969" unterscheidet sich von der Dolmetschung nur geringfügig durch die Betonung *long, long time* "sehr sehr lange" und die Wiedergabe von *I think 1969* durch "etwa" in der Dolmetschung, wobei an dieser Stelle, wie auch beim nächsten Untertitel (08:23), trotz Auslassungen kein Informationsverlust feststellbar ist.

Die Originalaussagen (08:13) *In the seventies, now the eighties.* und (08:20) *Video age, you know!* werden sowohl in den Untertiteln als auch in der Dolmetschung gänzlich ignoriert, wodurch in beiden Fällen die von der Sprecherin intendierte Nachricht nicht an das Zielpublikum übermittelt wird. *I just came back from Munich* (08:20) unterscheidet sich in Untertitel und Dolmetschung lediglich durch die Zeitform; während im Untertitel das Perfekt verwendet wird, setzt die Dolmetscherin das Präsens ein, wobei kein Unterschied beim Informationsgehalt ersichtlich ist.

Bei der Sprechsequenz ab Minute 56:24 bis inklusive Minute 56:46 werden bei den Untertiteln Textkürzungen bei den Wiederholungen von *I think* sowie bei *and what is being sold* "Verkauft wird Unterhaltung", bei *to suit something entertaining to an*

entertaining program is important "Das ist wichtig für ein Unterhaltungsprogramm" und bei *to suit something made for art is important also. And I think you can't confuse the two* "Kunst ist hier wichtig. Das darf man nicht miteinander verwechseln." vorgenommen, während sich bei der Dolmetschung eine gewisse Redundanz feststellen lässt: "Es sollten doch die Ideen im Vordergrund stehen", "Und was verkauft wird hier, ist einfach Entertainment". Allgemein ist bei dieser Sequenz zu sagen, dass es bezüglich des Inhaltes eine große Übereinstimmung des Originals mit den Untertiteln und der Dolmetschung gibt. Auch bei den folgenden zwei Untertiteln (01:02:59 und 01:03:06) sowie der ersten Zeile des Untertitels danach (01:03:06) gibt es inhaltlich keinen Unterschied zu Original und Dolmetschung. Zwischen 1:02:58 und inklusive 1:03:11 lassen sich sowohl bei den Untertiteln als auch bei der Dolmetschung Auslassungen feststellen: Die Aussagen *It's like the taste of food. Like sashimi with mustard. That's for my taste.*(1:02:58), *So I'm going to do some mustard; it's taste and smell and moment. That's commercials!* (1:03:05) und *If I have a chance, I would do Japanese commercials: Your taste of sushi!* (1:03:11) werden nur durch den Untertitel "Für Nahrungsmittel etwa kann man gute Commercials machen" (1:03:17) dargestellt, wodurch der Inhalt des Gesagten nur ungenau wiedergegeben wird und teils auch verloren geht. Bei der Dolmetschung "wie Sashimi, ich weiß nicht, ob Sie das kennen. Deswegen mag ich Werbung. Das ist ein kurzer Moment. Ich würde wirklich gerne japanische Werbung machen; für Sushi zum Beispiel." wird das Gesagte ebenfalls nicht vollständig übertragen, jedoch ergibt sich in diesem Fall kein Informationsverlust.

An der Stelle *This is also a combination and marriage of mental landscape and physical landscape* (1:06:16) sind Untertitel (1:06:33) und Dolmetschung sehr ähnlich: "Es ist eine Verbindung einer tatsächlichen Landschaft und einer Fantasie-Landschaft" und "Hier geht es um eine Kombination von mentaler Landschaft und

wirklicher Landschaft". Obwohl sowohl im Untertitel als auch in der Dolmetschung *marriage* nicht aufgegriffen wird, gibt es auf Grund der Tatsache, dass es sich bei *combination* und *marriage* in diesem Fall um Synonyme handelt, keine inhaltlichen Unterschiede zum Original. Der nächste Untertitel (1:06:39) bezieht sich durch "Das ist meine klassische Video-Skulptur" auf das davor gezeigte Video, während in der Dolmetschung - wie auch im Original - der Inhalt des Videos "das mit de[n] Treppen" nochmals erwähnt wird. Trotzdem ist der Informationsgehalt bei beiden Translationsarten gleich. Der im Original vorkommende Name (1:06:23) wird im Untertitel (1:06:44) zur Gänze ausgelassen. In der Dolmetschung wird der Name genannt, wobei die Richtigkeit des Namens auf Grund der mangelhaften Tonqualität des Originals nicht feststellbar, jedoch durch die unterschiedliche akustische Wahrnehmung eher zweifelhaft ist. Auch bei der kommenden Aussage hält sich die Dolmetscherin relativ genau an das Original (1:06:35 bis 1:06:56), abgesehen von der Auslassung von *abstract* (1:06:44) "Zeit und Kunst" und *walking and floating in the air*, was auch in den Untertiteln nicht vorkommt, sowie *I make more estethics in the video* (1:06:56). Letzteres wird bei den Untertiteln aufgegriffen, während die Betonung *on and on and on* ausgelassen wird, wie auch *Time, abstract and art. That's I'm working on*.

Die Information *And I'm Japanese, but Japanese are more classic, in a way. History, like French. So my homage for Marcel Duchamp. He did everything but video. This is our new generation and our language.* (1:07:05) wird mit Ausnahme der Auslassung von *History; like French* und *this is our new generation* relativ ausgangstextgetreu ins Deutsche gedolmetscht, in der Untertitelung jedoch gänzlich ignoriert.

Bei dem Satz *Well, you know, I just opened the show at Museum [...]* (1:08:10) wird die Interjektion *Well* mit "Nun" gedolmetscht und in der Untertiteln weggelassen, da sie bezüglich des

Informationsgehaltes nichts ändert. Sowohl bei den Untertiteln als auch in der Dolmetschung, wird allerdings nicht erwähnt, in welchem Museum die Ausstellung stattfindet beziehungsweise, dass sie in einem Museum stattfindet, wodurch ein Teil der Information verloren geht. In der Dolmetschung wird des Weiteren *people say "You are not tired?"* (1:08:10) nicht berücksichtigt, während bei den Untertiteln *We get tired of boyfriend* (1:08:24) nicht vorkommt. In beiden Fällen kann trotzdem kein wirklicher Informationsverlust erkannt werden, da die Sprecherin sich in ihrer Aussage wiederholt und die Hauptaussage sowohl in den Untertiteln als auch in der Dolmetschung vorkommt. Am Ende dieser Sequenz dolmetscht die Dolmetscherin "Ich möchte lieber hier über abstraktere Dinge sprechen", allerdings lässt sich im Original eine solche Aussage nicht finden.

Well, I'm an artist and a director and a producer; a lot of different things; a designer, a lot of different occupations (1:35:41) wird mit Ausnahme der Interjektion *well* und der Wiederholung von *a lot of different things* durch *a lot of occupations* in den Untertiteln und in der Dolmetschung ähnlich ins Deutsche übertragen. In der Dolmetschung wird *director* nicht erwähnt, wobei an dieser Stelle nur ein äußerst geringer Informationsverlust gegeben ist, da der Sprecher nach seiner Aufzählung ohnedies erwähnt, dass er viele unterschiedliche Aufgaben übernimmt. Im nachfolgenden Teil der Aussage folgt die Dolmetschung relativ genau dem Original, während in der Untertitelung einige Kürzungen unternommen werden; die erste Kürzung erfolgt in Form einer Auslassung bei dem im Original unvollständigen Satz *complement what I do*, die allerdings auch bei der Dolmetschung vorhanden ist. Weiters werden in den Untertiteln (1:36:05 und 1:36:11) die Tätigkeiten *engineer* und *technical director* von Dean Winkler ausgelassen. *Designer* wird weder in der Dolmetschung noch in den Untertiteln erwähnt, während jedoch in beiden Translaten klar deutlich wird, dass Dean Winkler in New York in einem TV-Studio arbeitet. Die Wiederholung von *an interesting*

engineer durch *a very interesting guy* (1:36:02) wird in der Dolmetschung nicht nochmal aufgegriffen.

Sowohl bei den Untertiteln (1:36:16), als auch bei der Dolmetschung wird *periodically* (1:36:02) nicht miteinbezogen. Bei der Aufzählung der Namen *Mary Perillo*, *Robert Ashley* und *Phillip Glass* ist es interessant zu beobachten, dass in jedem der zwei Translate nur zwei der drei genannten Namen aufgegriffen werden. Bei der Dolmetschung ergibt sich an dieser Stelle erneut das Problem des Namenverständnisses, während bei der Untertitelung wieder Kürzungen im Bezug auf die Tätigkeit einer Person vorkommen. *A number of other people* wird ebenfalls nicht untertitelt.

Während die Dolmetschung der Sequenz 1:36:11 bis inklusive 1:36:17 dem Ausgangstext relativ ähnlich ist, lassen sich bei den Untertiteln Kürzungen feststellen, die aber den Informationsgehalt, bis auf *kinesthetic effect*, was in beiden deutschen Versionen ausgelassen wird, in keinsten Weise verändern. Anders verhält es sich mit *And I think that's a common goal and that's why we are artists. Also, we have the desire to create, the need to create comes from a commercial-based venture, the desire to create what makes art.* (1:36:28): während bei der Dolmetschung *the need to create comes from a commercial-based venture* ausgelassen wird und die Dolmetscherin sich stattdessen selbst durch "das kommt wohl aus dem Wunsch, dass wir etwas schaffen möchten" wiederholt, wird diese Sequenz bei der Untertitelung zur Gänze ausgelassen.

6.2.2 Ein zweiter Vergleich: Interlinguale Live-Untertitelung vs. professionelle Simultandolmetschung

Für den Vergleich der interlingualen Live-Untertitelung mit einer Simultandolmetschung wurde eine professionelle Konferenzdolmetscherin, die bereits seit mehreren Jahren in diesem Beruf tätig ist, gebeten, die Dolmetschung der englischsprachigen Gäste des Programms zu übernehmen. Im Gegensatz zur ersten Dolmetschung wurde der Dolmetscherin vorab eine Beschreibung des Programms sowie Information über die Namen und eine kurze Biographie der zu bedolmetschenden Gästen gegeben.

6.2.2.1 Time-Lag

Die professionelle Dolmetschung wurde mit einem Audioprogramm aufgezeichnet, das es erlaubte, das Original und die Dolmetschung im Stereomodus abzuspielen. In weiterer Folge konnte anhand einer gängigen Audio-Software der Zeitabstand zwischen dem Einsatz der Sprecher im Original und dem Einsatz der Dolmetscherin, anhand der Anzeige des Timecodes, in Sekunden gemessen werden. Die Zeitverzögerung zum Original wird im Transkript der Dolmetschung in runder Klammer angezeigt.

Bei dem ersten zu dolmetschenden Satz *Too long* (07:06) wurde der Time-Lag bei der Dolmetschung mit einer Sekunde bemessen, während der entsprechende Untertitel erst fünf Sekunden später eingeblendet wird. Auch bei den folgenden zwei Passagen *But I live in New York and I started Video when I met Nam June in New York* (07:51) und *Long, long time, I think 1969, yeah* (08:08), beginnt

die Dolmetscherin bereits eine Sekunde nach Einsatz des Sprechers mit ihrer Dolmetschung, während sich die Einblendung der Untertitel um jeweils acht Sekunden verzögert.

Bei der Sequenz (08:13) *In the seventies, now the eighties.*, setzt die Dolmetscherin beim ersten Satz nach zwei Sekunden ein. Beim zweiten Satz *Are you asking my age, you mean?*, lässt sich bei der Dolmetschung zum ersten Mal ein längerer Time-Lag von vier Sekunden beobachten. Der Untertitel "Fragen Sie mich auch um mein Alter" (08:23) wird im Gegensatz dazu erst zehn Sekunden nach dem Einsatz der Sprecherin eingeblendet.

Bei *Video age, you know! I just came back from Munich, so!* (08:20) sowie bei *I don't think that cost is important. I think the idea is important* (56:24) erscheint der Untertitel mit neun Sekunden Verzögerung auf dem Bildschirm; die Dolmetschung erfolgt an dieser Stelle bereits nach zwei Sekunden. Auch im Fall von *I think the technology without ideas is nothing* (56:30) und *And I think it was very cleanly done, it was a smart idea.* (56:36) beginnt die Dolmetscherin bereits nach zwei Sekunden mit ihrem Sprechereinsatz, während die Untertitel zehn beziehungsweise acht Sekunden nach der Originalaussage angezeigt werden.

An der Stelle 56:39 beträgt der Time-Lag zwischen Original und Untertitel neun Sekunden, zwischen Original und Dolmetschung drei Sekunden. Bei den nächsten zwei Sequenzen *And to suit something entertaining to an entertainment program is important* (56:41) und *to suit something made for art is important also. And you can't confuse the two.* (56:46) setzt die Dolmetscherin nach drei beziehungsweise vier Sekunden ein; die Einblendung der Untertitel verzögert sich sogar um 13 (56:54) und 15 Sekunden (57:01). Im weiteren Verlauf kann bei der Dolmetschung immer wieder ein Time-Lag von zwei bis drei Sekunden gemessen werden, während die

Untertitel mit einer Verzögerung von sechs bis acht Sekunden auf dem Bildschirm erscheinen.

Der größte Time-Lag bei der Dolmetschung erfolgt an der Stelle 1:06:23 *Because the descending staircase is my classic video sculpture which Dr. [...] reminded me and invited me to Documenta 77.* und beträgt sieben Sekunden. Im Vergleich dazu beträgt die längste Verzögerung zwischen dem Original (1:06:56) *I make more esthetics in the video, more conceptuary combination of subjects and objects.* und dem Einblenden des Untertitels "Das ist Ästhetik im Video. Eine Kombination von Subjekt und Objekt." 22 Sekunden.

6.2.2.2 Output

Wie bereits in Kapitel 5.2.1.2 erwähnt wurde, kommen in Simultandolmetschungen immer wieder Pausen, Ausbesserungen und Versprecher vor (vgl. Pöchhacker 1994:133), die in dieser Arbeit nicht untersucht werden, da sie nicht den Untertiteln gegenüber gestellt werden können. Dahingegen können falsche Satzstellungen, auf Grund der Tatsache, dass diese auch in Untertiteln vorkommen, für einen Vergleich hinzugezogen werden: An der Stelle *I don't think that cost is important.* (56:24) unterläuft beim Live-Untertitel ein Syntaxfehler "Ich glaube nicht, Kosten sind so wichtig." (56:36). Weiters beinhalten die Untertitel an zwei Stellen Tippfehler: "(Ja, Ich komme aus Japan." (07:55) und "Die Leute fragen: Werden sie nicht müde, dieserr Dinge zu machen." (01:08:36). Im Gegensatz dazu können bei der Simultandolmetschung keine syntaktischen Unregelmäßigkeiten festgestellt werden.

6.2.2.3 Informationsgehalt

In diesem Kapitel soll anhand subjektiver Beobachtungen festgestellt werden, ob durch die Notwendigkeit des Textkürzens bei Untertiteln (vgl. Reinart 2004:79; Hay 1998:135), ein größerer Informationsverlust zwischen Original und Untertiteln entsteht als zwischen Original und Simultandolmetschung.

Die erste Originalaussage *Too long* (07:06) wird im Live-Untertitel (07:11) mit "Zu lange schon." und in der Dolmetschung mit "Seit viel zu langer Zeit" wiedergegeben; in beiden Fällen wird der Inhalt des Gesagten durch eine unterschiedliche Wortwahl wiederholt. Während bei der nächsten Sequenz (07:47) *Yes, I'm from Japan.* durch den Untertitel (07:55) die genaue Übertragung "Ja, ich komme aus Japan." erfolgt, wird dieser Teil in der Dolmetschung zur Gänze ausgelassen. In diesem Fall lässt sich vermuten, dass diese Information absichtlich von der Dolmetscherin nicht aufgegriffen wurde, da sie bereits von der Moderatorin mit "Sie ist Japanerin." (07:49) für das Publikum in das Deutsche gedolmetscht wurde. Während bei *But I live in New York and I started video when I met Nam June in New York.* (07:51) die Konjunktion *but* in der Dolmetschung wiedergegeben wird, wird sie bei der Untertitelung, ebenso wie im Falle von *and*, ausgelassen. Während die Auslassung von Konjunktionen bis zu dieser Stelle zu keinem Verlust bezüglich des Inhalts führt, wird die Information, nämlich dass die Sprecherin mit Videokunst begann, als sie Nam June in New York kennenlernte, durch die Auslassung der Konjunktion *when*, weder in der Dolmetschung noch im Untertitel deutlich gemacht. Zusätzlich wird durch den Untertitel "Ich habe in New York studiert" (08:05) die Information des Originals verfälscht (vgl. Kapitel 6.2.1.3).

Wie auch bei der ersten Originalaussage, ist im Falle von *Long, long time. I think 1969, yeah.* (08:08) nur ein geringer

Unterschied in der Wortwahl zwischen Dolmetschung und Untertitel feststellbar. In beiden Fällen wird *I think* ausgelassen, wobei an dieser Stelle kein Informationsverlust gegeben ist. Die Aussage *In the seventies, now the eighties*. (08:13) wird im Untertitel zur Gänze unterschlagen, während sie in der Dolmetschung wiedergegeben wird. Im Fall von *Video age, you know! I just came back from Munich, so!* (08:20) wird der erste Teil der Aussage von der Simultandolmetscherin aufgegriffen, der zweite Teil allerdings nicht gedolmetscht, während bei der Untertitelung der erste Teil ausgelassen und nur der zweite Teil untertitelt wird (08:29): "Ich bin gerade aus München gekommen." In beiden Fällen wird dadurch auch ein Teil der von der Sprecherin gegebenen Information nicht überliefert.

Im weiteren Verlauf (56:24 bis 56:41) lassen sich zwischen Original und Untertitel sowie Original und Simultandolmetschung keinerlei Informationsverluste feststellen. Zwar wird in beiden Fällen *I think* teils ausgelassen, jedoch kann dies nicht als Informationsverlust gewertet werden, da es sich hierbei um Wiederholungen handelt. Generell lässt sich beobachten, dass bei dieser Sequenz eine große Übereinstimmung zwischen Untertitel und Dolmetschung herrscht. Im Gegensatz dazu wird *to suit something made for art is important also*. (56:46) im Untertitel (57:01) mit "Kunst ist hier wichtig." und in der Dolmetschung mit "Kunst wird für Künstler gemacht und Unterhaltung für Unterhalter." wiedergegeben.

Der größte Unterschied auf der Inhaltsebene ist zwischen 1:02:51 und 1:03:11 festzustellen. Während der erste Satz *I like commercials because it's short. Art piece is too long and with commercials you can make momento* (1:02:51) in den Untertiteln "Ich mag Commercials. Sie sind kurz." (1:02:59), "Kunststücke sind oft zu lang. Commercials sind kurz" (1:03:06) und "Das sind Momentaufnahmen. Das mag ich." (1:03:22) inhaltlich vollständig aufgegriffen wird, fehlt bei der Dolmetschung die Wiedergabe der

Information *I like commercials* und *Art piece is too long*. Zusätzlich wird in der Dolmetschung die Originalaussage um "Und man hat die volle Kontrolle." ergänzt, welche aus dem Original nicht ersichtlich ist.

Die Information *It's like the taste of food. Like sashimi with mustard. That's for my taste.*(1:02:58), *So I'm going to do some mustard; it's taste and smell and moment. That's commercials!* (1:03:05) wird weder in der Dolmetschung noch in den Untertiteln aufgegriffen. Erst ab 1:03:11 findet wieder eine Informationsübertragung statt, wobei im Gegensatz zur Dolmetschung in den Untertiteln nicht wiedergegeben wird, dass die Sprecherin, wenn sie die Möglichkeit hätte, japanische Werbung machen würde, wie zum Beispiel für Sushi, und das Gesagte durch "Für Nahrungsmittel etwa kann man ganz gute Commercials machen." (1:03:17) zusammengefasst wird.

In weiterer Folge lassen sich besonders bei der Dolmetschung Auslassungen feststellen. Während *This is also a combination and marriage of mental and physical landscape* (1:06:16) inhaltsgetreu mit "Es ist eine Verbindung einer tatsächlichen Landschaft und einer Fantasie-Landschaft." (1:06:33) untertitelt wird, wird die Information durch die Dolmetschung "Ja, das ist eine Kombination von physical ranscales." nicht an das Publikum überliefert. Auch die Information *Because the descending staircase is my classic video sculpture which Dr.[...] reminded me and invited me to Documenta 77* (1:06:23) wird in der Dolmetschung ausgelassen und durch "Wenn man über Treppen läuft, dann sieht das so aus:" überbrückt. Im dazugehörigen Untertitel wird der erwähnte Name nicht wiedergegeben. Die Aussage *Since then she is walking for me, driving down the staircase on and on and on. This is infinity for time.* (1:06:35), wird sowohl in den Untertiteln (01:06:49 und 01:06:53) als auch in der Dolmetschung wiedergegeben, während *Time, abstract and art.* (1:06:44) in beiden Fällen zur Gänze ausgelassen wird.

An der Stelle *I make more esthetics in the video, more conceptuary combination of subjects and objects.* (1:06:56) wird der Inhalt des Originals durch die Simultandolmetschung zur Gänze übertragen, während im Untertitel (1:07:18) die nähere Beschreibung durch das Adjektiv "conceptuary" entfällt. Die Information *And I'm Japanese but Japanese are more classic, in a way. History: like French. So my homage for Marcel Duchamp. He did everything but video. This is our new generation and our language.* (1:07:05) bleibt vollkommen ununtertitelt, während sie durch die Dolmetschung "Die japanische Tradition ist anders. Mein Meister hat alles außer Video gemacht." zumindest teilweise an das Publikum weitergegeben wird.

Bei *Well, you know, I just opened the show at Museum [...]. She's there, staircase and walking* (1:08:10) ist bei Untertitel und Dolmetschung ein Informationsverlust gegeben, da in beiden Fällen das Museum nicht erwähnt wird. In weiterer Folge wird *and people say "You are not tired?" but we never tire; not. That's art, you know* in der Dolmetschung durch "Das ist etwas, dessen man nie müde wird." zusammengefasst, während bei der Untertitelung auch *and people say "You are not tired?"* aufgegriffen wird. Im Gegensatz dazu existiert eine originalgetreue Dolmetschung, jedoch kein Untertitel für *We get tired of boyfriend, but not of art, right!* (1:08:24).

Im weiteren Verlauf ist die Übertragung des Originals *Well, I'm an artist and a director and a producer; a number of different things; a designer, a lot of occupations I collaborate often with other people* (1:35:41) in das Deutsche durch Untertitel und Dolmetschung sehr ähnlich. In den Untertiteln (1:35:51 bis 1:36:01) wird lediglich die Interjektion *well* sowie die Wiederholung *a lot of different things* durch *a lot of occupations* ausgelassen, was allerdings zu keinem Informationsverlust führt. Die Beschreibung der Tätigkeit von Dean Winkler *who is an interesting engineer, technical director of a facility in New York, designer of a TV-studio,* wird mit Ausnahme von

interesting engineer durch die Dolmetscherin vollkommen, durch den Untertitel "Er arbeitet in New York in einem TV-Studio" (1:36:11) stark zusammengefasst, wiedergegeben. Die Wiederholung von *an interesting engineer* durch *a very interesting guy* (1:36:02) kommt weder in den Untertiteln noch in der Dolmetschung vor. Bei *I also work periodically with Mary Perillo who co-produces, co-directs with me* beziehen weder die Untertitel, noch die Dolmetschung *periodically* und *who co-produces, co-directs with me* miteinander. Auch wird bei der Aufzählung der Namen *Mary Perillo, Robert Ashley* und *Philip Glass* letzterer durch keine der beiden Translationsarten in das Deutsche übertragen. Bei der Untertitelung wird zudem *and a number of other people* nicht noch einmal erwähnt, wobei es in diesem Fall zu keinem Informationsverlust kommt, da es sich um eine Wiederholung handelt. Der Inhalt der Sequenz 1:36:17 bis inklusive 1:36:17 *all who have complementary ideas, notions or concepts which I interact with [...] in this group, I mean, think we are all after very similar kinds of things, getting an audience to react to some statements, some ideas, some kinaesthetic effect that we did wish to present.* wird sowohl in der Dolmetschung, bei der *kinaesthetic effect* allerdings zu "kinesthetischen Fakten" wird, als auch in den Untertiteln, wenn auch in reduzierter Form, wiedergegeben.

Die Aussage *And I think that's a common goal and that's why we are artists. Also, we have the desire to create, the need to create comes from a commercial-based venture, the desire to create what makes art.* wird nicht untertitelt, wodurch die ganze darin enthaltene Information nicht ans Publikum gelangt. Im Fall der Dolmetschung wird die Information teilweise durch "Wir haben gemeinsame Ziele und auch den Wunsch, etwas zu schaffen, und nicht nur das Bedürfnis, etwas zu machen, was aus dem Kommerz kommt." in das Deutsche übertragen.

7 Zusammenfassung

In der vorliegenden Masterarbeit werden Live-Untertitel als eine Art der Simultandolmetschung vorgestellt und anhand zweier Experimente der tatsächlichen Simultandolmetschung entgegengestellt. Dafür wurde eine mit Live-Untertiteln übertragene Sendung des ORF zweimal, einmal von einer Studentin und einmal von einer professionellen Dolmetscherin, gedolmetscht. Das Original, die Untertitel und Simultandolmetschungen wurden schließlich transkribiert und miteinander verglichen. Als Vergleichskriterien dienen in dieser Arbeit der Time-Lag, der Informationsgehalt in Ausgangs- und Zieltext sowie der Output im Allgemeinen.

Bei Live-Untertiteln handelt es sich um Untertitel, die während beziehungsweise kurz vor der Übertragung eines Fernseh-Programms erstellt und für die Zuseher auf den Bildschirm gebracht werden. Untertitler müssen sich bei ihrer Tätigkeit an zahlreiche Normen und Konventionen halten, um die Lesbarkeit und Verständlichkeit der Untertitel für die Konsumenten zu garantieren. Eine der größten Herausforderungen, die sich dabei ergeben, ist, dass der Untertitler nur über wenig Platz verfügt – üblicherweise etwa 38 Zeichen inklusive Leerzeichen -, um die Information, die an den Zuseher gelangen soll, unterzubringen.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage, wie es möglich sein kann, die so vielschichtige wie auch aufwändige Tätigkeit des Untertitels mit dem komplexen Handlungsgefüge beim Simultandolmetschen zu verbinden und ob sich der Aufwand in Anbetracht des Endprodukts lohnt. Dafür wurde eine interlinguale Live-Untertitelung mit zwei Simultandolmetschungen des selben Programms verglichen. Bei der Auswertung des Vergleichs fiel vor allem der große Zeitabstand zwischen Original und der Einblendung der Untertitel auf dem Bildschirm auf. Auf Grund des Aufnahmemodus beim ersten Experiment, konnte der Zeitabstand

zwischen dem Original und der ersten Dolmetschung im Gegensatz zur zweiten Dolmetschung gemessen werden. Während bei der zweiten Dolmetschung der größte gemessene Time-Lag sieben Sekunden beträgt, wurde der längste Zeitabstand zwischen Original und Einblenden der Untertitel mit 22 Sekunden bemessen.

Bei subjektiver Betrachtung der Inhaltswiedergabe konnten sowohl bei den Dolmetschungen als auch bei den Untertiteln Informationsverluste gefunden werden. In allen drei Fällen werden teils ganze Passagen ausgelassen. Jedoch gibt es bei den Untertiteln mehr und schwerwiegendere Auslassungen, wodurch es auch zu einem größeren Informationsverlust kommt. In Bezug auf den allgemeinen Output können in den Untertiteln und in der Dolmetschung der Studentin Unregelmäßigkeiten bei der Satzstellung beobachtet werden, während die professionelle Dolmetschung syntaktisch unauffällig ist. Im Fall der Untertitel werden falsche Satzstellungen sowie die ebenfalls auftretenden Tippfehler allerdings eher als Störfaktor für die Rezipienten gewertet, da sie bei der visuellen Aufnahme eine zusätzliche Anstrengung für das Auge bedeuten, während Versprecher, Fehler bei der Satzstellung und Korrekturen, die über den auditiven Kanal aufgenommen werden, weniger stark auffallen beziehungsweise beachtet werden.

Bei dem Material, das für diesen Vergleich zur Verfügung stand, handelt es sich um Filmmaterial aus dem Jahr 1986; auf dem Gebiet der Untertitelung gab es in der Zwischenzeit allerdings viele neue Entwicklungen, weshalb der zweite Teil der Frage anhand des Vergleiches nicht schlüssig beantwortet werden kann. Die Tatsache, dass es nach monatelanger intensiver Suche nicht möglich war, aktuelles Material einer interlingualen Live-Untertitelung zu finden, führt allerdings zu der Annahme, dass sich der Aufwand, mit dem die Erstellung interlingualer Live-Untertitel verbunden ist, in Anbetracht

des Ergebnisses möglicherweise nicht lohnt und sich diese aus diesem Grund bislang nicht als eigene Translationsart durchsetzen konnte.

8 Schlussfolgerungen

Die interlinguale Live-Untertitelung ist ein in der translationswissenschaftlichen Literatur noch relativ junges und unerforschtes Gebiet. Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit war es zu veranschaulichen, dass die interlinguale Live-Untertitelung eigentlich die schriftliche Darstellung einer gekürzten Simultandolmetschung auf einem Bildschirm ist, die durch die geringe Platzverfügbarkeit für die Untertitel auf dem Bildschirm und den noch größeren Zeitdruck einen hohen Informationsverlust zur Folge hat. Auf Grund der Tatsache, dass sich die interlinguale Live-Untertitelung anscheinend - zumindest auf dem europäischen Markt - nicht durchsetzen konnte und deswegen kein geeignetes Material für einen aktuellen Vergleich gefunden werden konnte, konnte diese Theorie jedoch in dieser Arbeit nicht bestätigt werden. Bei vergleichsweiser Betrachtung der Untertitel und der beiden Simultandolmetschungen in Bezug auf den Ausgangstext lässt sich zusammenfassend bemerken, dass bei beiden Translationsarten partielle oder totale Textkürzungen zu beobachten sind und es dabei auch teilweise zu Informationsverlusten kommt. In beiden Fällen fällt in diesem Zusammenhang vor allem die Auslassung von Eigennamen auf.

Als großer Nachteil der Live-Untertitelung hat sich jedoch der große Time-Lag herausgestellt. Der Zeitabstand zwischen Originalaussage und Einblenden des dazugehörigen Untertitels misst bis zu 22 Sekunden und interferiert teilweise über einige Sekunden mit dem Sprechereinsatz anderer Redner. Des Weiteren können falsche Satzstellungen, die in der mündlichen Sprachproduktion häufig vorkommen und bei der auditiven Rezeption eher unauffällig sind (vgl. Smith 1998:146), bei schriftlicher Darstellung und der Aufnahme

über den visuellen Kanal einen großen Störfaktor darstellen (vgl. Días Cintas 2005:159; Hay 1998:131).

Literaturverzeichnis

ARD Text Untertitel „Technische Möglichkeiten der Live-Untertitelung“

http://www.kulturtext.de/html/body_technische_moglichkeiten_der_1.html (zuletzt eingesehen am 20/02/2009).

Arumí Ribas, M./Romero Fresco, Pablo (2008) A Practical Proposal for the Training of Respeakers. In: *Journal of Specialised Translation*, Issue 10, July 2008, pp. 106-127.

http://www.jostrans.org/issue10/art_arumi.pdf

(zuletzt eingesehen am 10.07.2009)

Brockhaus (2005) Der Brockhaus Computer und Informationstechnologie. Mannheim: F.A. Brockhaus 2005. © Bibliographisches Institut F. A. Brockhaus AG, Mannheim

http://www.brockhaus-suche.de/suche/artikel.php?shortname=computer&artikel_id=3987&verweis=1

(zuletzt eingesehen am 21.05.2009).

Carroll, Mary (2004) Focus on standards – Subtitling: Changing standards for new media? In: *The Globalisation Insider* XIII, 3.3.

http://www.lisa.org/archive_domain/newsletters/2004/3.3/carroll

(zuletzt eingesehen am 15.06.2009).

Chaume Varela, Frederic (2000) Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. In: Kelly, Dorothy (Hrsg.). *La traducción y la interpretación en España hoy: aspectos profesionales*. Granada: Comares, 47-83.

De Korte, Thijs (2006) Live inter-lingual subtitling in the Netherlands. Historical background and current practice. In: *Intralinea*, Special Issue.

http://www.intralinea.it/specials/respeaking/eng_open1.php?id=P454

(zuletzt eingesehen am 17.12.2009)

Días Cintas, Jorge (2005) El subtitulado y los avances tecnológicos. In: Merino, Raquel/Santamaría, J.M./Pajares, Eterio (eds.): *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción (4)*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 155-175.

Días Cintas, Jorge (2005) Back to the Future in Subtitling. In: *MuTra Conference Proceedings*, 17p.

http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_DiazCintas_Jorge.pdf (zuletzt eingesehen am 15.06.2009).

Días Cintas, Jorge/Remael Aline (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling. Translation Practices Explained*. Manchester: St.Jerome Publishing.

Eugeni, Carlo (2008) A Sociolinguistic Approach to Real-time Subtitling: Respeaking vs. Shadowing and Simultaneous Interpreting. In: Kellett Bidoli, Cynthia J./Ochse Elana (eds): *English in International Deaf Communication*. Bern: Peter Lang AG, 357-382.

Eugeni, Carlo, in Druck. *Respeaking at BBC*.

European Broadcasting Union (EBU) (2004) *EBU Report on Access Services*. EBU Technical-Information 144-2004.

http://www.ebu.ch/CMSimages/en/tec_text_i44-2004_tcm6-14894.pdf

(zuletzt eingesehen am 20.06.2009).

Evans, M.J. (2003) *Speech recognition in Assisted and Live Subtitling for Television*.

<http://www.bbc.co.uk/rd/pubs/whp/whp-pdf-files/WHP065.pdf>

(zuletzt eingesehen am 20.02.2009).

Gambier, Yves (1993) Introduction. Screen transadaptation: Perception and reception. *The Translator* 9 (2), 171-189.

Gambier, Yves (1994) Audio-Visual Communication: Typological detour. In: Dollerup, Cay/Lindegaard, Annette (Hrsg.). *Teaching translation and interpreting 2. Insights, aims, visions. Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark 4-6 June 1993*.

Gottlieb, Henrik (1997) *Subtitles, Translation & Idioms*. PhD Thesis, Main Volume. Center for Translation Studies and Lexicography, Department of English. University of Copenhagen.

Hajmohammadi, Ali (2005) *The Viewer as the Focus of Subtitling. Towards a Viewer-oriented Approach*. University of Allameh Tabatabaie, Teheran.

<http://www.babelport.com/articles/38>

<http://www.translationdirectory.com/article227.htm>

(zuletzt eingesehen am 20.06.2009)

Hay, Josiane (1998) Subtitling and Surtitling. In: Gambier, Yves (Hrsg.): *Translating for the Media: Papers from the International Conference "Languages and the Media", Berlin, November 22-23, 1996*. Turku: Painosalama Oy, 131-137.

Hurt, Christina/Widler, Brigitte (²2003) Untertitelung/Übertitelung. In: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/ Schmitt, Peter A. (Hg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 261-263.

Imhauser, Corinne (2006) *Live Subtitling through Respeaking. Interactive media: The enhancement of multilingual communication and learning through technology*. ASCONA III (November 19-24, 2006, Ascona, TI).

http://virtualinstitute.eti.unige.ch/virtualinstitute/docs/Imhauser_Abstract.pdf (zuletzt eingesehen am 29.05.2009).

ITC Guidance for Standards in Subtitling (1999).

http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/standards_for_subtitling/index.asp.html

(zuletzt eingesehen am 27.01.2009).

Ivarsson, Jan (1992) *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Stockholm: TransEdit HB.

Ivarsson, Jan (2003) *Subtitling and Translation Resources. Glossary of subtitling*.

<http://www.transedit.se/glossary.htm> (zuletzt eingesehen am 15.06.2009).

Ivarsson, Jan/Carroll, Mary (1998) *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.

Karamitroglou, Fotios (1998) A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. In: *Translation Journal* (Volume 2, No.2), April 1998.

<http://www accurapid.com/journal/04stndrd.htm>

(zuletzt eingesehen am 20.02.2009).

Karamitroglou, Fotios (2000) *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi BV.

Kelen, Bálint (2007) *Spracherkennung: Grundlagen und dolmetschrelevante Anwendung beim Respeaking und Simultandolmetschen*. Diplomarbeit: Universität Wien.

Kovacič, Irena (1994) Relevance as a factor in subtitling reductions. In: Dollerup, Cay/Lindegaard, Annette (Hrsg.). *Teaching translation and interpreting 2. Insights, aims, visions. Papers from the Second Language International Conference, Elsinore, Denmark 4-6 June 1993*.

Kovacič, Irena (1998) Language in the Media - A New Challenge for Translator Trainers. In: Gambier, Yves (Hrsg.): *Translating for the Media: Papers from the International Conference "Languages and the Media", Berlin, November 22-23, 1996*. Turku: Painosalama Oy, 123-129.

Krogstad, Morten (1998) Subtitling for cinema films and video/television. In: Gambier, Yves (Hrsg.): *Translating for the Media: Papers from the International Conference "Languages and the Media", Berlin, November 22-23, 1996*. Turku: Painosalama Oy, 57-64.

Kurz, Ingrid/Katschinka, Liese (1988) Live-Subtitling – a first experiment on Austrian TV. In: *1988 Proceedings of the XIth World Congress of FIT, Maastricht 479-483*.

Lambourne, A. (2006) Subtitle Respeaking. In: *Intralinea, Special Issue*.

http://www.intralinea.it/specials/respeaking/eng_open1.php?id=P447

(zuletzt eingesehen am 05.07.2009).

Lambourne, A. (2007) Real-time Subtitling: Extreme Audiovisual Translation. Paper presented at the conference LSP Translation Scenarios in Vienna in May 2007.

Lambourne, A.D./Rowston, G./Baker, Robert G./Downton, A. C. (1984) The subtitling of live television programmes. In: *TENTH INTERNATIONAL BROADCASTING CONVENTION. Conference publication. Brighton, 21. — 25. September 1984*. 165 — 169.

Lecuona, Lourdes (1994) Entre el doblaje y la subtitulación: La interpretación simultánea en el cine. In: Eguíluz, Federico/Merino, Raquel/Olsen, Vickie/Pajares Eterio/Santamaría, José Miguel, eds.: *Transvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, Departamento de Filología Inglesa y Alemana/Euskal Herriko Unibertsitatea, Ingles eta Alemaniar Filologi Saila, 279.286.

Luyken, Georg-Michael with Thomas Herbst, Jo Langham-Brown, Helen Reid and Herman Spinhof (1991) *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

Marleau, Lucien (1982) Les sous-titres...un mal nécessaire. In: *Meta* XXVII, 3, 1982, pp. 271-285.

<http://www.erudit.org/revue/meta1982/v27/n3/003577ar.pdf>

(zuletzt eingesehen am 14.06.2009)

Neves, Josélia (2008) 10 Fallacies about Subtitling for the d/Deaf and the hard of hearing. In: *Journal of Specialised Translation*, Issue 10, July 2008, pp. 128-143.

http://www.jostrans.org/issue10/art_neves.pdf

(zuletzt eingesehen am 15.06.2009).

Orero Pilar (2006) Real-time subtitling in Spain. *Intralinea, Special Issue*.

http://www.intralinea.it/specials/respeaking/eng_more.php?id=450_0_41_0_M

(zuletzt eingesehen am 10.07.2009)

Paneth, Eva (1957) An Investigation into Conference Interpreting. In: Pöchhacker, Franz/Shlesinger, Miriam (eds.), 2002. *The Interpreting Studies Reader*. London and New York: Routledge, 31-40.

Pöchhacker, Franz (1994) *Simultandolmetschen als komplexes Handeln*. Gunter Narr: Tübingen.

Pöchhacker, Franz (2004) *Introducing Interpreting Studies*. Routledge: London/New York.

Premiumpresse.de (01.06.2001) “Teletext-Live-Untertitelung der ZDF-Nachrichtensendungen - Ein neuer Service für gehörlose und schwerhörige Zuschauer“.

<http://www.premiumpresse.de/teletext-live-untertitelung-der-zdf-nachrichtensendungen-ein-neuer-service-fuer-gehoerlose-und-schwerhoerige-zuschauer-PR105684.html>

(zuletzt eingesehen am 20/02/2009).

Reinart, Sylvia (2004) Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation. In: Kohlmayer, Rainer/Pöckl, Wolfgang. *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst. FASK Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim. Reihe A – Abhandlungen und Sammelbände*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Remael, Aline/Van der Veer, Bart (2006) Real-time Subtitling in Flanders: Needs and Teaching. *Intralinea, Special Issue*. http://www.intralinea.it/specials/respeaking/eng_open.php (zuletzt eingesehen am 10.07.2009).

Romero Fresco, Pablo (2008) La subtítulos regrabada: palabras que no se lleva el viento. In: Pérez-Ugena, Álvaro/Vizcaino-Laorga, Ricardo. *ULISES: Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.

Smith, Stephen (1998) The Language of Subtitling. In: Gambier, Yves (Hrsg.): *Translating for the Media: Papers from the International Conference "Languages and the Media"*, Berlin, November 22-23, 1996. Turku: Painosalama Oy, 139-149.

Russo, Mariachiara (2005) Simultaneous film interpreting and user's feedback. In: *Interpreting, Volume 7 Number 1*, 1-26.

Thompson, Peter (2000) *Notes on Subtitles and Superimposition*.
http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3instruct_writing/s/wrsubtit.doc
(zuletzt eingesehen am 24.06.2009)

Titelbild „Live-Untertitelung für das Fernsehen“.
<http://www.titelbild.de/de/television.html>
(zuletzt eingesehen am 27/02/09).

Anhang:

Transkript 1:

ARS ELECTRONICA Video Kunststücke - Dolmetschung Studentin

Abkürzungs- und Zeichenerklärung:

W = Moderatorin Wibke von Bonin

JS = Gast John Sanborn

SK = Gast Shigeko Kubota

NJP = Gast Nam June Paik

UT = Live-Untertitel

SD = Simultandolmetschung

[...] Wort oder Name, der beim Transkribieren durch die schlechte Tonqualität nicht verstanden werden konnte

(!) Tippfehler beim Spotten

W (07:00) John Sanborn, aus USA, seit wann arbeiten Sie mit Video?

JS (07:06): Too long.	UT (07:11): Zu lange schon.	SD: Schon zu lange.
-----------------------	-----------------------------	---------------------

W (07:08): Zu lange sagt er, das ist alles.

W (07:44): Neben ihm sitzt Shigeko Kubota.

SK (07:47): Yes, I'm from Japan.	UT (07:55): ((!) Ja, ich komme aus Japan.	SD: Ja, ich komme aus Japan.
SK (07:51): But I live in New York and I started when I met Nam June in New	UT (07:59): Ich lebe in New York. UT (08:05): Ich habe	Doch ich lebe in New York und ich habe studiert auch in New York.

York	in New York studiert. UT (08:09): Ich habe dort Nam June Paik kennengelernt.	
------	---	--

W (07:49): Sie ist Japanerin.

W (07:56): Sie sind also ganz und gar Amerikanerin? Genauso, wie Nam June Paik?

W (08:00): Nam June Paik ist in Korea geboren. Ich habe vergessen zu fragen, wie lange arbeiten Sie mit Video?

SK (08:08): Long, long time. I think 1969, yeah.	UT (08:16): Schon sehr lange, seit 1969.	SD: Ja, schon sehr sehr lange. Seit '69 etwa.
--	--	---

W (08:12): 69.

SK (08:13): In the 70ties, now the eighties. Are you asking my age, you mean?	UT (08:23): Fragen Sie mich auch um mein Alter?	SD: Das heißt, wenn sie, fragen Sie etwa um mein Alter?
---	---	---

W (08:16): No, not at all!

SK (08:20): Video age, you know! I just came back from Munich, so!	UT (08:29): Ich bin gerade aus München gekommen.	SD: Ich komme gerade aus München zurück.
--	--	--

W (56:09): John Sanborn, Sie sind auf jeden Fall jemand, der das vom Technischen ermesen kann, weil Sie ähnlich auch arbeiten. Sie wissen, was so etwas kostet. Machen sie Entsprechendes auch? Machen Sie auch Werbung für was immer?

JS (56:24): I don't think that cost is important. I think the idea is important.	UT (56:36): Ich glaube nicht, Kosten sind so wichtig. Die Idee ist wichtig.	SD: Ich denke nicht, dass da hier die Kosten das Wichtigste sind. Es sollten doch die Ideen im Vordergrund stehen.
IS (56:30) I think	UT (56:40): Die Technologie ohne Idee	Ich denke die Technologie ohne Ideen

the technology without ideas is nothing.	ist nichts.	hat keinen Wert;
JS (56:36) And I think it was very cleanly done, it was a smart idea.	UT (56:44): Das war sehr schön. Eine gute Idee.	und deshalb denke ich, dass das sehr gut getan war, eine sehr gute Idee.
JS (56:39) And what is being sold is entertainment.	UT (56:48): Verkauft wird Unterhaltung.	Und was verkauft wird hier ist einfach Entertainment, etwas, ein Entertainmentprogramm ist etwas Wichtiges, etwas was für die Kunst gemacht ist und das ist auch sehr wichtig. Ich denke man sollte diese beiden Dinge nicht vertauschen.
JS (56:41): And to suit something entertaining to an entertainment program is important; (56:46) to suit something made for art is important also. And I think you can't confuse the two.	UT (56:54): Das ist wichtig für ein Unterhaltungsprogramm. UT (57:01): Kunst ist hier wichtig. Das darf man nicht miteinander verwechseln.	

NJP (56:52): Und ich habe große Hochachtung.

W (1:02:42): Ok, Shigeko, if you had the chance to make videoclips. Wenn Sie Videoclips machen könnten; und für Werbung. Commercials?

SK (1:02:51): I like commercials because it's short. Art piece is too long and with commercials you can make momento, you know.	UT (1:02:59): Ich mag Commercials. Sie sind kurz. UT (1:03:06): Kunststücke sind oft zu lang. Commercials sind kurz.	SD: Ich mag Werbung, denn sie ist kurz. Oft ist Kunst zu lang doch bei Werbung kann man das in einen Moment hineinpacken;
---	---	---

SK (1:02:58): It's like the taste of food. Like sashimi with mustard. That's for my taste.	UT (1:03:22): Das sind Momentaufnahmen. Das mag ich.	wie Sashimi, ich weiß nicht, ob Sie das kennen. Deswegen mag ich Werbung.
SK (1:03:05): So I'm going to do some mustard; it's taste and smell and moment. That's commercials!	UT (1:03:17): Für Nahrungsmittel etwa kann man ganz gute Commercials machen.	Das ist ein kurzer Moment.
SK (1:03:11): If I have a chance, I would do Japanese commercials: Your taste of sushi!		Ich würde wirklich gerne japanische Werbung machen; für Sushi zum Beispiel.

W (1:03:16): Wunderbar, also wir sind leider jetzt bei einer Kunst angelangt, die wir durchs Fernsehen noch nicht transferieren können. Geruch und Geschmack bleibt aus. Wir haben bestenfalls zwei Sinne hier, nämlich das Sehen und das Hören und das wird auch möglicherweise manchen vergehen. Aber lassen wir uns doch mal ganz einfach zurückführen zu einem Thema. Und da wir schon bei Shigeeko Kubota sind - sie hat nämlich Kunst über Kunst gemacht; sie hat Videoskulpturen gemacht und hat da ein Thema aufgenommen, das ein altes Thema der Kunst dieses Jahrhunderts ist; sie hat nämlich über Marcel Duchamp und in dem speziellen Fall des Tapes, das wir jetzt einspielen wollen: den Akt des Treppeherabsteigens.

W (1:05:55): Dass dieses Tape jetzt ohne Ton gelaufen ist, liebe Zuschauer, liegt nicht an Ihrem Fernseher; er war nicht kaputt. Hier war tatsächlich kein Ton und das hat seine besondere Bewandtnis. Denn dieses Tape ist Teil einer Videoskulptur gewesen. Wollen Sie gerade so nett sein, diese Skulptur zu beschreiben?

SK (1:06:16): This is also a combination and marriage of mental landscape and physical landscape.	UT (1:06:33): Es ist eine Verbindung einer tatsächlichen Landschaft und einer Fantasie-Landschaft.	SD: Hier ist, geht es um eine Kombination von mentaler Landschaft und wirklicher Landschaft.
---	--	--

SK (1:06:23): Because the descending staircase is my classic video sculpture which Dr.[...] reminded me and invited me to Documenta 77. SK (1:06:35) Since then she is walking for me, driving down, descending down the staircase on and on and on. This is infinity for time. SK (1:06:44): Time, abstract and art. That's I'm working on.. my sculpture which is: never die. That is always electronic body, walking and floating in the air. SK (1:06:56): I make more esthetics in the video, more conceptuary combination of subjects and objects. SK (1:07:05): And I'm Japanese but Japanese are more classic, in a way. History; like French. So my homage for	UT (1:06:39): Das ist meine klassische Video-Skulptur. UT (1:06:44): Ich wurde zur Dokumenta 77 eingeladen. UT (1:06:49): Ein Akt geht immer wieder die Stiegen hinunter. UT (1:06:53): Ich zeige damit die Unendlichkeit der Zeit. UT (1:06:59): Die Skulptur stirbt nicht. UT (1:07:04): Immer wieder bewegen sich elektronische Körper. UT (1:07:18): Das ist Ästhetik im Video. Eine Kombination von Subjekt und Objekt.	Das ist mein klassisches Video – das mit der Treppen und Dr. Hysorgender hat mir vorgeschlagen, bei Documenta 77 dies zu zeigen; das heißt, sie geht immer für mich die Treppen hinunter. Immer und immer wieder. Diese Unendlichkeit der Zeit. Zeit und Kunst, damit arbeite ich, das ist meine Skulptur und das wird niemals sterben. Es ist immer elektronisch, wo es immer weiter geht. Videos, die konzeptueller sind, wo man Subjekt und Objekt kombiniert. Und ich bin Japanerin und Japaner sind etwas klassischer und das ist eine Hommage
--	---	---

Marcel Duchamp. He did everything but video. This is our new generation and our language.		an Marcel Duchian, der alles getan hat, nur keine Videos gemacht hat. Doch es ist unsere Sprache.
---	--	---

W (1:07:20): Marcel Duchamp hat ein Bild gemalt, 1912, das nur noch schnell nachzutragen, das heißt „Akt die Treppe hinuntergehend“. Und er war damals ungeheuer fortschrittlich damit, er hat nämlich versucht, was die Futuristen wollten, Bewegung auf einer Leinwand festzuhalten. Und diese Idee hat Shigeko Kubota jetzt aufgenommen und hat es in - gewissermaßen - ein ewiges Gehen, die Treppe herunter. Dieses Tape ist glaube ich mindestens –weiß nicht- eine Stunde lang oder so. Aber es läuft als ewige Schleife; lief als ewiges Band in der Video-Documeta in 1977. Also hier ist wirklich Kunst über Kunst gemacht worden. Und ich glaube Sie arbeiten in dieser Weise jetzt auch weiter?

SK(1:08:10): Well, you know, I just opened the show at Museum [...]. She's there, staircase and walking and people say „You are not tired?“ but we never tire; not. That's art, you know.	UT (1:08:21): Ich habe eine neue Ausstellung eröffnet. UT (1:08:29): Hier geht wiederum jemand die Treppe hinunter. UT (1:08:36): Die Leute fragen: Werden Sie nicht müde, dieserr (!) Dinge zu machen.	SD: Nun, ich habe die Show erst begonnen, mit den Hinuntergehen der Treppen. Man wird hier auch nicht müde. Das ist einfach Kunst. Man kann vielleicht sich erschöpft fühlen von seinem, von seiner Beziehung; man kann sie satt haben, aber Kunst niemals. Ich möchte lieber hier über abstraktere Dinge sprechen.
SK (1:08:24): We get tired of boyfriend, but not of art, right!	UT (1:08:43): Ich werde nie der Kunst müde.	

W (1:08:27): Oh, beautiful.

W (1:08: 30): Die Damen werden nicht müde, na hör mal, du!

W (1:35:22): John Sanborn, Sie haben dieses Band zusammen gemacht mit Dean Winkler. Sehen Sie sich selbst hier als Künstler, Techniker, Producer? Was ist Ihre Rolle und wie würden Sie sich

überhaupt auch in diesem Kreis definieren, wo es um Videokunst geht?

JS (1:35:41): Well, I'm an artist and a director and a producer; a number of different things; a designer, a lot of different occupations. I collaborate often with other people, complement what I do. In this case Dean Winkler who is an interesting engineer, technical director of a facility in New York, designer of a TV-studio; JS (1:36:02) a very interesting guy. I also work periodically with Mary Perillo who co-produces, co-directs with me. I work with Robert Ashley and Phillip Glass and a number of other people; JS (1:36:11) all who have complementary ideas, notions or concepts which I interact with. JS (1:36:17) [...] in this group, I mean, think we are all after very similar kinds of things, getting an audience to react to some statements, some ideas, some kinesthetic effect that we did wish to present.	UT (1:35:51): Ich bin Künstler, Regisseur, Produzent. Viele Dinge. UT (1:35:57): Ein Designer. UT (1:36:01): Ich arbeite oft mit anderen zusammen. UT (1:36:05): In diesem Fall ist es Dean Winkler. UT (1:36:11): Er arbeitet in New York in einem TV-Studio. UT (1:36:16): Ich arbeite auch mit Mary Perillo. UT (1:36:21): Auch mit Robert Ashley. UT (1:36:28): Wir ergänzen einander. Ich glaube wir haben hier alle ähnliche Ziele. UT (1:36:39): Wir wollen, daß die Zuschauer auf unsere Ideen reagieren.	SD: Ich bin Künstler, Produzent, natürlich auch Designer; unterschiedlichste Dinge, wo ich oft mit anderen Menschen zusammenarbeite. Vor allem auch mit Dean Winkler, der ein sehr sehr interessanter Ingenieur ist, technischer Leiter in New York, bei einem TV-Studio. Ich arbeite auch mit Mary Quirler, die ist auch mit mir Co-Produzentin, mit Philipp Grass und vielen anderen Menschen, die auch Ideen haben und Konzepte, mit denen ich mich verbunden fühle. Und ich denke, wir arbeiten alle an sehr ähnlichen Dingen. Wir wollen ein Publikum, das uns antworten kann; denen wir unsere Dinge präsentieren können.
---	--	---

JS (1:36:28) And I think that's a common goal and that's why we are artists. Also, we have the desire to create, the need to create comes from a commercial-based venture, the desire to create what makes art.		Und ich denke das ist ein gemeinsames Ziel, das wir haben. Wir haben natürlich auch einen Wunsch, dass wir etwas schaffen wollen. Warum wir das schaffen wollen, das kommt wohl aus dem Wunsch, dass wir etwas schaffen möchten. Das ist Wunsch, das ist Kunst.
--	--	--

W (1:36:42) Ganz richtig, der Künstler tut was nicht nötig ist, um etwas zu tun, was ihm und anderen Freude macht. Ich finde das eine schöne Definition des Video-Künstlers [...]

Transkript 2:

ARS ELECTRONICA Video Kunststücke - Dolmetschung professionelle Dolmetscherin

Abkürzungs- und Zeichenerklärung:

W = Moderatorin Wibke von Bonin

JS = Gast John Sanborn

SK = Gast Shigeko Kubota

NJP = Gast Nam June Paik

UT = Live-Untertitel

SD = Simultandolmetschung

[...]Wort oder Name, der beim Transkribieren durch die schlechte Tonqualität nicht verstanden werden konnte

(!) Tippfehler beim Spotten

W (07:00) John Sanborn, aus USA, seit wann arbeiten Sie mit Video?

JS (07:06): Too long.	UT (07:11): Zu lange schon.	SD (+ 1 sek.): Seit viel zu langer Zeit.
-----------------------	-----------------------------	--

W (07:08): Zu lange sagt er, das ist alles.

W (07:44): Neben ihm sitzt Shigeko Kubota.

SK (07:47): Yes, I'm from Japan.	UT (07:55): ((!) Ja, ich komme aus Japan.	
SK (07:51): But I live in New York and I started when I met Nam June in New York	UT (07:59): Ich lebe in New York. UT (08:05): Ich habe in New York studiert. UT (08:09): Ich habe dort Nam June Paik kennengelernt.	SD (+ 1 sek.): Ich lebe aber in New York und ich habe in New York mit Nam June begonnen.

W (07:49): Sie ist Japanerin.

W (07:56): Sie sind also ganz und gar Amerikanerin? Genauso, wie Nam June Paik?

W (08:00): Nam June Paik ist in Korea geboren. Ich habe vergessen zu fragen, wie lange arbeiten Sie mit Video?

SK (08:08): Long, long time. I think 1969, yeah.	UT (08:16): Schon sehr lange, seit 1969.	SD (+1 sek.): Schon seit langer Zeit. Seit 1969.
--	--	--

W (08:12): 69.

SK (08:13): In the 70ties, now the eighties. Are you asking my age, you mean?	UT (08:23): Fragen Sie mich auch um mein Alter?	SD (+2 sek.): Anfang der Siebziger, dann schon in die Achziger hinein. (+ 4 sek.) Sie fragen glaube ich nach meinem Alter.
---	---	--

W (08:16): No, not at all!

SK (08:20): Video age, you know! I just came back from Munich, so!	UT (08:29): Ich bin gerade aus München gekommen.	SD (+2 sek.): Nach meinem Vieoalter!
--	--	--------------------------------------

W (56:09): John Sanborn, Sie sind auf jeden Fall jemand, der das vom Technischen ermessen kann, weil Sie ähnlich auch arbeiten. Sie wissen, was so etwas kostet. Machen sie Entsprechendes auch? Machen Sie auch Werbung für was immer?

JS (56:24): I don't think that cost is important. I think the idea is important.	UT (56: 36): Ich glaube nicht, Kosten sind so wichtig. Die Idee ist wichtig.	SD (+2 sek.): Ich glaube, dass Kosten nicht wichtig sind; die Idee zählt.
JS (56:30) I think the technology without ideas is nothing.	UT (56:40): Die Technologie ohne Idee ist nichts.	SD (+2 sek.): Die Technik ohne Ideen ist in Wirklichkeit nichts.

JS (56:36) And I think it was very cleanly done, it was a smart idea.	UT (56:44): Das war sehr schön. Eine gute Idee.	SD (+2 sek.): Und ich glaube, das ist sehr sauber gelungen; eine sehr gute Idee.
JS (56:39) And what is being sold is entertainment.	UT (56:48): Verkauft wird Unterhaltung.	SD (+3 sek.): Was verkauft wird, ist Unterhaltung.
JS (56:41): And to suit something entertaining to an entertainment program is important;	UT (56:54): Das ist wichtig für ein Unterhaltungsprogramm.	SD (+3 sek.): Und es passt in ein Unterhaltungsprogramm.
JS (56:46) to suit something made for art is important also. And I think you can't confuse the two.	UT (57:01): Kunst ist hier wichtig. Das darf man nicht miteinander verwechseln.	SD (+4 sek.): Kunst wird für Künstler gemacht und Unterhaltung für Unterhalter. Man darf das nicht vermischen.

NJP (56:52): Und ich habe große Hochachtung.

W (1:02:42): Ok, Shigeko, if you had the chance to make videoclips. Wenn Sie Videoclips machen könnten; und für Werbung. Commercials?

SK (1:02:51): I like commercials because it's short. Art piece is too long and with commercials you can make momento, you know.	UT (1:02:59): Ich mag Commercials. Sie sind kurz. UT (1:03:06): Kunststücke sind oft zu lang. Commercials sind kurz.	SD (+2 sek.): Ich würde Werbespots machen, weil man da wirklich ganz knapp sein kann. Und man hat die volle Kontrolle.
---	---	---

SK (1:02:58): It's like the taste of food. Like sashimi with mustard. That's for my taste.	UT (1:03:22): Das sind Momentaufnahmen. Das mag ich.	
SK (1:03:05): So I'm going to do some mustard; it's taste and smell and moment. That's commercials!		
SK (1:03:11): If I have a chance, I would do Japanese commercials: Your taste of sushi!	UT (1:03:17): Für Nahrungsmittel etwa kann man ganz gute Commercials machen.	SD (+2 sek.): Das sind wirklich die Sachen, die ich gerne machen würde. Japanische Werbespots; für Sushi vielleicht!

W (1:03:16): Wunderbar, also wir sind leider jetzt bei einer Kunst angelangt, die wir durchs Fernsehen noch nicht transferieren können. Geruch und Geschmack bleibt aus. Wir haben bestenfalls zwei Sinne hier, nämlich das Sehen und das Hören und das wird auch möglicherweise manchen vergehen. Aber lassen wir uns doch mal ganz einfach zurückführen zu einem Thema. Und da wir schon bei Shigeko Kubota sind - sie hat nämlich Kunst über Kunst gemacht; sie hat Videoskulpturen gemacht und hat da ein Thema aufgenommen, das ein altes Thema der Kunst dieses Jahrhunderts ist; sie hat nämlich über Marcel Duchamp und in dem speziellen Fall des Tapes, das wir jetzt einspielen wollen: den Akt des Treppeherabsteigens.

W (1:05:55): Dass dieses Tape jetzt ohne Ton gelaufen ist, liebe Zuschauer, liegt nicht an Ihrem Fernseher; er war nicht kaputt. Hier war tatsächlich kein Ton und das hat seine besondere Bewandnis. Denn dieses Tape ist Teil einer Videoskulptur gewesen. Wollen Sie gerade so nett sein, diese Skulptur zu beschreiben?

SK (1:06:16): This is also a combination	UT (1:06:33): Es ist eine Verbindung einer	SD (+3sek.): Ja, das ist eine Kombination
--	--	---

and marriage of mental landscape and physical landscape. SK (1:06:23): Because the descending staircase is my classic video sculpture which Dr.[...] reminded me and invited me to Documenta 77. SK (1:06:35) Since then she is walking for me, driving down, descending down the staircase on and on and on. This is infinity for time. SK (1:06:44): Time, abstract and art. That's I'm working on.. my sculpture which is: never die. That is always electronic body, walking and floating in the air. SK (1:06:56): I make more esthetics in the video, more conceptuary combination of subjects and objects. SK (1:07:05): And I'm Japanese but Japanese are more classic, in a way. History; like French. So my homage for Marcel Duchamp. He did everything but	tatsächlichen Landschaft und einer Fantasie-Landschaft. UT (1:06:39): Das ist meine klassische Video-Skulptur. UT (1:06:44): Ich wurde zur Dokumenta 77 eingeladen. UT (1:06:49): Ein Akt geht immer wieder die Stiegen hinunter. UT (1:06:53): Ich zeige damit die Unendlichkeit der Zeit. UT (1:06:59): Die Skulptur stirbt nicht. UT (1:07:04): Immer wieder bewegen sich elektronische Körper. UT (1:07:18): Das ist Ästhetik im Video. Eine Kombination von Subjekt und Objekt.	von physical ranscales. SD (+7 sek.): Wenn man über Treppen läuft, dann... SD (+2 sek.): ...sieht das so aus: die Frau geht immer wieder die Treppe hinunter, hinunter, hinunter; in die Ewigkeit sozusagen. SD (+3 sek.): Das ist eine Endlosschleife und das ist die Skulptur an der ich arbeite; die auch niemals sterben wird. Denn es sind elektronische Körper, die diese Stiegen hinuntergehen. SD (+4 sek.): Es ist eine Frage der Ästhetik, eine konzeptuelle Kombination aus Subjekt und Objekt. SD (6 sek.): Die japanische Tradition ist anders. Mein Meister hat alles außer Videos gemacht.
--	--	---

did everything but video. This is our new generation and our language.		
--	--	--

W (1:07:20): Marcel Duchamp hat ein Bild gemalt, 1912, das nur noch schnell nachzutragen, das heißt „Akt die Treppe hinuntergehend“. Und er war damals ungeheuer fortschrittlich damit, er hat nämlich versucht, was die Futuristen wollten, Bewegung auf einer Leinwand festzuhalten. Und diese Idee hat Shigeko Kubota jetzt aufgenommen und hat es in - gewissermaßen - ein ewiges Gehen, die Treppe herunter. Dieses Tape ist glaube ich mindestens –weiß nicht- eine Stunde lang oder so. Aber es läuft als ewige Schleife; lief als ewiges Band in der Video-Documenta in 1977. Also hier ist wirklich Kunst über Kunst gemacht worden. Und ich glaube Sie arbeiten in dieser Weise jetzt auch weiter?

SK(1:08:10): Well, you know, I just opened the show at Museum [...]. She's there, staircase and walking and people say „You are not tired?“ but we never tire; not. That's art, you know.	UT (1:08:21): Ich habe eine neue Ausstellung eröffnet. UT (1:08:29): Hier geht wiederum jemand die Treppe hinunter. UT (1:08:36): Die Leute fragen: Werden Sie nicht müde, dieserr (!) Dinge zu machen.	SD (+3 sek.): Ja, ich habe eben erst gerade eine Ausstellungseröffnung gehabt, wo es ebenfalls um diesen Akt, der die Stiege hinunter geht, geht. Das ist etwas, dessen man nie müde wird.
SK (1:08:24): We get tired of boyfriend, but not of art, right!	UT (1:08:43): Ich werde nie der Kunst müde.	SD (+4 sek.): Man wird vielleicht seines Liebhabers müde, aber nie der Kunst.

W (1:08:27): Oh, beautiful.

W (1:08: 30): Die Damen werden nicht müde, na hör mal, du!

W (1:35:22): John Sanborn, Sie haben dieses Band zusammen gemacht mit Dean Winkler. Sehen Sie sich selbst hier als Künstler, Techniker, Producer? Was ist Ihre Rolle und wie würden Sie sich

überhaupt auch in diesem Kreis definieren, wo es um Videokunst geht?

JS (1:35:41): Well, I'm an artist and a director and a producer; a number of different things; a designer, a lot of different occupations. I collaborate often with other people, complement what I do. In this case Dean Winkler who is an interesting engineer, technical director of a facility in New York, designer of a TV-studio; JS (1:36:02) a very interesting guy. I also work periodically with Mary Perillo who co-produces, co-directs with me. I work with Robert Ashley and Phillip Glass and a number of other people; JS (1:36:11) all who have complementary ideas, notions or concepts which I interact with. JS (1:36:17) [...] in this group, I mean, think we are all after very similar kinds of things, getting an audience to react to some statements, some ideas, some kinaesthetic effect that we did wish to present.	UT (1:35:51): Ich bin Künstler, Regisseur, Produzent. Viele Dinge. UT (1:35:57): Ein Designer. UT (1:36:01): Ich arbeite oft mit anderen zusammen. UT (1:36:05): In diesem Fall ist es Dean Winkler. UT (1:36:11): Er arbeitet in New York in einem TV-Studio. UT (1:36:16): Ich arbeite auch mit Mary Perillo. UT (1:36:21): Auch mit Robert Ashley. UT (1:36:28): Wir ergänzen einander. Ich glaube wir haben hier alle ähnliche Ziele. UT (1:36:39): Wir wollen, daß die Zuschauer auf unsere Ideen reagieren.	SD (+1 sek.): Nun, ich bin Künstler, Regisseur und Produzent; ich bin Designer; ich bin vieles. Ich trage viele Hüte und arbeite oft mit anderen zusammen SD (+2 sek.): Wie zum Beispiel Dean Winkler, der ein technischer Leiter eines New Yorker Büros ist, und auch Designer in einem Fernsehstudio. SD (+4 sek.): Und Mary Perillo and Robert Ashley; verschiedenen Menschen, (+3 sek.) die mit ihren Ideen meine Ideen ergänzen und mit denen ich interagieren kann. SD (+3 sek.): Und in dieser Gruppe sind wir alle interessiert daran, die Menschen im Publikum mit kinesthetischen Fakten zu konfrontieren; sie zu Reaktionen zu bringen.
--	--	--

JS (1:36:28) And I think that's a common goal and that's why we are artists. Also, we have the desire to create, the need to create comes from a commercial-based venture, the desire to create what makes art.		SD (+5 sek.): Wir haben gemeinsame Ziele und auch den Wunsch, etwas zu schaffen und nicht nur das Bedürfnis, etwas zu machen, was aus dem Kommerz kommt.
---	--	--

W (1:36:42) Ganz richtig, der Künstler tut was nicht nötig ist, um etwas zu tun, was ihm und anderen Freude macht. Ich finde das eine schöne Definition des Video-Künstlers [...]

CURRICULUM VITAE

Selina Nowak Bakk.phil.

Adresse: Eduard Pötzlgasse 6/5/10
1190 Wien
Telefon: 0650 - 336 85 77
E-mail: selina.nowak@chello.at

Geburtsdatum: 11. Februar 1982
Geburtsort: Wien
Familienstand: ledig
Staatsbürgerschaft: Österreich

Hochschulstudium:

20/04/2009 Modulprüfung Konferenzdolmetschen
Seit 10/2007 Masterstudium Konferenzdolmetschen
(A-Sprache: Deutsch, B-Sprache: Spanisch, C-Sprache:
Englisch), Universität Wien
16/11/2007 Abschluss Bakkalaureatsstudium
Übersetzen und Dolmetschen
(A-Sprache: Deutsch, B-Sprache:
Spanisch, C-Sprache: Englisch),
Universität Wien

Schulausbildung:

06/2000 Matura
1992-06/2000 Bundesgymnasium, Bundesrealgymnasium
und Wirtschaftskundliches
Realgymnasium, Wenzgasse 7, 1130 Wien
1988 - 1992 Volksschule, Steinlechnergasse 7, 1130
Wien

Arbeitserfahrung:

Seit 07/2009	Übersetzerin und Medienauswerterin für Meta Communication International GmbH
Seit 05/2009	Freiberufliche Übersetzerin und Dolmetscherin
2008	Mitarbeiterin bei gelegentlichen Veranstaltungen für 4mation Event und Security Consulting GmbH
02/2007 und 07/2007	Assistentin mit Übersetzertätigkeit in der Wirtschafts- und Handelsabteilung der Botschaft der Republik Argentinien/Wien
04/2002 – 10/2004	Reiseleiterin und Assistentin in der Zentrale des Reiseveranstalters Viajes Swiss Universal S.L. Mallorca/Spanien
11/2001 – 03/2002	Angestellte Miró Electrodomésticos S.L. Mallorca/Spanien
07/2001- 08/2001:	Angestellte Lacoste Tiendas Deportivas, S.A, Mallorca/Spanien
11/2000 – 06/2001 GmbH, Wien	Angestellte Zara Österreich Clothing

Weitere Kenntnisse

(Grundkenntnisse)	- Sprachen	Deutsch Spanisch (sehr gut) Englisch (sehr gut) Französisch
	- Computerkenntnisse: - Microsoft Office (Word, Excel) - Internet - Führerschein (Klasse B)	

Persönliche Interessen:

Tourismus
Sprachen
Reisen

Sonstiges:

Seit 20/03/2009	Jungmitglied der UNIVERSITAS Austria (Berufsverband für Dolmetschen und Übersetzen)
01/2009	Praxiskurs Konferenzdolmetschen, Europäische Akademie Otzenhausen, Deutschland
11/2004	Diploma de Español como lengua extranjera - Nivel superior (Offizielles Zertifikat für Spanisch als Fremdsprache – GER-C2), Instituto Cervantes/Wien