



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Untertitelung bei dem Video-on-Demand Anbieter Netflix: Eine Analyse der Untertitelungsrichtlinien und deren Umsetzung im Deutschen und Englischen am Beispiel des Films Roma

verfasst von | submitted by

Louisa Inge Kemnitzer B.A.

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

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree programme code as it appears on the student record sheet:

UA 070 331 342

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree programme as it appears on the student record sheet:

Masterstudium Translation Deutsch Englisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl nicht nur für seine Betreuung, sondern auch für seine Geduld, Flexibilität und seine hilfreichen Vorschläge, ohne die diese Arbeit nicht entstanden wäre.

Und ein herzliches Dankeschön geht an meine Eltern, die meinen akademischen Werdegang immer unterstützt haben. Alles, was ich bin, bin ich wegen euch. Alles, was ich erreichen will, ist, um euch stolz zu machen.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	5
1 Einleitung.....	8
2 Translationswissenschaftliche Grundlagen: Forschung zu Normen und Richtlinien	10
2.1 Normen.....	10
2.1.1 Die Arten von Normen.....	10
2.1.2 Unterscheidung Normen, Richtlinien und Konventionen	13
2.2 Normentheorie in der Translationswissenschaft	15
2.2.1 Toury	15
2.2.2 Chesterman.....	17
2.2.3 Normen in der audiovisuellen Übersetzung	19
2.3 Qualität in der Translation.....	21
3 Audiovisuelle Übersetzung und Untertitelung.....	26
3.1 Audiovisuelle Übersetzung	26
3.1.1 Das Forschungsfeld der audiovisuellen Übersetzung	29
3.1.2 Die Formen der audiovisuellen Übersetzung	33
3.2 Untertitelung.....	35
3.2.1 Das Forschungsfeld und die Entwicklung der Untertitelung	36
3.2.2 Die Arten von Untertiteln.....	40
3.2.3 Der Untertitelungsprozess und die Herausforderungen	43
3.3 Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur	51
3.3.1 Technische Aspekte.....	52
3.3.2 Optische Aspekte.....	54
3.3.3 Sprachliche Aspekte	56
3.3.4 Nonverbale Elemente	59
4 Methode und Korpus der Übersetzungs- und Untertitelungsanalyse	61
4.1 Video-on-Demand Anbieter Netflix.....	61

4.1.1	Allgemeine Informationen	61
4.1.2	Netflix <i>Timed Text Style Guide (TTSG)</i>	63
4.2	Der Film <i>Roma</i>	65
4.2.1	Allgemeine Informationen	65
4.2.2	Rezeption und Kritik der Untertitel des Films <i>Roma</i>	66
5	Analytischer Teil: Übersetzungs- und Untertitelungsanalyse.....	67
5.1	Analyse und Vergleich der deutschen und englischen Netflix <i>TTSGs</i>	67
5.1.1	Technische Aspekte.....	68
5.1.2	Optische Aspekte.....	69
5.1.3	Sprachliche Aspekte.....	72
5.2	Umsetzung und Einhaltung der <i>TTSGs</i> anhand der deutschen und englischen Untertitelung des Films <i>Roma</i>	85
5.2.1	Optische Aspekte.....	85
5.2.2	Sprachliche Aspekte.....	96
5.3	Fazit der Analyse.....	115
6	Zusammenfassung.....	117
7	Literaturverzeichnis	119
	Deutsches Abstract.....	126

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Beispiel einer SRT-Datei	45
Abb. 2: Netflix Qualitätsprüfung in Subtitle Edit (Version 3.6.10)	50
Abb. 3: Netflix Hermes Test	62
Abb. 4: Zeichensetzung (<i>Roma</i> 2018: 0'44'37'')	65
Abb. 5: Englische Closed Captions (<i>Roma</i> 2018: 0'22'45'')	86
Abb. 6: Rechtsbündige Untertitel (<i>Roma</i> 2018: 0'08'50'')	87
Abb. 7: Linksbündige Untertitel (<i>Roma</i> 2018: 0'11'11'')	87
Abb. 8: Netflix Standardeinstellungen der Untertitel-Anzeige	91

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Duration (Netflix 2022)	68
Tabelle 2: Reading Speed Limits (Netflix 2025a, 2025b)	69
Tabelle 3: Positioning (Netflix 2022)	69
Tabelle 4: Character Limitation (Netflix 2025a, 2025b)	69
Tabelle 5: Dual Speakers (Netflix 2025a, 2025b)	70
Tabelle 6: Font Information (Netflix 2025a, 2025b)	70
Tabelle 7: Italics (Netflix 2025a, 2025b)	71
Tabelle 8: Line Treatment (Netflix 2025a, 2025b)	72
Tabelle 9: Abbreviations & Acronyms (Netflix 2025a, 2025b)	72
Tabelle 10: Character names (Netflix 2025a, 2025b)	73
Tabelle 11: Repetitions (Netflix 2025a, 2025b)	74
Tabelle 12: On-screen Text (Netflix 2025a, 2025b)	74
Tabelle 13: Foreign Dialogue (Netflix 2025a, 2025b)	75
Tabelle 14: Titles (Netflix 2025a, 2025b)	76
Tabelle 15: Currency (Netflix 2022, 2025a)	76
Tabelle 16: Dates and Decades (Netflix 2025b)	77
Tabelle 17: Numbers (Netflix 2025a, 2025b)	78
Tabelle 18: Continuity (Netflix 2025a, 2025b)	79
Tabelle 19: Line Treatment (Netflix 2022, 2025a, 2025b)	79
Tabelle 20: Punctuation (Netflix 2025a, 2025b)	80
Tabelle 21: Quotations (Netflix 2025a, 2025b)	81
Tabelle 22: Spellings, Substitutions & Special Instructions (Netflix 2025a, 2025b)	82

Tabelle 23: Songs (Netflix 2025a, 2025b)	84
Tabelle 24: Special Instructions (Netflix 2025a, 2025b)	84
Tabelle 25: Character Limitation 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'56'57'')	88
Tabelle 26: Character Limitation 2 (<i>Roma</i> 2018: 0'20'55'')	88
Tabelle 27: Character Limitation 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'22'56'')	89
Tabelle 28: Dual Speakers 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'10'05'')	89
Tabelle 29: Dual Speakers 2 (<i>Roma</i> 2018: 0'16'43'')	90
Tabelle 30: Dual Speakers 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'16'48'')	90
Tabelle 31: Dual Speakers 4 (<i>Roma</i> 2018: 0'08'23'')	90
Tabelle 32: Italics 1 (<i>Roma</i> 2018: 1'08'56'')	92
Tabelle 33: Italics 2 (<i>Roma</i> 2018: 0'56'21'')	93
Tabelle 34: Italics 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'31'01'')	93
Tabelle 35: Italics 4 (<i>Roma</i> 2018: 1'51'58'')	94
Tabelle 36: Italics 5 (<i>Roma</i> 2018: 0'22'35'', 0'22'39'')	94
Tabelle 37: Line Treatment 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'29'20'')	95
Tabelle 38: Line Treatment 2 (<i>Roma</i> 2018: 1'00'55'')	95
Tabelle 39: Line Treatment 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'50'34'')	95
Tabelle 40: Line Treatment 4 (<i>Roma</i> 2018: 1'03'14'')	96
Tabelle 41: Line Treatment 5 (<i>Roma</i> 2018: 1'54'04'')	96
Tabelle 42: Character Names 1 (<i>Roma</i> 2018: 1'34'08'')	97
Tabelle 43: Character Names 2 (<i>Roma</i> 2018: 1'38'57'')	97
Tabelle 44: Character Names 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'48'35'')	98
Tabelle 45: Foreign Dialogue 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'56'03'')	98
Tabelle 46: Foreign Dialogue 2 (<i>Roma</i> 2018: 1'08'52'')	99
Tabelle 47: Foreign Dialogue 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'21'49'')	99
Tabelle 48: Foreign Dialogue 4 (<i>Roma</i> 2018: 0'23'38'')	100
Tabelle 49: Foreign Dialogue 5 (<i>Roma</i> 2018: 0'53'32'')	101
Tabelle 50: Numbers 1 (<i>Roma</i> 2018: 1'26'03'')	101
Tabelle 51: Numbers 2 (<i>Roma</i> 2018: 2'07'25'')	101
Tabelle 52: Numbers 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'06'15'')	102
Tabelle 53: Numbers 4 (<i>Roma</i> 2018: 0'30'36'')	102
Tabelle 54: Numbers 5 (<i>Roma</i> 2018: 1'00'42'')	103
Tabelle 55: Continuity 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'26'43'' – 0'26'49'')	103
Tabelle 56: Continuity 2 (<i>Roma</i> 2018: 0'49'41'' – 0'49'46'')	104

Tabelle 57: Continuity 3 (<i>Roma</i> 2018: 1'57'13'' – 1'57'20'')	104
Tabelle 58: Continuity 4 (<i>Roma</i> 2018: 2'02'48'')	105
Tabelle 59: Repetitions (<i>Roma</i> 2018: 1'03'03'')	105
Tabelle 60: Line Treatment 6 (<i>Roma</i> 2018: 0'23'29'')	106
Tabelle 61: Line Treatment 7 (<i>Roma</i> 2018: 0'30'26'')	106
Tabelle 62: Line Treatment 8 (<i>Roma</i> 2018: 1'45'12'')	107
Tabelle 63: Line Treatment 9 (<i>Roma</i> 2018: 1'56'40'')	107
Tabelle 64: Quotations 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'22'45'')	108
Tabelle 65: Quotations 2 (<i>Roma</i> 2018: 0'23'22'')	108
Tabelle 66: Quotations 3 (<i>Roma</i> 2018: 0'23'15'')	108
Tabelle 67: Quotations 4 (<i>Roma</i> 2018: 0'44'36'')	109
Tabelle 68: Spelling 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'56'57'')	109
Tabelle 69: Spelling 2 (<i>Roma</i> 2018: 1'25'15'')	110
Tabelle 70: Spelling 3 (<i>Roma</i> 2018: 1'26'12'')	110
Tabelle 71: Spelling 4 (<i>Roma</i> 2018: 0'43'15'')	111
Tabelle 72: Punctuation 1 (<i>Roma</i> 2018: 1'42'56'')	111
Tabelle 73: Punctuation 2 (<i>Roma</i> 2018: 1'58'49'')	112
Tabelle 74: Songs 1 (<i>Roma</i> 2018: 0'10'12'' – 0'10'40'')	113
Tabelle 75: Songs 2 (<i>Roma</i> 2018: 0'17'37'' – 0'17'47'')	114
Tabelle 76: Songs 3 (<i>Roma</i> 2018: 1'37'09'')	114

1 Einleitung

Eine Medienbarriere besteht dann, „wenn Kommunikate in einer Medialität vorgelegt werden, in der sie von den intendierten Rezipient(inn)en nicht genutzt werden können“ (Hansen-Schirra & Maaß 2019: 4). Aus diesem Grund tragen die audiovisuelle Übersetzung und ihre vielen Übersetzungsformen maßgeblich dazu bei Medien und deren Inhalte für ein größeres Publikum zugänglich zu machen, indem Informationen neu aufbereitet und verständlicher für Menschen mit einer Behinderung oder Einschränkung gemacht werden. Unter dem Aspekt der Barrierefreiheit sind Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige für Menschen mit Hörbeeinträchtigungen also nicht mehr wegzudenken. Die Untertitelung blickt jedoch auf eine interessante Entwicklungsgeschichte zurück, die zeigt, dass Untertitel aus einem praktischen Problem zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden; damit ZuschauerInnen Stummfilme verstehen können. Auch heutzutage sind Untertitel bei dem Konsum von Videos, Filmen und Serien nicht mehr wegzudenken. Es konsumieren nicht nur hörgeschädigte und gehörlose Menschen Untertitel, sondern auch Menschen, die eine neue Sprache lernen möchten, unterschiedliche Sprachkenntnisse haben oder Filme und Serien, unabhängig von der Umgebung, auf mobilen Geräten sehen wollen. Die Wichtigkeit von Untertiteln ist von Rundfunkanstalten wie ZDF, ARD oder ORF sowie Video-on-Demand Anbietern wie Netflix, Amazon Prime Video oder Disney+ im letzten Jahrzehnt zunehmend anerkannt worden und die Nachfrage nach Untertiteln wächst stetig. Durch die speziellen Anforderungen, die sie erfüllen müssen, sind die audiovisuelle Übersetzung und die Untertitelung von Normen und Richtlinien durchzogen, da durch diese Faktoren wie Lesbarkeit, Verständlichkeit und Qualität sichergestellt werden.

Das Thema dieser Masterarbeit lautet „Untertitelung bei dem Video-on-Demand Anbieter Netflix: Eine Analyse der Untertitelungsrichtlinien und deren Umsetzung im Deutschen und Englischen am Beispiel des Films *Roma*“. Den Gegenstandsbereich bilden die audiovisuelle Übersetzung und die Untertitelung, insbesondere die interlinguale Untertitelung. Die Fragestellung, die in der Masterarbeit beantwortet werden soll, lautet: Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede haben die aktuellen Untertitelungsrichtlinien des deutschen und englischen *Timed Text Style Guides (TTSG)* von Netflix und wie werden die Richtlinien im Hinblick auf die Untertitelung des Films *Roma* von Alfonso Cuarón umgesetzt? Ziel der Arbeit ist es zu beleuchten, welche Bereiche (technisch, optisch, sprachlich) der Untertitelungsrichtlinien in den *TTSGs* abgedeckt werden. In diesem Sinne sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der aktuellen deutschen und englischen Richtlinie

analysiert werden. Zum Schluss wird die deutsche und englische Untertitelung des Films *Roma* hinsichtlich der optischen und sprachlichen Aspekte der *TTSGs* überprüft, um aufzuzeigen, ob die Vorgaben der Untertitelungsrichtlinien eingehalten werden oder mögliche Abweichungen und Inkonsistenzen in den Untertitelungen gefunden werden. Die Methode, die dabei verwendet wird, ist ein Untertitelungsvergleich, genauer gesagt, ein evaluativer Vergleich von deutschen und englischen Untertitelungsrichtlinien und Untertiteln.

Als Erstes werden in dieser Arbeit translationswissenschaftliche Grundlagen zu Normen, der Normentheorie von Toury (1995) und Chesterman (2016, 2017) und Qualität in der Translation präsentiert. Danach wird ein Überblick über die audiovisuelle Übersetzung und Untertitelung gegeben und deren Rolle und Forschungsstand in der Translationswissenschaft aufgezeigt. Nachdem Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur, mit besonderem Blick auf interlinguale Untertitel, näher beleuchtet werden, folgt die Vorstellung der Methode und des Korpus dieser Arbeit; die deutschen und englischen *TTSGs* von Netflix und der Film *Roma*. Im Anschluss werden die deutsche und englische Richtlinie gegenübergestellt und Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich technischer, optischer und sprachlicher Aspekte erörtert, bevor schließlich die Einhaltung und Nichteinhaltung der Richtlinien anhand der englischen und deutschen Untertitelung von *Roma* untersucht wird.

2 Translationswissenschaftliche Grundlagen: Forschung zu Normen und Richtlinien

2.1 Normen

Früher waren die Begriffe Norm und Normung vor allem aus technischen Bereichen, in der „Festschreibung bestimmter Industrie- und Handelsstandards“ bekannt (Staake 2018: 270). Heute beschränken sich Normen nicht mehr nur auf technische Fachgebiete, sondern durchziehen fast alle Bereiche unserer Gesellschaft und begegnen uns in unterschiedlichen Kontexten und Zusammenhängen. Die wohl bekanntesten Organisationen und Normgremien sind das Deutsche Institut für Normung (DIN), das Europäische Komitee für Normung (CEN) oder die Internationale Organisation für Normung (ISO). Das Deutsche Institut für Normung (2026) definiert eine Norm als „ein Dokument, das Anforderungen an Produkte, Dienstleistungen oder Verfahren festlegt“. Normen dienen also zur klaren Etablierung von Eigenschaften, fördern die Qualitätssicherung und bieten Verbraucherschutz. Ebenso gewähren Normen in nahezu allen Bereichen des täglichen Lebens Orientierung und Ordnung, und vergewissern KundInnen über die Qualität des Produktes und der Dienstleistung. Sie sind also „die in Verhaltensvorschriften gegossenen Wert- und Zielvorstellungen einer Gesellschaft [und] geben vor, was richtig und was falsch, was verpflichtend und was verboten ist“ (Prunč 2002: 242). In der Translationswissenschaft begründete Gideon Toury die Normentheorie in den 80er-Jahren. Für ihn sind Normen „the key concept and focal point in any attempt to account for the social relevance of activities, because their existence, [...] are the main factors ensuring the establishment and retention of social order“ (1995: 55). Andrew Chestermans Arbeit zum Normbegriff basiert auf Toury und beschreibt die Funktion von Normen wie folgt: „they make life easier [...] by regulating behaviour in such a way that it is optimally beneficial to all parties, by creating and maintaining social order“ (2016: 53).

2.1.1 Die Arten von Normen

„[P]eople in a given community inevitably share certain ideas about the “correctness” of a particular act of behaviour“, weswegen Normen je nach Land oder Kultur variieren (Chesterman 2016: 52). Es gibt daher viele unterschiedliche Normen: nationale Normen, europäische Normen und internationale Normen. Außerdem gibt es viele gesellschaftliche, moralische und künstlerische Normen, die oft nicht direkt beobachtbar sind, aber ständig beachtet und befolgt werden, ohne dass sich Menschen dessen bewusst zu sein. Grundsätzlich lässt sich in der Normentheorie zwischen präskriptiven und deskriptiven Normen

unterscheiden. Präskriptive Normen geben an, was die meisten Menschen für angemessen oder unangemessen halten und beinhalten eine Differenzierung zwischen richtigem oder falschem Verhalten in einer bestimmten Situation. Wie das Wort ‘deskriptiv’ ahnen lässt, beschreiben deskriptive Normen, wie sich Menschen gewöhnlich verhalten, also es sind „die Regeln, die praktisch befolgt werden“ (Staake 2018: 268). Dabei geht es jedoch mehr um die Art und Weise der Abbildung und Darstellung von Normen. Laut Pedersen (2018) schreiben präskriptive Normen in der Translationswissenschaft vor „what translation should be like“ und basieren auf „an authority who decrees or offers advice on how to translate“ (82). Währenddessen beschreiben deskriptive Normen „actual practices, based on observation of translations and translators“, also kurz gefasst: „what translation is like“ (82). Deskriptive Normen können auch präskriptiv verwendet werden, wie zum Beispiel in Lehrbüchern und in Leitlinien (vgl. Pedersen 2018: 82).

Als eines der Konzepte, die in der Translationswissenschaft auf unterschiedliche Weise verwendet und oft in Frage gestellt wurden, spielte „the concept of norms [...] a part in the development of translation theory since the 1970’s“ (Chesterman 2017: 170). In der Sprachindustrie gibt es viele Arten von Normen und Anforderungen, die von Terminologienormen, über Normen für Übersetzungsdienstleistungen und Standards (ISO 17100), bis hin zu Untertitelungsnormen und Vielem mehr reichen. Übersetzungsnormen sind nicht ewig gültig, sondern verändern und entwickeln sich unentwegt, da „Übersetzungsnormen stets historisch bedingt [sind] und [...] zu einem Zeitpunkt nur in bestimmten (National)Kulturen [gelten]“ (Prunč 2002: 218). Jedoch waren Normen „not formulated to be initially and primarily associated with the field of translation studies“, da diese im Rahmen der “social sciences” entwickelt wurden (Karamitroglou 2000: 15). Allerdings hat die Translationswissenschaft den Begriff ‘Norm’ übernommen, da Translation auch eine Form menschlichen Verhaltens darstellt und durch diese soziokulturelle Dimension unvermeidlich und ständig den verschiedenen Zwängen unterschiedlicher Art und Intensität ausgesetzt ist (vgl. Karamitroglou 2000: 15). Normen sind also „psychological and social entities“, die eine „socially regulatory function haben“ (Hermans 1996: 26). Gemäß Karamitroglou (2000) werden Normen von „individual members of the community during their interaction with society“ erworben (16). Deswegen stellen Normen einen wichtigen Faktor bei der Kommunikation und Interaktion zwischen Menschen dar, indem sie intersubjektiv als Modelle für das Verhalten fungieren und auch die Erwartungen an sowohl das Verhalten selbst als auch die Produkte dieses Verhaltens regeln. Übersetzungsverhalten wird also als soziales Handeln kontextualisiert und Übersetzungsnormen werden als verinnerlichte Verhaltensbeschränkungen

verstanden, die die gemeinsamen Werte einer Gemeinschaft repräsentieren (vgl. Schöffner 1999: 1ff.). Dabei muss beachtet werden, dass Kulturen und kulturelle Systeme äußerst komplexe und sich verändernde Gebilde sind, die in anderen sozialen Systemen mit je eigenen Geschichten verankert sind (vgl. Hermans 1996: 39). Da Translation in mehreren dieser Systeme gleichzeitig eingebettet ist, werden „a variety of competing, conflicting and overlapping norms and models which pertain to a whole array of other social domains“ erwartet (Hermans 1996: 39). Ebenso erleichtern, leiten und bestimmen Normen den Prozess der Entscheidungsfindung. In der Praxis bedeutet das, dass Translationsnormen drei wichtige Aufgaben übernehmen:

[F]irstly, in the decision by the relevant agent in the receptor system whether or not to import a foreign language text, or allow it to be imported; secondly, if it is decided to import, whether to translate (whatever the term may mean in a given sociocultural configuration) or to opt for some other mode of importation; and thirdly, if it is decided to translate, how to approach the task, and how to see it through. (Hermans 1996: 28)

Es gibt drei europäische Komitees für Standardisierung; das Europäische Komitee für Normung (CEN), das Europäische Komitee für elektrotechnische Normung (CENELEC) und das Europäische Institut für Telekommunikationsnormen (ETSI). Europäische Normen (EN) werden von einem dieser drei Gremien genehmigt und entwickeln sich durch einen öffentlichen Normungsprozess.¹ Im Jahr 2015 wurde die europäische Norm ÖNORM EN 15038 durch die internationale Norm ÖNORM EN ISO 17100 (Translation services – Requirements for translation services) ersetzt. Die ISO 17100 ist die wohl wichtigste Norm der Sprachindustrie, in der die weltweit gültigen Anforderungen an qualitativ hochwertige Übersetzungsdienstleistungen festgelegt werden. Dies beinhaltet vor allem dienstleistungsbezogene, prozessbezogene Normen, die die Translation Service Providers (TSP) betrifft, wie zum Beispiel: begleitendes Projektmanagement samt Projektdokumentation, Systematische Qualitätssicherung (4-Augen-Prinzip), Qualifikationsprofile der Projektleitenden, nachweisliche Kundenzufriedenheit, Kompetenzen und Berufserfahrung von TranslatorInnen, ÜbersetzerInnen und ProjektmanagerInnen, technische und technologische Ressourcen, Arbeitsabläufe beim Übersetzen und Workflowmanagement (vgl. ISO 2015). Die ISO 17100 stellt also auch eine Qualitätsnorm dar, indem sie Vorschriften an den Übersetzungsprozess stellt und Qualifikationen und Kompetenzen der ÜbersetzerInnen, Redigierenden, RevisorInnen, ProjektmanagerInnen und anderen Fachleuten festlegt.

¹ Siehe Webseite der Europäischen Union: https://europa.eu/youreurope/business/product-requirements/standards/standards-in-europe/index_de.htm (Stand: 01.09.2025).

Translatorische Normen regeln folglich „the process whereby communication can take place in a situation where it would otherwise be impossible” (Chesterman 2016: 61). Darüber hinaus gelten sie zu einer bestimmten Zeit und innerhalb einer bestimmten Gesellschaft und entscheiden über die Auswahl, die Produktion und die Rezeption von Übersetzungen. Letztendlich bedeutet das, dass es bei der Translation und dem Erlernen des Übersetzens darum geht, mit den Normen der Übersetzung umzugehen, also mit ihnen und in ihnen zu arbeiten (vgl. Hermans 1996: 34). Hermans betont die Notwendigkeit, die Normen bestimmter „domains of translation” individuell und nicht kollektiv zu untersuchen, zu deren Bereich auch die audiovisuelle Übersetzung zählt (1996: 39). Dies beinhaltet auch die Aufgabe das Normensystem, das bestimmte Übersetzungsbereiche regelt, und die diskursiven Modelle, die diesen Normen zugrunde liegen, in bestimmten Gesellschaften, zu bestimmten Zeiten oder über einen bestimmten Zeitraum hinweg zu untersuchen. Die Tatsache, dass in bestimmten Fällen bestimmte Modelle anderen vorgezogen wurden, gibt Aufschluss “about the motivation and strategy used by translators in negotiating existing norms, the kind of text they were aiming to produce, the goals they were trying to achieve, and the negative models they were presumably trying to avoid” (Hermans 1996: 39).

2.1.2 Unterscheidung Normen, Richtlinien und Konventionen

Wenn von Normen gesprochen wird, ist es auch wichtig deren Unterscheidung zu Richtlinien bzw. Regeln und Konventionen zu verdeutlichen. Chesterman positioniert Normen „midway between judicial laws and conventions” (2016: 53). Der Begriff Konventionen entstand parallel zu dem Begriff Normen, da beide „generally accepted patterns of behaviour” beschreiben (Karamitroglou 2000: 18). Normen und Konventionen haben also beide die folgende Funktion:

[To] contribute to the stability of interpersonal relations, and hence of groups, communities and societies, by reducing contingency, unpredictability, and the uncertainty which springs from our inability to control time or to predict the actions of fellow human beings. (Hermans 1996: 26)

Hermans definiert Konventionen als „regularities in behaviour which have emerged as arbitrary but effective solutions to recurrent problems of interpersonal coordination” (1996: 29). Konventionen entstehen also aus sozialen Gewohnheiten und setzen allgemeine Kenntnis und Akzeptanz voraus. Sie setzen auch gewisse Erwartungen voraus: Die Erwartungen anderer Menschen, dass eine bestimmte Vorgehensweise in einer bestimmten Situation gewählt wird, und die eigenen Erwartungen, dass diese Menschen erwarten, dass genau das gewählt wird (vgl. Hermans 1996: 30). Konventionen sind daher „a matter of social expectations and of

'expectations of expectations'", die, obwohl sie keine ausdrücklichen Vereinbarungen zwischen Individuen voraussetzen, dennoch als „generally accepted social constraints on behaviour“ gelten (Hermans 1996: 30). Konventionen präsentieren sich also als „arbitrary regularities of behaviour“ und verkörpern „practices that are “weaker” than norms“ (Chesterman 2016: 53). Das bedeutet, dass im Gegensatz zu Normen Konventionen noch nicht unbedingt Sanktionen nach sich ziehen, da sie nicht bindend sind: „[T]hey embody only preferences“ (Chesterman 2017: 172).

Jedoch ist Verhalten, das gegen Normen verstößt, „usually deemed deserving of criticism“ (Chesterman 2016: 68). Das bedeutet, dass „[d]ie Nicht-Beachtung von Normen [...] diese nicht außer Kraft [setzt]. Das Individuum, das sich für einen Normenbruch entscheidet, muss mehr oder minder ausgeprägte Sanktionen der Gesellschaft in Kauf nehmen“ (Prunč 2002: 242). Normen können also gewisse Konsequenzen mit sich ziehen und sind wesentlich stärker als Konventionen. Hermans beschreibt Normen als „stronger, more prescriptive versions of social conventions“ (1996: 30). Nicht jede Norm ist jedoch explizit formuliert und in einem Dokument niedergelegt. Viele Normen, vor allem soziale und ethische Normen, sind an ein allgemeines Verständnis gebunden und implizit. Zu der Einhaltung von Normen erklärt Prunč (2002) Folgendes:

Normen sind nicht, wie aus der obigen knappen Schilderung geschlossen werden könnte, ein rigides Entweder-Oder. Sie haben relative Verbindlichkeitsgrade und markieren in der sozialen Realität einen größeren oder geringeren Spielraum. Zwischen den Extremen von „richtig“ und „falsch“, „verbindlich“ und „verboten“ gibt es einen relativ breiten Raum der Normalität und eine Grauzone des Gerade-noch-Normenkonformen. Auch die rigidesten Normen markieren also ein Kontinuum von mehr oder weniger zulässigen Verhaltensweisen. (243)

Im Gegensatz dazu sind Regeln und Richtlinien „strong norms, usually institutionalized and posited by an identifiable authority, with or without the full assent of the individual subjected to them“ (Hermans 1996: 32). Die EU definiert eine Richtlinie als „ein Rechtsakt, in dem ein von den EU-Ländern zu erreichendes Ziel festgelegt wird“ (2025). Mitgliedstaaten der EU müssen diese verbindliche Richtlinie in staatliches Recht durchsetzen und verwirklichen, es steht den einzelnen Ländern aber selbst zu, Form und Mittel zu wählen.² Regeln, Richtlinien bzw. Gesetze werden also explizit formuliert, beispielsweise von einer Regierung, und es zieht meist Sanktionen nach sich, wenn gewisse Richtlinien verletzt werden. Je nachdem wie stark diese formuliert werden, neigen diese also „towards obligations or towards prohibitions“ und

² Siehe Bundesministerium des Inneren: <https://www.barrierefreiheit-dienstekonsolidierung.bund.de/Webs/PB/DE/service/lexikon/functions/bmi-lexikon.html?lv2=18267330&lv3=18581552#doc18581552> (Stand: 22.10.2025)

sind „often formulated explicitly, i.e. codified and expressed as commands and commandments“ (Hermans 1996: 32). Laut Chesterman können bestimmte Regeln und Gesetze zu Normen werden: „in other words, certain behavioural regularities are accepted (in a given community) as being models or standards of desired behaviour“ (2017: 170). Die Abgrenzung zwischen den zusammenhängenden Begriffen und Konzepten von Normen, Richtlinien und Konventionen ist häufig nicht eindeutig und es gibt keine einheitliche konsensuale Definition, deswegen wurden und werden die Begriffe oft auch substituierend verwendet.³

2.2 Normentheorie in der Translationswissenschaft

2.2.1 Toury

Wie bereits erwähnt lässt sich die Normenforschung der Translationswissenschaft auf Gideon Toury zurückführen. Toury war Vertreter der *Descriptive Translation Studies* (DTS), die sich in den 70er- und 80er-Jahren mit dem Ziel, die Phänomene der Übersetzung und des Übersetzens zu beschreiben, entwickelte. Mit der „deskriptive[n] Translationswissenschaft kann man alle Schulen und Richtungen zusammenfassen, die sich im Gegensatz zur normativen äquivalenzorientierten Translationswissenschaft die Beschreibung des (historischen) Phänomens der Translation zum Ziel gesetzt haben“ (Prunč 2002: 226).

Toury hat wesentlich zur Entwicklung des Konzepts der Normen in der Übersetzungswissenschaft beigetragen, da er Normen als zentral für den Akt und das Ereignis des Übersetzens ansieht. Durch ihre „socio-cultural dimension“ ist Translation „subject to constraints of several types and varying degree“; diese Einschränkungen bilden eine Skala, auf der Normen zwischen „absolute rules on the one hand, and pure idiosyncrasies on the other“ gesetzt werden (Toury 1995: 54). Er definiert Translation als eine „norm-governed activity“ und Normen als „unstable, changing entities“, die sich manchmal schnell, manchmal weniger schnell verändern können (Toury 1995: 62). Daher besteht für ihn Translation aus mindestens zwei Sprachen und Kulturen, die zwei Normensysteme mit sich bringen (vgl. Toury 1995: 56).

Toury kategorisiert Normen in drei größere Gruppen: *initial norms* (Ausgangsnormen), *preliminary norms* (Vornormen), und *operational norms* (Operativnormen). Die *initial norms* werden von zwei grundlegenden Entscheidungsfragen beeinflusst. *Initial norms*, „which govern the translator's decision to adhere primarily to the source text or to the target culture“, beschließen also, ob die Textfunktion des Ausgangstextes beibehalten wird, oder ob sich an der Zielkultur orientiert wird (Schäffner 1999: 5f.). Wenn die Übersetzung dazu neigt, die Normen

³ Siehe Karamitroglou 2000, 1.1.2 Norms and conventions

des Ausgangstextes und damit auch die Normen der Ausgangssprache und -kultur zu übernehmen, wird diese Tendenz auch als „the pursuit of adequate translation“ (Toury 1995: 56) bezeichnet. Wenn sich TranslatorInnen aber auf die Normen des Zieltextes und der Zielkultur ausrichten, hat das oft Veränderung des Ausgangstextes zur Folge. Hier beschreibt die *adequacy* einer Übersetzung, inwiefern die Normen des Ausgangstextes eingehalten werden und die *acceptability* inwiefern die Normen der Zielkultur befolgt werden (vgl. Toury 1995: 57).

Preliminary norms betreffen „considerations [...] regarding the existence and actual nature of a definite translation policy, and those related to the directness of translation“ (Toury 1995: 58). Zur *translation policy* gehören zum Beispiel die Faktoren, die die Auswahl der zu übersetzenden Werke in Bezug auf Autoren, Ausgangsliteratur usw. beeinflussen, während es bei *directness of translation* um den Grad der Toleranz bei der Übersetzung aus anderen Sprachen als der ursprünglichen Ausgangssprache geht (vgl. Toury 1995: 58).

Operational norms hingegen bestimmen die Entscheidungen der TranslatorInnen im Laufe des Translationsprozesses und „the modes of distributing linguistic material in it – as well as the textual make up and verbal formulation as such“ (Toury 1995: 58f.). *Operational norms* steuern also die Entscheidungen, die während des Übersetzungsvorgangs getroffen werden und „beziehen sich vor allem darauf, was bei einer Translation invariant zu halten und was zu modifizieren ist“ (Prunč 2002: 243).

Toury argumentiert, dass *preliminary norms* einen logischen und chronologischen Vorrang vor den *operational norms* haben, aber dass zwischen den beiden trotzdem eine wechselseitige Beziehung und Beeinflussung existiert (vgl. 1995: 59). Außerdem können Translationsnormen gefunden werden, indem *textual sources* („translated texts themselves“) oder *extratextual sources* („critical formulations, such as prescriptive 'theories' of translation“) untersucht werden (Toury 1995: 65). Jedoch gibt es einen grundlegenden Unterschied zwischen den beiden. *Textual sources* sind „primary products of norm-regulated behaviour, and can therefore be taken as immediate representations thereof“, während *extratextual sources* „merely by-products of the existence and activity of norms“ sind; es kann also Lücken und sogar Widersprüche zwischen den beiden geben (Toury 1995: 65). Tourys Normen, die rein deskriptiver Natur sind, bezogen sich zuerst ausschließlich auf literarische Übersetzungen und wurden später in anderen Bereichen, auch der audiovisuellen Translation, angewendet.⁴

⁴ Siehe Karamitroglou (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*.

2.2.2 Chesterman

Insbesondere Andrew Chestermans theoretische Aspekte der Normentheorie sind relevant für die Themenbearbeitung dieser Arbeit. Chestermans Artikel *From 'is' to 'ought': Laws, norms and strategies in Translation Studies* wurde ursprünglich 1993 veröffentlicht; die Normentheorie baut auf Tourys Normen auf und unterscheidet zwischen *expectancy norms* (*product norms*, Erwartungsnormen/Produktnormen) und *professional norms* (*process norms*, Prozessnormen): Beide sind „factual, not ideal, norms“ (Chesterman 2017: 173). Die *expectancy norms* werden als Erwartungsnormen definiert, primär die Erwartungen „established by the expectations of readers of a translation (of a given type) concerning what a translation (of this type) should be like“ (Chesterman 2016: 62). Diese Erwartungen werden von der dominanten Übersetzungstradition in der Zielkultur, von der Art der Paralleltexte (ähnliche Textsorten) in der Zielsprache, von wirtschaftlichen oder ideologischen Faktoren oder Machtverhältnissen innerhalb und zwischen Kulturen beeinflusst (vgl. Chesterman 2016: 62). Die *expectancy norms* werden auch als Produktnormen beschrieben, die gemäß Chesterman nicht mit *norm-authorities* in Verbindung stehen:

They are not validated by any actual norm-authority (unless the total set of receivers is so designated), but are valid by virtue of their existence in the target language community and in the specific communicative situation. A professional translator, in other words, seeks to design a target text in such a way that it will meet the expectancy norms pertaining to it.“ (Chesterman 2017: 175)

Infolgedessen beeinflussen die *expectancy norms* die *professional norms*, bei denen es sich um Prozessnormen handelt, die das Verhalten der TranslatorInnen während des Translationsprozesses regeln und hinsichtlich drei weiterer Aspekte kategorisiert werden: *accountability*, *communication* und *target-source relation*. Die *professional norms* sind die Normen, die ein kompetentes berufliches Verhalten ausmachen, „accepted methods and strategies of the translation process“ regeln und dabei das Verhalten der TranslatorInnen, wie zum Beispiel die Analyse des Ausgangstextes, die Analyse der zukünftigen Leserschaft, die Verwendung von Referenzmaterialien etc., steuern (Chesterman 2017: 173). Laut Chesterman sind die *professional norms* aus der Sicht der ÜbersetzerInnen den *expectancy norms* untergeordnet, weil sie selbst durch die *expectancy norms* bestimmt werden und jede Prozessnorm durch die Art des Endprodukts bestimmt wird; der Ursprung dieser Prozessnormen für die Übersetzung liegt bei den *norm-authorities* einer Gesellschaft, „who are deemed to be competent professional translators, whom society trusts as having this status, and who may further be recognized as competent professionals by other societies also“ (Chesterman

2016: 65). Zu diesen indirekten Normautoritäten können ÜbersetzungslehrerInnen, PrüferInnen, ÜbersetzungskritikerInnen oder Fachleute zählen, denen eine normgebende Kompetenz zugeschrieben wird und die die *professional norms* anerkennen und wiedergeben (vgl. Chesterman 2017: 174). In diesem Zusammenhang gestalten die *professional norms* die Praxis professioneller TranslatorInnen: „they are accepted as existing, as being the guidelines that such translators tend to follow“ (Chesterman 2017: 174). Um also die *expectancy norms* so angemessen wie möglich zu erfüllen, müssen TranslatorInnen die *professional norms* einhalten, „which comprise the production norms that govern the accepted methods and strategies of the translation process“ (Karamitroglou 2000: 23).

Wie bereits kurz erwähnt unterteilt Chesterman die *professional norms* in insgesamt drei weitere Normen: *accountability norm* (Haftungsnorm), *communication norm* (Kommunikationsnorm) und *relation norm* (Relationsnorm). Gemäß der *accountability norm* sollen TranslatorInnen mit folgendem Ziel handeln: „that the demands of loyalty are appropriately met with regard to the original writer, the commissioner of the translation, the translator himself or herself, the prospective readership and any other relevant parties“ (Chesterman 2016: 66). Das bedeutet, dass es sich bei der *accountability norm* um eine ethische Norm handelt, durch die TranslatorInnen zeigen, dass sie professionell und gründlich arbeiten und Verantwortung für die Übersetzung übernehmen (vgl. Chesterman 2017: 173f.).

Die *communication norm* schreibt vor, dass TranslatorInnen so handeln sollten, dass sie die Kommunikation zwischen allen Beteiligten je nach Situation optimieren (vgl. Chesterman 2016: 67). Hiermit handelt es sich um eine soziale Norm, die die soziale Rolle der TranslatorInnen als ExpertInnen der Kommunikation festlegt. Die *communication norm* verlangt Kommunikation „in such a way that others recognize and interpret the means of communication in the way we intend them to, in the same way as we do ourselves“ (Chesterman 2017: 174).

Die *relation norm* betrifft das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext und beeinflusst das Handeln von TranslatorInnen dahingehend, dass diese sich so verhalten und arbeiten, dass der Ausgangstext und Zieltext eine „appropriate relation of relevant similarity“ vorweisen (Chesterman 2016: 67). TranslatorInnen werden von einigen Faktoren beeinflusst, die die Art und den Grad der Äquivalenz bestimmen: „[T]he basis of his or her understanding of the intentions of the original writer and/or commissioner, the type and skopos of the text, and the nature of the prospective readership“ (Chesterman 2017: 174).

Diese Normen sind von deskriptiver Natur, da sie translatorisches Verhalten erklären. Sie üben jedoch auch eine „prescriptive pressure“ aus, sodass sich TranslatorInnen so verhalten,

wie sie denken, dass sie sich verhalten sollten (Chesterman 2016: 66). In diesem Zusammenhang beschränken Normen auch Prozesse oder Produkte und deren zulässiges abweichendes Verhalten: „In other words, they act not only as guidelines but also as constraints: constraints on freedom of action” (Chesterman 2016: 75).

2.2.3 Normen in der audiovisuellen Übersetzung

In der Translationswissenschaft beschäftigte sich vor allem Fotios Karamitroglou mit Normen in der audiovisuellen Übersetzung und wie eine „schematic representation of the model for the investigation of norms in audiovisual (AV) translation” aussehen könnte (2000: 69). Karamitroglou definiert die ausschlaggebenden Faktoren dieses Systems als *human agents*, *products*, *recipients* und *audiovisual mode*. Dabei spielen *human agents* eine wichtige Rolle in der audiovisuellen Übersetzung, da eine Menge von verschiedenen Menschen an deren Produktion beteiligt ist: „spotters, time-coders, adapters, dubbing directors, dubbing actors, sound technicians, video experts, proof-reading post-editors, translation commissioners, film distributors and finally the translator him/herself“ (2000: 71). TranslatorInnen sind diejenigen, die die „linguistic semiotic signals of the target product” vorschlagen, jedoch wirken am Endprodukt der Translation viele andere Personen mit (2000: 71). Karamitroglou beschreibt also die Aufgabe der *human agents* bei der Untersuchung von Normen in der audiovisuellen Übersetzung als folgende: „[T]hese are the people who will try to conform to (or deviate from) the norms” (2000: 71). Aus diesem Grund ist die Untersuchung der *human agents* von großer Bedeutung, denn bei der Betrachtung der Normen in der audiovisuellen Übersetzung muss auch deren Rolle analysiert werden.

Bei der Definition der sogenannten *products* in der audiovisuellen Übersetzung herrschen laut Karamitroglou Unstimmigkeiten. Als endgültiges Übersetzungsprodukt könnte nur der übersetzte wörtliche Inhalt des finalen Films, den letztendlich die ZuschauerInnen sehen, bewertet werden. Im Gegensatz dazu könnte auch der gesamte Film als audiovisuelles Übersetzungsprodukt gelten, obwohl der Film nicht zum Translationsprozess dazugehört (vgl. Karamitroglou 2000: 72). Darüber hinaus müssen bei der Überlieferung des wörtlichen Teils einer audiovisuellen Übersetzung zwei weitere Faktoren beachtet werden: „the visual and aural background are constraints that have to be constantly taken into account and that shape the final verbal product” (Karamitroglou 2000: 72).

Durch den immer größer werdenden Einfluss der audiovisuellen Medien und die alltäglich konsumierten Informationen, die von audiovisueller Natur sind, werden alle Menschen – bewusst oder unbewusst – zu *recipients*. Die Rolle der *recipients* in der

audiovisuellen Übersetzung und deren Erwartungen an eine Übersetzung kann von denen der *human agents* differenzieren (vgl. Karamitroglou 2000: 76). Die *human agents* berücksichtigen in den wenigstens Fällen die Erwartungen der breiten Öffentlichkeit, wenn sie ihre Produkte verfassen: „[T]hey do not have in mind the expectations of 'the public' but the expectations of just, or primarily, a slice of it: that group of the consumers that their product is aimed at“ (Karamitroglou 2000: 76). Mit *recipients* werden also die EmpfängerInnen beschrieben, die bewusst das audiovisuelle Produkt konsumiert haben und an die das Zielprodukt auch adressiert ist.

Der letzte Faktor, der die Normen in der audiovisuellen Übersetzung beeinflusst, nennt sich *audiovisual mode*. Obwohl sich beide gegenseitig beeinflussen und ein Teil voneinander sind, unterscheiden sich audiovisuelle Texte durch ihre Art und Weise von anderen literarischen Texten (vgl. Karamitroglou 2000: 77). Die audiovisuelle Art und Weise von Medien wie zum Beispiel Fernsehen, Kino und Video hat eine große Attraktivität für KonsumentInnen, die sich ein „whole new social ritual“ angeeignet haben: Audiovisuelle Medien sprechen ein großes Publikum an, was zur Folge hat, dass „translated versions of imported audiovisual products will be addressing a large percentage of the target community, compared to other modes of literary translation (e.g. written translation)“ (Karamitroglou 2000: 77f.). Jedoch ist die Unterscheidung zwischen Fernsehen, Kino und Video so gering, dass eine eindeutige Differenzierung derer Produktionen schwierig ist und, dass Produkte audiovisueller Übersetzung, wie Produkte schriftlicher Übersetzungen, im Kontext ihres Filmtyps und Genres konzipiert und rezipiert werden (vgl. Karamitroglou 2000: 78).

Normen in der audiovisuellen Übersetzung äußern sich laut Künzli in „handlungsleitenden Dokumenten“ in Form von extratextuellen Quellen, wie Richtlinien, Handbücher, Styleguides etc., die „die darauf abzielen, bestimmte Prozesse zu rationalisieren und zu harmonisieren und dadurch die Qualität des Endprodukts sicherzustellen“ (2024: 346). In seinem Artikel *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe* schlägt Karamitroglou 1998 erste Normen zur Untertitelung und Richtlinien für die Produktion und Gestaltung von Untertiteln vor. Im Artikel werden Guidelines zum räumlichen Parameter (Layout), temporalen Parameter (Dauer), zur Zeichensetzung, Groß- und Kleinschreibung und Zieltextbearbeitung angesprochen. Karamitroglous Artikel und die vorgeschlagenen Guidelines gehen dabei von einer deskriptiven zu einer präskriptiven Perspektive über, deren Ziel das Folgende ist:

Its aim is to provide a unifying formula based on thorough scientific research that could bridge the different subtitling conventions currently operating within the various European countries, to cater for the needs of the individual European viewer and address the European audiovisual audience market as a whole. (1998)

Laut Sylvia Reinart repräsentieren Untertitelungsnormen letztendlich eine Reaktion auf die speziellen Rahmenbedingungen der Untertitelung, die durch den Film und einer neu hinzukommenden sprachlichen und graphischen Ebene gekennzeichnet ist, und beschäftigen sich mit der Frage „wie die Sprache im Untertitel zu gestalten und wie der Untertitel graphisch aufzubereiten ist, um einen möglichst ungetrübten Filmgenuss zu ermöglichen“ (2018: 134).

Da der Fokus der Analyse dieser Arbeit auf Untertitelungsrichtlinien und interlingualen Untertiteln liegt, lässt sich zusammenfassen, dass Untertitelungsrichtlinien die Erwartungs- und Prozessnormen von Chesterman widerspiegeln. Die ZuschauerInnen – RezipientInnen – haben bestimmte Erwartungen an Untertitel, die sich in Produkt-/Erwartungsnormen äußern und infolgedessen als Untertitelungsrichtlinien dokumentiert werden. Gleichzeitig bestimmen diese Erwartungsnormen die Prozessnormen und somit die Arbeitsweise von TranslatorInnen, die die Untertitelungsrichtlinien umsetzen, um die Erwartungen an die Untertitel zu erfüllen.

2.3 Qualität in der Translation

Wenn von Normen und Richtlinien gesprochen wird, wird auch automatisch der Qualitätsbegriff erwähnt, da Qualitätskriterien „als Ausdruck von Erwartungen, die an ein Translat gestellt werden, normgeleitet“ sind (Künzli 2024: 355). Grundsätzlich ist die Sicherstellung und Verbesserung der Qualität in der Translation von essenzieller Bedeutung, da sie bestimmt, ob und wie gut Kommunikation zwischen den Sprachen, sei es beim Übersetzen oder Dolmetschen, funktioniert und auch wie die Rolle der TranslatorInnen in der Öffentlichkeit gesehen wird (vgl. Reinart 2014: 11). Die Qualitätsmanagementnorm ÖNORM EN ISO 9000:2015 definiert Qualität im Allgemeinen als „Grad, in dem ein Satz inhärenter Merkmale eines Objekts Anforderungen erfüllt“ (2015: 27); dabei spielt nicht nur die erwartete Funktion und Leistung eines Produkts oder Dienstleistung eine Rolle, sondern auch inwiefern Kunden und ihre Anforderungen zufrieden gestellt werden. Vor allem auch durch die immer steigende Interaktivität der Medien wechseln NutzerInnen ihre Rollen: Laut Carmen Klaus werden sie von RezipientInnen zu AkteurInnen und „ernst zu nehmenden Kritiker[Innen]“ (2014: 13). Qualität ist folglich ein komplexes Thema in der Übersetzungswissenschaft, da die Beurteilung von verschiedenen Faktoren wie den Erwartungen der Zielgruppe und dem Zweck des Zieltexts abhängig ist.

In der Translationswissenschaft gibt es viele übersetzungskritische Modelle und Ansätze zur Bewertung der Übersetzungs- und Translationsqualität.⁵ Dieser Teilbereich der Translationswissenschaft, die Übersetzungskritik, beschäftigt sich laut Erich Prunč damit „was die Übersetzung zu sein habe“; sie ist „also trotz ihrer vorgeblichen Deskriptivität in Wirklichkeit normativ“, da es ohne Normen keine Kritik gäbe (Prunč 2002: 214). Da es trotz Forschungsarbeiten lange keinen Konsens zu Qualitätskonzepten in der Übersetzungswissenschaft gab, wurden verschiedene Faktoren wie „accuracy, correctness, or wellformedness“ zur Qualitätsbewertung herangezogen (Schäffner 1999: 1).

Die Idealvorstellungen von Translationen änderten sich aber auch im Laufe der Jahrzehnte. Unter Eugene Nida (1964, 1969) und seinen Konzepten der formalen und dynamischen Äquivalenz entstanden ab den 60er-Jahren äquivalenzbasierte Ansätze in der Übersetzungswissenschaft. Während die formale Äquivalenz Qualität anhand der wortgetreuen Übersetzung des Ausgangstexts bewertete, fokussierte sich die dynamische Äquivalenz auf die Wirkung von Translationen auf die Zielgruppe.

Die funktionalen Ansätze von Katharina Reiß und Hans Vermeer (1984) hingegen lösten sich von äquivalenzbasierten Ansätzen und stellten den Zieltext und das translatorische Handeln in den Fokus. Translate werden nun im Hinblick auf die Funktion des Zieltextes bewertet, der „seinen eigenständigen Zweck (Skopos) [hat]“ (122), da „[b]ei jeder Translation [...] auf eine intendierte Rezipientenschaft hin übersetzt/gedolmetscht [wird]“ (85). Grundsätzlich ordnet die Skopostheorie das Produzieren von Texten und somit auch die Translation als „Kommunikation“ ein, an dem „Produzent und Rezipient (Empfänger) eines Textes“ beteiligt sind und wodurch zwei Textrezeptionen entstehen: die zwischen Produzent/Translator und Ausgangstext und zwischen Empfänger und Zieltext/Translat (Reiß & Vermeer 1984: 18f.). RezipientInnen rücken also in den Vordergrund, da ein Skopos nur unter Berücksichtigung der Zielempfänger festgelegt werden kann, die dann über eine erfolgreiche Funktion des Translats entscheiden und dies durch eine „Rückkoppelung“ an den Produzenten signalisieren (Reiß & Vermeer 1984: 102–106). Funktionale Ansätze messen Qualität also anhand der Funktionalität und des Zwecks des Translats, womit Qualität einerseits vom jeweiligen Adressatenkreis abhängig ist und andererseits auch durch diesen überprüft wird. Prunč beschreibt es kurzgefasst: „Das Translat muss allerdings eine Bedingung erfüllen: Es muss für die Rezipienten in der jeweiligen Situation interpretierbar und sinnvoll sein“ (2002: 163).

⁵ Texttypologisch basierte, pragmalinguistische, polysystemische, funktionale, textanalytisch-basierte Ansätze zur Übersetzungskritik (vgl. Reinart 2014).

Basierend auf diesen Ansätzen der Skopostheorie beschreibt auch Christiane Nords Konzept des funktionalen Übersetzens, dass Translate eine bestimmte Funktion einhalten, deren Erfüllung und Gerechtigkeit ein Kriterium für die Qualität des Translats ist.⁶ Heute wird Translation außerdem zunehmend als eine „complex transaction“ in einem kommunikativen, soziokulturellen Kontext aufgefasst, wodurch auch TranslatorInnen als soziale Wesen größere Beachtung finden und in den Vordergrund rücken (Hermans 1996: 26).

Jedoch gibt es eine „vorherrschende Orientierungslosigkeit [...], die in Bezug auf die Bewertungskriterien von Translationsleistungen vielerorts herrscht“ (Reinart 2014: 18). Durch normative Ansätze und die Aufstellung konkreter Kriterien soll ein Rahmen geschaffen werden, um die Qualität einer Translation zu beurteilen. Diese Kriterien und Anforderungen, zum Beispiel die der Norm ISO 17100, dienen dazu, den Translationsprozess so zu steuern, dass eine hohe Qualität der Übersetzungsleistung und des Arbeitsprozesses vorliegt. Die Evaluation von Produkten fokussiert sich oft prozessbasiert auf die Erstellung von Produkten und Dienstleistungen, weil davon ausgegangen wird, dass Qualität im Erstellungsprozess auch gleichzeitig zu Qualität im Endergebnis des Produkts/der Dienstleistung führt. Natürlich ist die Qualitätskontrolle eines Prozess ausschlaggebend für das Produkt, jedoch kann die Qualität eines Produkts auch durch eine Norm wie die ISO 17100 oder die ISO 9000 nicht gewährleistet werden, da „selbst der sorgfältigste Prozess allein noch nicht garantiert, dass jedes nach ihm erstellte Produkt höchsten Qualitätsanforderungen genügt“ (Reinart 2014: 11). Nichtsdestotrotz sind Styleguides für TranslatorInnen, in denen Richtlinien und Normen dokumentiert werden, für Qualitätsprüfungen nützlich, da sie eine Bewertungsgrundlage darstellen. Im Umkehrschluss sind „Qualitätsbewertungsmodelle [...] somit immer auch Ausdruck der im jeweiligen Kontext vorherrschenden Translationsnormen“ (Künzli 2024: 352).

Auch unter dem Aspekt der Barrierefreiheit ist Qualität ein relevanter Aspekt in der audiovisuellen Übersetzung. Es gibt Gesetze und Verordnungen, die bestimmte Normen und Standards auf internationaler, europäischer oder nationaler Ebene festlegen; diese äußern sich zum Beispiel in Form von praktischen Anleitungen wie Usability Guidelines bzw. Styleguides und dienen dazu eine barrierefreie Gestaltung von Medien zu ermöglichen und zu gewährleisten.⁷ Das wachsende Interesse an der Beseitigung von Barrieren führt auch zu steigenden Anforderungen an die Qualität der barrierefreien Angebote der audiovisuellen Übersetzungen.

⁶ Siehe Nord, Christiane (1993, 1997, 2006).

⁷ Siehe zum Beispiel Styleguides der deutschen Bundesregierung: <https://styleguide.bundesregierung.gov.de/sg-de/faq-hilfsmittel/barrierefreiheit> (Stand: 10.05.2026).

Mit Blick auf Chestermans Erwartungsnormen wird auch die Rezeption von Translaten in den Mittelpunkt gestellt und die Anforderungen an audiovisuelle Übersetzungen in Richtlinien und Qualitätsbewertungsmodellen „mit rezeptionsbedingten Faktoren begründet“ (2024: 346). Qualitätsbewertungsmodelle werden in der Translationsdidaktik und Translationspraxis eingesetzt, um durch festgelegte Kriterien die Qualität von Translaten zu bewerten, allerdings halten sich laut Künzli die Forschungen zur Qualitätsbewertung in der audiovisuellen Übersetzung, mit Ausnahme der Untertitelforschung, in Grenzen: Qualitätsmodelle für interlinguale Untertiteln sind „Pedersens (2017) FAR-Modell (Functional equivalence, Acceptability, Readability) und Künzlis (2021) CIA-Modell (Correspondence, Intelligibility, Authenticity)“ (Künzli 2024: 352f.).

Insbesondere bei der Untertitelung spielt Qualität eine wichtige Rolle. Silke Nagel (2009: 64) argumentiert, dass Untertitel „im audiovisuellen Kontext zur Zufriedenheit des Zuschauers funktionieren [müssen], dabei bleibt Qualität aber immer relativ, da diese Einheiten schwer zu messen sind“. Die Tendenz zur Kritik ist vor allem bei der Untertitelung wesentlich größer als bei der Übersetzung von Texten, da zur selben Zeit die Originalfassung gehört werden kann.

Henrik Gottliebs (2002: 192) Ansatz zur Qualität von Untertiteln schlägt vor „die Synthese aus den vier synchron verlaufenden semiotischen Kanälen, also Bild, (nicht-verbalen) Ton, Dialog und Untertitel, mit dem originalen drei-kanaligen Diskurs [zu vergleichen]“. Eben diese Multimodalität von Untertiteln bedeutet, dass Untertitel als Teil eines multimodalen audiovisuellen Systems gesehen werden müssen. Díaz Cintas & Remael definieren die vier Modalitäten wie folgt: „the aural-verbal mode (film dialogues, voiceover, narration, lyrics); the aural-nonverbal mode (music and sound effects; e.g. background noises); the visual-verbal mode (text on screen, credit titles, letters, ads, newspapers headlines); the visual-nonverbal mode (editing, photography, mise-en-scène, gestures)“ (2021: 65). Bedingt durch den „polysemiotischen Charakter des Mediums Films“ müssen Untertitel also nicht allein mit dem Originaldialog, sondern auch dem Film als Ganzes beurteilt werden (Nagel 2009: 65). Hier liegt laut Sylvia Reinart auch der Unterschied zu anderen Translationsformen:

Die Auseinandersetzung mit der Konzeption der Untertitel und dem Einfluss der visuellen und auditiven Elemente auf Übersetzungsentscheidungen wirft die grundsätzlichere Frage nach der Differenzqualität des Untertitel-Übersetzens zu anderen Translationsformen auf. (2018: 132)

Reiß und Vermeers (1984) funktionaler Ansatz zur Beurteilungen von Untertitelungen lautet wie folgt: Untertitel, die eine intersemiotische Übersetzung darstellen, „verlang[en] eine Übersetzung, die, dem Auftrag entsprechend, charakteristische Merkmale des Ausgangstextes angemessen und bewußt verändert“, was zur Folge hat, dass nicht mehr Äquivalenz das

ausschlaggebende Kriterium für Untertitel, sondern „Adäquatheit das Kriterium des Übersetzungsprozesses (und gegebenenfalls der Beurteilung des Translats) sein“ muss (Reiß & Vermeer 1984: 138f.). Reiß und Vermeer definieren Adäquatheit in diesem Zusammenhang als „die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt“ (1984: 139). Die Adäquatheit, und somit auch die Qualität, ist also immer abhängig von dem Zweck, den die Untertitelung erfüllen soll.

Es lässt sich also festhalten, dass – abhängig vom Skopos – konkrete Anforderungen und Erwartungen bestimmt werden können, die in Styleguides und Richtlinien festgehalten werden, die „implizit auf die Qualität audiovisueller Translate“ verweisen (Künzli 2024: 345). Im englischsprachigen Raum gibt es beispielsweise den von Jan Ivarsson und Mary Carroll 1998 veröffentlichten *Code of Good Subtitling Practice*, der als eines der ersten allgemeinen Regelwerke zur Untertitelung dient. Laut Ivarsson und Carroll (1998) erfüllt eine qualitätsvolle Untertitelung die folgenden Grundprinzipien: die Lesbarkeit, ein angemessenes Sprachregister und sprachliche Kohärenz unter Berücksichtigung aller kulturellen Besonderheiten, eine sinnvolle Segmentierung und die Synchronität zwischen Sprache und Untertitel.

Im deutschsprachigen Raum ist ein wichtiges Regelwerk die *Qualitätsstandards für interlinguale und barrierefreie Untertitel* des Berufsverbands AVÜ e.V., in dem Standards für qualitativ hochwertige Untertitel in Richtlinien verfasst sind. Diese Standards betreffen das Spotting, die Standzeiten, die Lesegeschwindigkeit, die Schnittregeln, die Zeilenaufteilung, den Inhalt, die Sprache, die Schrift, die Synchronität zum Audio und vieles mehr.

Des Weiteren haben sich auch die neun Landesrundfunkanstalten der ARD, ARD Text, ORF, SRF und ZDF auf grundlegende Kriterien der Darstellung von Untertiteln geeinigt. Diese beinhalten Informationen zu folgenden Kriterien: Form, Schriftgröße, Zeichen, Standzeiten, Farben, Einblendungen, Synchronität, Orthografie, Geräuschen, Musik, Abkürzungen, Zahlen und Stilistik. Es werden auch Standards zur Erstellung von Untertitelungen für Kinder erklärt, die ein paar abweichende Regeln enthalten (vgl. rbb Fernsehen 2026b). Eines der wichtigsten Qualitätsmerkmale von Untertiteln ist die Lesbarkeit, weswegen Untertitel immer so lange eingeblendet werden sollten, dass ZuschauerInnen diese lesen können: „Denn die gelungenste Übersetzung, der originellste Witz, die wahrheitsgetreueste Übertragung nützen weder dem Film noch dem Publikum, wenn man sie nicht lesen kann bzw. wenn das Lesen den Blick auf das Bild verhindert“ (AVÜ e.V. 2025b: 2).

3 Audiovisuelle Übersetzung und Untertitelung

3.1 Audiovisuelle Übersetzung

Die audiovisuelle Übersetzung (AV-Übersetzung oder AVÜ) – auch audiovisual translation (AVT) genannt – ist ein Teil der Translationswissenschaft und dient dazu, audiovisuelle Inhalte von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache zu übertragen, um sie auf einem Bildschirm sehen und hören zu können. Die audiovisuelle Übersetzung ist dabei ein Mittel zur Förderung von Kommunikation in einer wachsenden multikulturellen und mehrsprachigen Gesellschaft und stellt einen Überbegriff von Übersetzungen, bei denen die verbale Dimension neben Bild Gestik, Musik und der Geräuschkulisse nur eine von vielen ist, die den Kommunikationsprozess prägen, dar (vgl. Díaz Cintas 2010: 344). Diese Multidimensionalität der audiovisuellen Übersetzung bringt daher einige Herausforderungen mit sich. Die audiovisuelle Übersetzung stellt auch laut Karamitroglou eine ungewöhnliche Art der kommunikativen Interaktion dar:

It employs target linguistic signals to accompany other source aural and visual semiotic elements. Quite often, these aural and visual elements are so characteristic of the source culture, or rather so un-characteristic of the target culture, that a translator finds it hard to adapt the target linguistic message to them. (Karamitroglou 2000: 67)

Die Herangehensweise von ÜbersetzerInnen an eine audiovisuelle Übersetzung ist also durch die semiotischen Elemente eingeschränkt. Auch wenn die wörtliche Bedeutung des Ausgangstexts übertragen werden kann, können wichtige semiotische und non-verbale Elemente, wie Intonation, Gesten und Gesichtszüge oft nicht übertragen werden. Da ein Text nicht nur der einzige Teil einer „communicative message“ ist, müssen, je nach Art der audiovisuellen Übersetzung, diese akustischen oder visuellen Elemente verschieden aufgenommen und bearbeitet werden (vgl. Karamitroglou 2000: 67).

Die audiovisuelle Übersetzung trägt darüber hinaus erheblich zur kommunikativen Barrierefreiheit bei. Das Behindertengleichstellungsgesetz (BGG) definiert Barrierefreiheit (engl. *Accessibility*) im Allgemeinen als „bauliche und sonstige Anlagen, Verkehrsmittel, technische Gebrauchsgegenstände, Systeme der Informationsverarbeitung, akustische und visuelle Informationsquellen und Kommunikationseinrichtungen sowie andere gestaltete Lebensbereiche, wenn sie für Menschen mit Behinderungen in der allgemein üblichen Weise, ohne besondere Erschwernis und grundsätzlich ohne fremde Hilfe auffindbar, zugänglich und nutzbar sind.“ (§ 4 BGG 2002). Demnach sind hier vier Faktoren wesentlich: Auffindbarkeit, Zugänglichkeit, Nutzbarkeit und Nutzungsmodalitäten, die als allgemein üblich, ohne Erschwernis und ohne fremde Hilfe definiert sind. Das sind die Grundlagen, auf der die

Maßnahmen zur Durchführung der Barrierefreiheit aufgebaut sind. Zusätzliche wichtige Begriffe diesbezüglich sind Leichte Sprache, Universal Design (Design im Dienst der Inklusion), Gebrauchstauglichkeit (engl. *Usability*) und User Experience (UX), die alles Komponenten sind, die im Rahmen der oben genannten Aspekte nicht mehr wegzudenken sind. Hierbei hält Christa Womser-Hacker aber fest, dass die Usability immer mehr durch den weitreichenderen Begriff der User Experience abgelöst wird, da dieser die Erlebnisse, Erfahrungen und Emotionen der NutzerInnen einbezieht (2020: 531).

Es gibt verschiedene Arten von Barrieren in der Translationswissenschaft; Sprach-, Fach-, und Kulturbedingungen.⁸ Die audiovisuelle Übersetzung spielt bei der Wahrnehmungsbarriere eine entscheidende Rolle. Laut Hansen-Schirra & Maaß „treten [Wahrnehmungsbarrieren] dann auf, wenn Texte und/oder Kommunikate nicht an die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Rezipient(inn)en angepasst sind“ (2019: 3). Sind Wahrnehmungsbarrieren vorhanden, dann unterstützt beispielsweise eine Untertitelung hörgeschädigte Menschen, deren auditive Wahrnehmung eingeschränkt ist, wohingegen eine Audiodeskription Menschen mit einer Sehbehinderung, deren visuelle Wahrnehmung eingeschränkt ist, hilft. Durch das wachsende Bewusstsein für Barrieren und die Bedürfnisse von Menschen mit Behinderungen, ist der Bedarf an intersemiotischen Übersetzungsformen der audiovisuellen Übersetzung in den letzten Jahren nicht weniger geworden: „Durch die Neukonzeptualisierung von Translation über den Barrierenbegriff ergeben sich für den Forschungsbereich der Translationswissenschaft neue Entwicklungslinien, für die sich Spektren in der Forschung, Lehre und Praxis auftun“ (Hansen-Schirra & Maaß 2019: 4).

Die Durchführung und Maßnahmen zur Gewährleistung von Barrierefreiheit sind auch durch rechtliche Rahmenbedingungen und gesetzliche Vorgaben festgelegt. Deutschland, Österreich und die Schweiz haben die UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK 2008) unterzeichnet „und sich gemäß UN-BRK Artikel 9 Absatz 1 dazu verpflichtet, geeignete Maßnahmen (Nationale Aktionspläne (NAP)) zu treffen, damit Menschen mit Behinderungen gleichberechtigt Zugang zu öffentlichen Einrichtungen und Diensten, Transportmitteln sowie zu Information und Kommunikation (einschließlich Internet und neue Medien) erhalten können“ (Gutermuth und Hansen-Schirra 2024: 48). In Deutschland existiert das Gesetz zur Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen (Behindertengleichstellungsgesetz – BGG), das 2002 ausgefertigt und 2022 zuletzt geändert wurde. In Österreich werden Barrierefreiheit und Anforderungen an audiovisuelle Mediendienste zudem im Bundesgleichstellungsgesetz

⁸ Siehe Barrierenkonzept von Rink, Isabel (2019).

(BGStG 2006) und im Bundesgesetz über audiovisuelle Mediendienste (Audiovisuelle Mediendienste-Gesetz – AMD-G 2001) geregelt. Mediendienstanbieter sind so zum Beispiel dazu verpflichtet, den Anteil der barrierefrei zugänglichen Sendungen laufend zu erhöhen.⁹

Darüber hinaus ist eine weitere Aktion zur Vereinheitlichung von Maßnahmen, die das Angebot an barrierefreien Produkten und Dienstleistungen im EU-Binnenmarkt erweitern sollen, das Barrierefreiheitsgesetz BaFG (Bundesgesetz über Barrierefreiheitsanforderungen für Produkte und Dienstleistungen), welches auch European Accessibility Act (EAA, Europäischer Rechtsakt zur Barrierefreiheit) genannt wird, wurde im Mai 2023 beschlossen und trat am 28. Juni 2025 in Österreich in Kraft. Hersteller, Importeure und Händler von Produkten sowie Dienstleistungserbringer, die unter das Barrierefreiheitsgesetz fallen, werden durch das Gesetz zur Einhaltung der EU-weiten Barrierefreiheitsstandards verpflichtet.¹⁰

Durch diese Bestimmungen erlebt die audiovisuelle Übersetzung einen erheblichen Anstieg an Aufmerksamkeit, da Angebote an audiovisuellen Übersetzungen gesetzlich vorgesehen und verlangt werden. Auch wenn eine vollständige Barrierefreiheit wahrscheinlich nie durchgesetzt werden kann, wird durch obenstehende Maßnahmen und Standards dafür gesorgt, dass möglichst viele Menschen eine barrierefreie Mediengestaltung genießen können, jedoch „braucht es auf Entwicklerseite neben Kenntnissen über die Nutzer:innengruppen Kenntnisse über die Arten der Kommunikationsbarrieren und die entsprechenden unterstützenden Tools und Technologien sowie eine Umkehr der Praxis der Nachträglichkeit in ein Mitdenken von Anfang an“ (Gutermuth und Hansen-Schirra 2024: 55).

Nicht nur offizielle Behörden und Gesetzgeber spielen eine Rolle bei der Implementierung von audiovisueller Übersetzung, sondern auch Berufsverbände, die sich für die Interessen ihrer Mitglieder und den Berufstand der audiovisuellen Übersetzung einsetzen. Im deutschsprachigen Raum gibt es nur in Deutschland eigene nationale Berufsverbände im Feld der audiovisuellen Übersetzung. Gegenüber anderen Verbänden in der Übersetzungs- bzw. Literaturbranche sind diese aber noch sehr neu, was sehr wahrscheinlich auch auf „die Globalisierung und die technische Weiterentwicklung der Filmbranche sowie die Digitalisierung“ zurückzuführen ist, „die bei ihrer Entstehung als Katalysatoren gedient haben“ (Nagel 2024: 266). Der wohl größte und bekannteste Verband ist der AVÜ e.V. (AudioVisuelle Übersetzer*innen – AVÜ e.V.), deren Mitglieder aus allen Bereichen der audiovisuellen

⁹Siehe AMD-G. Zuletzt geändert durch das Bundesgesetz BGBl. I Nr. 20/2026: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20001412> (Stand: 17.06.2026).

¹⁰ Siehe Webseite des Österreichischen Behindertenrats: <https://www.behindertenrat.at/aktuelles/news/das-oesterreichische-barrierefreiheitsgesetz-bafg/> (Stand: 09.05.2026).

Übersetzung stammen: Untertitelung, Voiceover, Drehbuchübersetzung, Audiodeskription und Videospielübersetzung. Ziel des Vereins sind verbesserte Arbeitsbedingungen, faire Bezahlung und der Erhalt von Qualitätsstandards. Generell hat es sich der AVÜ zur Aufgabe gemacht, sich den neuesten Entwicklungen der Branche wie zum Beispiel maschinelle Übersetzung (MÜ, engl. *MT*) und künstliche Intelligenz (KI, engl. *AI*) entgegenzusetzen und so auch mehr Anerkennung des Berufsstandes innerhalb der Filmbranche und der Gesellschaft zu schaffen. Auf europäischer Ebene agiert der 2011 gegründete Verband AudioVisual Translators Europe (AVTE) als Vereinigung nationaler Organisationen für ÜbersetzerInnen im Medienbereich.

3.1.1 Das Forschungsfeld der audiovisuellen Übersetzung

Nachdem die Forschung in den späten 1950er- und frühen 1960er-Jahren nur langsam vorankam, erlebte die audiovisuelle Übersetzung insbesondere in den späten 80er- und 90er-Jahren einen Boom und ist seither ein Teil der Übersetzungswissenschaft und Gegenstand akademischer Beschäftigung. Verglichen mit anderen Bereichen ist die audiovisuelle Übersetzung daher ein relativ neues Gebiet der Übersetzungswissenschaft. Im Jahr 1987 wurde die erste *Conference on Dubbing and Subtitling* in Stockholm abgehalten (vgl. Díaz Cintas 2009b: 2). Vor allem die technischen Fortschritte und Entwicklungen, die mit der Digitalisierung in den 80er- und 90er-Jahren entstanden, brachten unmittelbare und erhebliche Auswirkungen für die audiovisuelle Übersetzung wie zum Beispiel:

[...] the globalisation of AV distribution and production systems, the financial integration of TV broadcasting companies and the film industry, digitization (e.g., the advent of DVD technology, which allows for various translation modes on one disc), and related technological developments such as expansion of the Internet and proliferation of on-the-go gadgets like mobile phones, iPods and the like. (Remael 2010: 12)

Angetrieben von dem zusehends schnellen Medienverhalten, veränderte sich die audiovisuelle Übersetzung auch weiterhin. Vor allem das Internet förderte das Interesse an der audiovisuellen Übersetzung unter Laien, da Originalversionen von Filmen und kostenlose bzw. günstige Untertitelungs- oder Synchronisationsprogramme einfach zugänglich geworden sind. Insbesondere die Untertitelung hat durch „die Menge der Aufgaben und Aufträge im Bereich der AV-Übersetzung durch das vielsprachige Internet und die verstärkte internationale Ausrichtung verschiedener Dienste geradezu exponentiell zugenommen“ (Jüngst 2020: 16). Auch ein exponentieller Anstieg im Konsumverhalten audiovisueller Inhalte, „from the more traditional animations, documentaries, movies, and TV shows to the more recent online user-generated content found on social media platforms, including video games“, ist in den letzten

Jahrzehnten zu sehen, bedingt durch eine Allgegenwart von Bildschirmen, die die Erwartungen des Publikums beeinflussen (Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 1).

Ein weiterer Faktor, der eine immense Nachfrage nach mehrsprachiger Lokalisation mit sich brachte, war die Entwicklung der Medienlandschaft, da Fernsehsender, Filmstudios und Streaming-Dienste heute nicht mehr als separate Bereiche agieren. Anstatt nur Inhalte auf ihren Plattformen zur Verfügung stellen, haben Streaming-Dienste, wie zum Beispiel Netflix, heutzutage ihre eigenen Filmproduktionen und produzieren Originalinhalte, während große Filmstudios, wie zum Beispiel Disney oder Paramount, ins Streaming-Geschäft eingestiegen sind; das Ergebnis ist „that the market for online streaming services is awash with subscription-based platforms pouring billions into original content and vying for the attention of audiences the world over, which in turn has triggered a soaring demand for multilingual localization as a key support service“ (Diaz & Remael 2021: 52). Zu den wichtigsten, so genannten, Over-the-Top-Anbietern (OTT-Anbietern), die diesen kommerziellen Aufschwung der Übersetzungsaktivität antreiben, gehören zum Beispiel Netflix, Apple TV+, Disney Plus Amazon Prime Video und HBO Max, die in den letzten Jahren damit begonnen haben Inhalte nicht nur in Englisch, sondern auch in anderen Sprachen zu produzieren und anzubieten.¹¹ Um dem wachsenden Konsumverhalten audiovisueller Inhalte entgegenzukommen und die Anzahl an KundInnen zu steigern, werden die meisten audiovisuellen Produktionen in mehreren Sprachen untertitelt und/oder synchronisiert, bzw. SDH (*subtitles for the deaf and hard of hearing*) und Audiodeskriptionen für Menschen mit Hör-/Sehbehinderungen bereitgestellt (vgl. Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 4). Das hat zur Folge, dass Streaming-Dienste inzwischen etliche Möglichkeiten zur Kombination von Ton- und Bildspur zur Verfügung stellen: Synchronfassung, Originalversion, Original mit zielsprachlichen Untertiteln, Original mit originalsprachlichen Untertiteln, Synchronfassung mit originalsprachlichen Untertiteln etc. (vgl. Reinart 2018: 138).

Während die audiovisuelle Lokalisierung grundsätzlich als positiver, wachsender Trend anerkannt wurde, litt diese laut der European Language Industry Survey (ELIS) stark unter dem Streik in Hollywood im Jahr 2023 (vgl. ELIS 2024: 4). Allgemeine branchenweite Trends, die das Forschungsfeld der audiovisuellen Übersetzung vor allem in den letzten Jahren immens beeinflussten, sind zweifelsohne die künstliche Intelligenz und maschinelle Übersetzung, die aus Arbeitsabläufen nicht mehr wegzudenken sind. So verdrängten ChatGPT und ähnliche KI-Anwendungen alle anderen Trends der Sprachindustrie. Diese Entwicklung wird von

¹¹ Als OTT-Anbieter werden Unternehmen bezeichnet, die den KonsumentInnen Inhalte wie Video- oder Audioinhalte direkt über das Internet zur Verfügung stellen.

Sprachdienstleister fast ausschließlich nur als Herausforderung betrachtet, da der „indiscriminate use of language technology, in particular artificial intelligence and dedicated machine translation“, um Kosten zu senken und menschliche Übersetzungsarbeit zu ersetzen oder zu minimieren, selbst in Fällen, in denen die Technologie Ergebnisse unterhalb des Standards liefert, einen Verlust von Qualität und erhöhten Preisdruck zur Folge hat (ELIS 2025: 5). Außerdem hat die maschinelle Übersetzung ein hauptsächlich gutes Image, was zu einer überschätzten Wahrnehmung ihrer Fähigkeiten führt und „bei Nutzer*innen die Erwartung [weckt], dass die KI sich wie ein Mensch verhält und auch genauso effizient arbeitet“ (Landes 2020: 3). Auch der AVTE beschreibt 2024 in seinem *AVTE Statement on Generative Artificial Intelligence* die Hauptsorgen der MedienübersetzerInnen:

Our immediate concern is the use of generative AI in machine translation (MT) engines, which utilises massive amounts of data (Large Language Models) to predict the next word in a sentence based on the context provided by the preceding words. Of course this is not a meaning-driven or purpose-driven translation like one done by a human. And yet, in the audiovisual translation industry, it is increasingly seen as an adequate substitute for human translation. Or, rather, it is deemed sufficient for the human to act as a mere supervisor who patches up AI-generated machine-translated audiovisual contents (machine translation post-editing or MTPE) in order to lower costs and raise production volume.

Diejenigen, die KI als positive Tendenz und Chance einstufen, nennen drei Optionen, um von der KI Gebrauch zu machen: „as a tool (e.g. terminology extraction), as a source for editing work, and as a motivator for clients to choose human translation due to bad AI experiences“ (ELIS 2024: 24). Die Vorhersage der letzten Jahre, dass in mehr als 50 % aller professionellen Übersetzungen irgendeine Form von maschineller Übersetzung oder KI zum Einsatz kommt, ist laut der ELIS-Umfrage 2025 wahr geworden (2025: 5). Der Onlinedienst DeepL ist hier klarer Anführer im Bereich der maschinellen Übersetzung, Google Translate hingegen verliert an Wichtigkeit, während der generelle Trend in die Richtung geht, dass generative KI am häufigsten für maschinelle Übersetzungen oder Qualitätskontrollen von Übersetzungen, aber auch für Marketingzwecke in Sprachunternehmen genutzt wird (vgl. ELIS 2025: 34ff.). Generell lässt sich sagen, dass sich die Ausrichtung der Branche und die Forschungsaktivität mit der Produktivitätssteigerung und der Optimierung von Arbeitsabläufen durch neue Cloud-Anwendungen und Sprachtechnologien beschäftigt (Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 6).

Des Weiteren schuf die audiovisuelle Übersetzung in den letzten 30 Jahren die Grundlage vieler akademischen Studien und „has now become a resolute and prominent area of academic research“ (Díaz Cintas 2009b: 1). Die audiovisuelle Übersetzung formte ihre eigenen theoretischen und methodischen Ansätze, so dass sie heute als eigenständiges, wissenschaftliches Forschungsgebiet gilt und sich eigene, spezifische Theorien, beispielsweise

für die Untersuchung von Synchronisation und Untertitelung, herausgebildet haben. Trotz allem ist die audiovisuelle Übersetzung ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das sich auf andere Fachbereiche stützt und im Austausch mit ihnen steht (vgl. Díaz Cintas 2009b: 7). Während es lange Zeit an universitären Ausbildungsmöglichkeiten mangelte, stieg das Interesse auch in der Ausbildung und Berufspraxis der audiovisuellen Übersetzung in den letzten zwei Jahrzehnten, sodass heute ein Angebot an Kursen und Lehrplänen über Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription und Voice-over in Übersetzungsstudiengängen zu finden ist (vgl. Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 2). Programme und Vertiefungsrichtungen unterscheiden sich von Universität zu Universität, die beliebteste Fachrichtung von Studierenden ist aber weiterhin die Untertitelung (vgl. ELIS 2025: 44f.).

Die steigende Nachfrage nach audiovisuellen Inhalten hat zur Folge, dass es ausgebildete Fachkräfte in den Bereichen Untertitelung, Synchronisation, Audiodeskription etc. geben muss. Dabei kann es zu Herausforderungen kommen, wenn gewisse Sprachkombinationen, die nicht Englisch beinhalten, limitiert und nicht vorhanden sind; für die Industrie, da der Pool von Fachleuten begrenzt und daher teuer ist, aber auch für Ausbildungsinstitutionen und Bildungseinrichtungen, deren Übersetzungsprogramme sich in der Regel nur auf die wichtigsten Sprachkombinationen konzentrieren. Zudem ist ein wichtiger Aspekt der Ausbildung von Studierenden, der Kontakt zu den neuesten Fortschritten in der Branche, einschließlich aktueller Technologien und Übersetzungsabläufen in Form von Partnerschaften mit Unternehmen und Besuchen von Fachleuten, um über die Praktiken der Branche zu informieren. Jedoch scheitern viele Institutionen, ihren Auszubildenden situative Lernerfahrungen in Form von Praktika, Workshops und realen professionellen Übersetzungsprojekten anzubieten (vgl. Bolaños-García-Escribano et al. 2021: 5f.).

Um die Fachkräfte der Zukunft richtig auszubilden, sollen laut Díaz Cintas & Remael (2021: 62) drei Aspekte für die Gestaltung zukunftsorientierter Module berücksichtigt werden: die sprachkulturelle Dimension, die technologischen Möglichkeiten und die aktuellen Marktbedingungen. TranslatorInnen müssen auf die neuesten Technologien wie künstliche Intelligenz, maschinelle Übersetzung und Spracherkennung und auf einen sich ständig verändernden Beruf vorbereitet sein, aber auch Ausbildungszentren und Lehrende müssen Lehrinhalte nach den neuen Anforderungen der Branche anpassen:

In this sense, careers on language engineering, text and subtitle post-editing, live respeaking, microtasking, transcreation and video editing are expected to grow exponentially in the upcoming years, thus demanding a set of add on skills that higher education institutions will have to include in their existing curricula in order to boost graduates' employability. (Díaz Cintas & Remael 2021: 62)

Die audiovisuelle Übersetzung stellt ein großes Potenzial, nicht nur für die Barrierefreiheit, sondern auch für die Pädagogik und Didaktik dar und ist in den letzten 20 Jahren auch ein wichtiger Bestandteil von Klassenräumen geworden, da deren Vorteile für den Fremdsprachenunterricht erkannt wurden (vgl. Díaz Cintas 2009b: 11). Die Digitalisierung ändert also auch die Art der Wissensvermittlung und des Lernens, wie die repräsentative Studie „Jugend / YouTube / Kulturelle Bildung. Horizont 2019“ des unabhängigen Expertengremiums Rat für Kulturelle Bildung e.V. zeigt: so wünschen sich Jugendliche zwischen 12 und 19 Jahren ein audiovisuelles Lernen in Form von Webvideos auf YouTube und die Hälfte der befragten Schülerinnen und Schüler nutzt dies auch für das schulische Lernen (Rat für Kulturelle Bildung 2019: 8). Diesen Aspekt betonen auch Díaz Cintas & Remael, laut denen Unternehmen heutzutage die Anziehungskraft und das pädagogische Potenzial von audiovisuellen Medien und Untertiteln für den Fremdspracherwerb erkannt haben und mit folgendem Ziel nutzen: „to facilitate a more immersive language experience“ (2021: 16).

3.1.2 Die Formen der audiovisuellen Übersetzung

Es gibt viele Formen der audiovisuellen Translation wie etwa die Untertitelung, die Übertitelung (im Theater), die Synchronisation, das Voice-over (bei Dokumentationen), das Filmdolmetschen oder die Audiodeskription. Die beiden wichtigsten und gängigsten Formen davon sind die Synchronisation und die Untertitelung. Mit dem Aufkommen des Tonfilms in den 1930er-Jahren kamen erste Verfahren zum Filmübersetzen, mit Synchronisation und Untertitelung als Hauptformen, zum Vorschein (vgl. Nagel 2009: 29f.).

Welches Verfahren verwendet wird, also ob Länder Untertitel oder Synchronisation verwenden, hängt nicht nur von den Kosten ab, da die Synchronisation und die Audiodeskription im Vergleich zu einer Untertitelung teurer sind, sondern hat auch historisch bedingte Gründe. Länder mit einer größeren Sprachgemeinschaft tendierten automatisch zur Synchronisation, aber auch der wirtschaftliche Hintergrund und eine vorhandene Filmindustrie spielten eine Rolle, dass die Synchronisation in gewissen Ländern der Untertitelung vorgezogen wurde. Mit der Machtübernahme der Faschisten wurde zum Beispiel in Deutschland, Spanien und Italien die Synchronisation als Propagandamittel eingesetzt, da dadurch Filme besser zensiert werden konnten (vgl. Jüngst 2020: 86). Für Länder mit kleineren Sprachgemeinschaften, wie zum Beispiel die skandinavischen Länder, die Niederlande und Belgien, machte die Synchronisation weniger Sinn und die Untertitelung wurde beibehalten. Bis heute ist diese historische Entwicklung sichtbar: Länder, in denen die Synchronisation üblich ist und somit die meisten Filme und Serien für Fernsehen und Kino synchronisiert

werden, sogenannte Synchronisationsländer, sind vor allem Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien (vgl. Nagel 2009: 29f.).

In deutschsprachigen Ländern sind die meisten Menschen mit der Synchronisation vertraut. Unter Synchronisation (engl. *Dubbing*) wird laut Jüngst das vollständige Ersetzen der Dialogspur des Originalfilms durch eine zielsprachige Dialogspur verstanden, so dass ZuschauerInnen das Gefühl haben der Film wäre in der Zielsprache gesprochen (2020: 83). Die verschiedenen multimodalen und semiotischen Eigenschaften der audiovisuellen Translationsformen haben bei WissenschaftlerInnen oft die Frage aufgeworfen, ob AVT überhaupt eine Form der Übersetzung ist, daher wird die AVT auch „as a form of ‘constrained’ translation, in which the other sign systems over-determine the translator’s contribution“ eingestuft (Remael 2010: 15). Bei einer Synchronisation betreffen diese Einschränkungen vor allem die Synchronität/Lippensynchronität, da der Text an die Lippenbewegung angeglichen und für die SprecherInnen sprechbar formuliert wird; aber auch eine zeitliche Übereinstimmung zwischen Text und Bild bzw. Ton muss hergestellt werden (vgl. Jüngst 2020: 89f.).

Welche Form der audiovisuellen Übersetzung gebraucht wird, ist auch von den Bedürfnissen und Erwartungen der verschiedenen Zielgruppen beeinflusst. Die Zielgruppen der audiovisuellen Übersetzung sind in erster Linie hörgeschädigte Menschen (Untertitel) und blinde und sehgeschädigte Menschen (Audiodeskription). Eine Audiodeskription (AD) ist ein intersemiotisches Verfahren der Translation, in der eine akustische Bildbeschreibung der visuellen Elemente von Filmen, Serien, Theaterstücken, Opern, multimodalen Webseiten etc. sicherstellt, dass eine blinde oder sehbehinderte Zuschauerschaft einen Zugang zu einem polysemiotischen Kommunikat bekommt (vgl. Wünsche 2024: 149).

Übertitelung, ein Sonderfall der Untertitelung, findet in Theater- oder Opernstücken statt, die meist in der Originalsprache aufgeführt werden und nicht synchronisiert werden. Die Übertitel haben dieselbe Funktion wie Untertitel in Film und Fernsehen, jedoch sind Übertitel stark von der Aufführung und deren Inszenierung und Ablauf abhängig.¹² Je nach Ausstrahlungsort werden Übertitel auf einer Wand oder über/unter der Bühne eingeblendet. In großen und renommierten Opernhäusern, wie der Wiener Staatsoper, werden Übertitel über kleine Bildschirme in den Rückenlehnen der Sitze angezeigt. Kritik an den Bildschirmen ist, dass sie als störend wahrgenommen werden und ZuschauerInnen zwischen Bildschirm und Bühne wechseln müssen (vgl. Jüngst 2020: 72f.).

¹² Im Englischen surtitles, seltener supertitles, genannt.

Anders funktioniert das Voice-over, das meistens bei Dokumentarfilmen, Dokumentationen oder Interviews eingesetzt wird, um die Authentizität des Originals zu demonstrieren. Der Originalton ist ein paar Sekunden hörbar und wird dann auf eine leise und unverständliche Lautstärke verringert, um das von professionellen SprecherInnen eingesprochene Voice-over zu hören (vgl. Jüngst 2020: 138). Der Arbeitsablauf eines Voice-overs ist dabei nicht so komplex wie bei Untertitelungen und Synchronisationen, da die Lippensynchronität für das Voice-over keine Rolle spielt (vgl. Jüngst 2020: 142f.)

Ähnlich zum Voice-over, stellt eine besondere Form der audiovisuellen Übersetzung das Filmdolmetschen dar, bei der eine Dolmetschung für das Publikum live produziert wird. Beim Filmdolmetschen spielt daher besonders der Aspekt dieser Echtzeitübertragung des Skripts die ausschlaggebende Rolle, welche das Filmdolmetschen auch klar vom Voice-over trennt. Meist wird das Filmdolmetschen auf Filmfestivals eingesetzt, wenn sich eine Untertitelung nicht lohnt oder kein Geld für eine Untertitelung vorhanden ist (vgl. Jüngst 2020: 163).

Andere erwähnenswerte Formen der audiovisuellen Übersetzung sind die Gebärdensprachverdolmetschung/Gebärdensprachdolmetschen und das Dolmetschen in Leichte Sprache. Die in Deutschland offiziell anerkannte Deutsche Gebärdensprache (DGS) „ist wie alle Gebärdensprachen eine vollwertige Sprache mit eigener Grammatik und mit der Möglichkeit, alles auszudrücken, was man auch mit Lautsprachen ausdrücken kann“ (Jüngst 2020: 220).

3.2 Untertitelung

Das Themengebiet der Untertitelung gehört zur Audiovisuellen Übersetzung. Untertitel tragen einen erheblichen Teil zur Barrierefreiheit bei und ermöglichen hörgeschädigten und gehörlosen Menschen Zugang zu den audiovisuellen Medien. Dabei konsumieren nicht nur hörgeschädigte und gehörlose Menschen Untertitel, sondern auch Menschen, die zum Beispiel die Sprache schwer verstehen oder eine neue Sprache lernen wollen. Untertitel werden bevorzugt am unteren oder oberen Rand des Bildschirms und in Echtzeit zusammen mit dem Ton angezeigt, damit das Publikum leichter folgen kann. Laut Díaz Cintas (2010) besteht die Untertitelung aus der schriftlichen Übersetzung der von den verschiedenen Sprechern gesprochenen Originaldialoge in die Zielsprache, sowie aus „other verbal information that is transmitted visually (letters, banners, inserts) or aurally (lyrics, voices off)“ (344). Es wird also eine verbale Nachricht in einen Schrifttext umgewandelt und „der Sprachmodus geändert sowie der Raum eingeschränkt, der für die Wiedergabe der Nachricht zur Verfügung steht“ (Nagel 2009: 51). Bei der Untertitelung treffen semiotische Ebenen zusammen und der gesprochene

Originaldialog, das Originalbild und die hinzugefügten Untertitel müssen miteinander harmonieren. Sylvia Reinart listet diesbezüglich eine Reihe an entscheidenden Fragen auf, die für den Übersetzer während des Untertitelungsprozesses von Bedeutung sind:

In welcher Weise wird sein Umgang mit der (Ziel-)Sprache durch die verschiedenen visuellen und auditiven Elemente beeinflusst? Welche Auswirkungen haben die Kopräsenz von Originaldialog und Untertiteltext auf seine Übersetzungsentscheidungen? Ist es angesichts der Rahmenbedingungen, unter denen Untertitelungsleistungen zustande kommen, überhaupt möglich, eine optimale Verschränkung zwischen Text, Bild und Ton zu erreichen? Welche Rolle spielen hierbei die bestehenden Untertitelnormen und –konventionen? Sind sie angesichts des technologischen Wandels überhaupt noch hilfreich oder ist es an der Zeit, die Konzeption von Untertiteln zu überdenken und die Vorgaben, nach denen sie erstellt werden, zu revidieren? (2018: 131)

Die Wichtigkeit von Untertiteln wurde von Rundfunkanstalten wie dem ZDF, ARD oder ORF sowie Video-on-Demand (VOD oder VoD) Anbietern wie Netflix im letzten Jahrzehnt immer mehr anerkannt, sodass das Angebot der Untertitelung ständig wächst. Untertitel räumen Barrieren aus dem Weg und ermöglichen primär hörgeschädigten und gehörlosen Menschen Zugang zu den audiovisuellen Medien. Laut der ARD Hilfe leben allein in Deutschland ca. 80.000 Gehörlose und 16 Millionen Schwerhörige, die das Angebot von Untertiteln benötigen und nutzen. Die ARD strahlt dabei 98 % aller Sendungen mit Untertiteln aus. Gleichzeitig wird aber auch betont, dass Untertitel auch ohne den Aspekt der Barrierefreiheit konsumiert werden und hilfreich und praktisch sind, wenn Filme, Serien, oder Inhalte mit Audio eben nicht mit Ton angehört werden können (vgl. ARD Hilfe 2026). Zwei weitere Gründe, warum Untertitel so beliebt sind und im Vergleich zu anderen Formen der audiovisuellen Übersetzung am häufigsten verwendet werden, sind die schnelle Erstellungszeit von Untertiteln und der geringe Kostenfaktor. Diese Faktoren und das Potenzial, ein audiovisuelles Produkt mit mehreren Untertiteln in verschiedenen Sprachen zu erstellen, hat die Unterhaltungsindustrie aber auch die Unternehmens- und Bildungswelt erkannt (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 52).

3.2.1 Das Forschungsfeld und die Entwicklung der Untertitelung

Die Entstehung der Untertitel begann mit den sogenannten Zwischentiteln bzw. intertitles: „texts drawn or printed on paper, filmed and placed between sequences of the film” (Ivarsson 2009: 3). Unter anderem trug die Revolution des Stummfilms um 1900 zur Entstehung dieser Zwischentitel bei, aus denen später die Untertitel entstanden, da es Bemühungen gab den Filmdialog einem Publikum zu vermitteln. 1909 gab es dann erste Versuche in den USA Untertitel herzustellen: Der Amerikaner M. N. Topp patentierte ein Projektionsgerät, ein Skioptikon, mit dem Untertitel unter den Zwischentiteln auf Filmleinwände abgebildet werden

konnte, dieses Verfahren setzte sich aber nicht durch, wurde aber als Basis für weitere Methoden herangezogen; Schweden, Dänemark, Ungarn und Frankreich wurden schnell zum Vorreiter in der Entwicklung von Untertitelungstechnologien (vgl. Ivarsson 2009: 4). Danach folgte eine Reihe von verschiedenen Verfahren, bei denen entweder Hitze oder Chemikalien benutzt wurden. Nennenswert ist vor allem der Norweger Leif Eriksen, der 1930 einen mechanischen Prozess entwickelte, um Untertitel direkt in den Film zu brennen:

Die Emulsionsschicht auf dem Positivfilm wurde befeuchtet und damit aufgeweicht. Die Emulsion wurde von den Druckplatten weggeschoben, sodass weiße Untertitel zum Vorschein kamen. Jedes Filmbild, das einen Untertitel tragen sollte, wurde auf diese Weise behandelt. Am Ende des Eingravierungsprozesses wurde der Film getrocknet. Die Lesbarkeit der Untertitel war mit dieser Methode allerdings nicht optimal. (Nagel 2009: 32)

Hauptprobleme der ersten Untertitel lagen außerdem darin, dass diese oft inkorrekt oder sprachlich fehlerhaft waren, da sie nicht von Fachleuten erstellt wurden. Ein weiteres Problem war, dass viele Menschen nicht lesen und gleichzeitig zuhören wollten oder überhaupt nicht lesen und schreiben konnten, weswegen weiterhin nur die Synchronisation als Option übrigblieb. Außerdem waren die Untertitel mit dem oben genannten Verfahren nicht für das aufkommende Fernsehen tauglich und verursachten einige Probleme. Untertitel, die im Kino vom Publikum gelesen werden konnten, waren im Fernsehen aufgrund von Kontrastproblemen und der unterschiedlichen Lesegeschwindigkeit schlechter lesbar (vgl. Ivarsson 2009: 7). Der Herstellungsprozess der Untertitel veränderte sich folglich immer weiter. Die Erfindung von *caption generators*, mit der die Untertitel elektronisch eingeblendet werden konnten, stellte sich als zu kostspielig heraus und war ungeeignet für die Produktion von Untertiteln in großen Mengen, gefolgt von der Entwicklung von Computern, die auf Textverarbeitungs- und Untertitelungsprogrammen basierend Untertitel erstellten, die letztendlich durch die Nutzung von Timecodes transformiert wurden, da Untertitel nicht mehr manuell eingegeben werden mussten (vgl. Ivarsson 2009: 9f.).

Da Deutschland ein Synchronisationsland war, gab es darüber hinaus für die Untertitelung lange Zeit keine eigene Branche. Erst durch die Fortschritte in der Computertechnik in den 80er-Jahren entwickelten sich eigene Unternehmen, die sich auf Untertitelung spezialisierten und zur Jahrtausendwende folgte der große Boom der Forschung zur Untertitelung (vgl. Nagel 2009: 34). Die Entstehung und die Einführung der DVD (*Digital Versatile Disc*) bedeutete, dass sich die Untertitelung auch in früheren Synchronisationsländern wie Spanien, Italien, Deutschland und Frankreich durchsetzte und Untertitel weitverbreitet

wurden, obwohl ein großer Anteil des Publikums trotzdem synchronisierte Fassungen bevorzugte (vgl. Pedersen 2018: 86).

Die sich immer schneller entwickelte Technologie beeinflusst nicht nur die Untertitelung, den Untertitelungsprozess und somit die Arbeit der UntertitlerInnen, sondern auch die KundInnen und deren Wahrnehmung der Untertitelung als Produkt (vgl. Díaz Cintas 2010: 346). Heute können Untertitel auf verschiedensten Ausgabegeräten wiedergegeben werden, egal ob Computer, Laptop/Notebook, Tablet oder Smartphone, und HbbTV-Untertitel (Hybrid Broadcasting Broadband TV) ermöglichen es NutzerInnen mit HbbTV-fähigen Empfangsgerät, Schriftgröße, Farbe, Position und Format der Untertitel an persönliche Wünsche anzupassen (vgl. Reinart 2018: 136).

Weitere rezente Entwicklungen, ermöglicht durch frei zugängliche Untertitelungssoftwares im Internet, sind nicht-professionelle, oft ehrenamtliche Praktiken, wie das Fansubbing und Crowdsourcing. Crowdsourcing bietet Unternehmen und Sprachdienstleistern die Möglichkeit Untertitelungen, durch Outsourcing an eine Menge von kostenlosen Arbeitskräften, zu erstellen. Ein bekanntes Beispiel ist TED Translators, ein Projekt, bei dem Freiwillige die Vorträge der TED Talks untertiteln; das Netzwerk besteht mittlerweile aus über 53.000 TranslatorInnen. Díaz Cintas betont, dass “[t]his new way of approaching subtitles as part of a budding participatory culture is pushing the boundaries of creativity and shaking the foundations of traditional subtitling” (2010: 348). Außerdem helfen diese neuen Arbeitsweisen, durch das Vermischen und Austesten von Normen und Konventionen, die Methoden und Ansätze in der audiovisuellen Übersetzung neu zu definieren (vgl. Massidda 2025: 10).

Ein zusätzlicher Fortschritt ist die automatische Erstellung und Transkription von Untertiteln mithilfe von automatischen Spracherkennungstechnologien (*automatic speech recognition*, ASR), um die Produktivität der NutzerInnen zu steigern und Kosten zu senken. Des Weiteren spielt das neuronale maschinelle Übersetzen (NMT) von Untertiteln eine immer wichtigere Rolle und maschinelle Verfahren unter dem Aspekt der künstlichen Intelligenz und dem Heranziehen von großen Sprachmodellen (*large language models*, LLMs) werden verstärkt entwickelt. Ziel der neuen Technologien ist es, Untertitel und den dazugehörigen Arbeitsprozess zu vereinfachen:

The subtitling industry is buzzing about new artificial intelligence (AI) technologies that facilitate the preprocessing and simplification of subtitles. Subtitles can be more easily edited with AI and results from machine translation are improved. These exciting developments will help the media industry deal with increasing time pressure and the lack of linguistic talent for many languages. (Starkmann 2020)

Auch wenn die Automatisierung translatorische Prozesse vereinfachen kann, erscheinen durch die neuen technischen Entwicklungen viele neue Fragen hinsichtlich der Arbeitsweise von TranslatorInnen und der Qualitätskontrolle. Als QualitätsprüferInnen übernehmen TranslatorInnen oft nur mehr das Postediting von maschinellen Übersetzungen, wodurch ein „progressive loss of agency on the part of subtitlers“ und ein Verlust von kreativen Untertiteln entsteht, da die KI und die maschinelle Übersetzung diesen einfach nicht gerecht wird (Massidda 2025: 2).

Mit der steigenden Interaktivität von Videospielen, Softwareprogrammen und dem Aufkommen von Social-Media-Plattformen wie Instagram, TikTok, YouTube oder Snapchat, auf denen BenutzerInnen kurze Videos oder Fotos ansehen, teilen und selbst erstellen können, formte sich auch ein weiterer Trend. Cybersubtitling beschreibt als Sammelbegriff das Produzieren, Verteilen und Konsumieren verschiedener Untertitel im Internet, die entweder von professionellen Personen oder Amateuren angefertigt werden und in drei Arten kategorisiert werden können: „(1) fansubs, created by fans; (2) guerrilla subtitles, produced by people engaged in political causes; and (3) altruist subtitles, usually commissioned and undertaken by individuals with a close affinity to a project (Díaz Cintas & Remael 2021: 7).

Web titles stellen eine Unterkategorie von Cybersubtitles dar, die nur in sozialen Netzwerken erzeugt werden: entweder automatisch von NMT oder generativer KI durch Untertitelungstools oder von NutzerInnen, die als Freiwillige, Fans oder Teil einer Community „user-generated (UG) subtitles“ für Inhalte erstellen (Massidda 2025: 10). Mittlerweile verfügen die Social-Media-Plattformen über eigene, integrierte Untertitelungstools mit denen NutzerInnen selbst Untertitel in anderen Sprachen erstellen und durch grafische Effekte und Filter ihre Videos personalisieren können (vgl. Massidda 2025: 10f.). Das Entstehen dieser neuen Übersetzungsformen der audiovisuellen Übersetzung als „broader cultural shift“ ist demnach auf die Bedürfnisse unterschiedlicher und bestimmter Zielgruppen zugeschnitten (Díaz Cintas & Remael 2021: 7).

Mit dem Einzug von audiovisueller Übersetzung im Unterricht wurde auch ein neuer Fokus auf Untertitel und deren Bedeutung für den Spracherwerbsprozess gesetzt. Untertitel können ein wirkungsvolles Lehr- und Lernmittel im Fremdsprachenunterricht sein. Wie Díaz Cintas (2009a: 7) erklärt, bietet die Originalsprache zu hören, während der Dialog im Kontext gelesen wird, den Schülern eine anregende Umgebung, um das Gelernte zu festigen, ihren Wortschatz zu erweitern und gleichzeitig die Kultur einer Fremdsprache in einer authentischen Umgebung kennen zu lernen und zu absorbieren; in einigen Teilen Europas haben sich untertitelte Sendungen als wichtigstes Mittel zum Erwerb von Englischkenntnissen etabliert.

Während sich frühere Studien zum Spracherwerb vor allem mit Schulen beschäftigten, darf der Einfluss des außerschulischen Lernens nicht unterschätzt werden. Ein wichtiger Bestandteil des Fremdsprachenlernens ist „the extent to which people are exposed to the foreign language in their everyday lives“; hier spielt das Fernsehen eine wichtige Rolle, vor allem wenn fremdsprachige Inhalte in der Originalsprache angezeigt werden (Baumeister et al 2025: 22). Der sprachliche Aspekt geht aber verloren, wenn die Originaldialoge der Muttersprache synchronisiert werden. Eine neue Studie des CESifo Instituts aus dem Jahr 2025 stellte fest, dass Untertitel eine treibende Kraft bei der Verbesserung der englischen Sprachkompetenz sein können. Das Auswerten von Daten und Englischtests aus 36 europäischen Ländern, wie beispielsweise dem TOEFL ergab, dass Länder, die englischsprachige Filme und Serien untertiteln, statt zu synchronisieren, im Vergleich zu Ländern, die synchronisieren, bessere Ergebnisse erzielen und Untertitel einen positiven Effekt auf die Englischkenntnisse haben (vgl. Baumeister et al. 2025: 22f.). Die historischen Entscheidungen einzelner Länder, ob Fernsehsendungen untertitelt oder synchronisiert werden, beeinflussen also die Entwicklung der Englischkenntnisse. Díaz Cintas & Remael betonen ebenso, dass das pädagogische Potenzial von Untertiteln nicht unterschätzt werden darf, da ZuschauerInnen die Untertitel konsumieren durch den Kontakt mit der Fremdsprache ihre Sprachkenntnisse verbessern und auch die fremde Kultur kennenlernen:

This familiarization occurs through exposure to the soundtrack (vocabulary, rhythm, intonation, pronunciation) as well as to the images, which bring viewers into contact with the mannerisms and behaviour of citizens from other cultures (gestures, sartorial style, proxemics, geographical spaces). (Díaz Cintas & Remael 2021: 15)

3.2.2 Die Arten von Untertiteln

Es gibt verschiedene Arten von Untertiteln, deren Kategorisierung oft als ergebnislos eingestuft wird, „yet, it can be a good exercise in order to better appreciate their nature and social importance“ (Díaz Cintas & Remael 2021: 11). Es wird von offenen Untertiteln gesprochen, „when the target text constitutes a physical part of the translated film and is transmitted together with the film sound and image“ oder von geschlossenen Untertiteln, „when the target text is stored in a digital/teletext format which is transmitted in – as well as accessed via – a separately coded channel at the discretion of the viewers“ (Karamitroglou 2000: 5). Untertitel, die zu- und weggeschaltet werden können, werden also als geschlossene Untertitel (closed subtitles) bezeichnet, während offene Untertitel (open subtitles) ein Teil des Videos oder Films und immer sichtbar sind (vgl. Jüngst 2020: 38).

Grundsätzlich lässt sich zwischen Untertiteln für ein hörendes Publikum, und barrierefreien Untertiteln für ein nicht-hörendes Publikum unterscheiden. Diese werden oft auch als interlinguale und intralinguale Untertitel bezeichnet. Intralinguale Untertitel sind auch als „same-language subtitling (SLS)“ bekannt und beinhalten „a shift from oral to written but, as it is a monolingual activity that remains within the same language, there has been a reluctance in some quarters to refer to this practice as translation“ (Díaz Cintas & Remael 2021: 12). Intralinguale Untertitel richten sich meist an ein gehörloses und/oder schwerhöriges Publikum und sind weithin als Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte (*subtitles for the deaf and hard-of-hearing, SDH*) oder auch CC (*closed captions*) bekannt. Die Bezeichnung ‚Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte‘ war bis vor einigen Jahren auch im deutschen Sprachraum gängig, „heute spricht man auch von Untertitelung für Hörgeschädigte, seltener von Gehörlosenuntertiteln bzw. oft nur von Untertitelung, wenn der Kontext eindeutig ist“ (Jüngst 2020: 214). Intralinguale Untertitel werden selten im Kino, sondern hauptsächlich nur im Fernsehen, Streaming und auf DVDs bereitgestellt und können als geschlossene Untertitel hinzu- oder weggeschaltet werden (vgl. Nagel 2009: 45).

Angesichts des gestiegenen gesellschaftlichen Bewusstseins hat die Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte in den letzten Jahren ein spektakuläres Wachstum in vielen medialen Bereichen erfahren. Bei SDHs und CCs wird davon ausgegangen, dass EndnutzerInnen die Dialoge nicht hören können, weswegen sie auch wichtige Audioinformationen, die nicht zum Dialog gehören, wie zum Beispiel Soundeffekte, Musik, Angaben zur Sprecheridentifikation und andere nonverbale Elemente vermitteln:

Subtitlers thus convert into written text the dialogue exchanges heard in the soundtrack, indicating who is saying what and ideally incorporating all paralinguistic information that accompanies the actors' utterances and is relevant for the appreciation of the message: emphasis, ironic statements, tone, speech impediments, prosody, accents and use of FLs, among others. They also reflect any other relevant sound features that can be heard and are important for the development of the plot, the understanding of the storyline or the creation of an atmosphere and that a hearing-impaired viewer cannot access directly from the soundtrack, e.g. instrumental music, songs, a telephone ringing, laughter, applause, a knock on the door, the revving of an engine and similar sound effects and environmental noises. (Díaz Cintas & Remael 2021: 12)

Interlinguale Untertitel andererseits sind zweisprachige oder mehrsprachige Untertitel, die die Originalsprache in eine Zielsprache übersetzen (vgl. Díaz Cintas 2010: 347f.). Im deutschsprachigen Raum sind diese auch oft als OmU-Untertitel (Original mit Untertitel) bekannt. So können zum Beispiel Filme in der Originalfassung gesehen werden, aber durch Untertitel in der Zielsprache kann der Zugang zum Originaldialog sichergestellt werden; „Es handelt sich hierbei um eine Form der interlingualen Übersetzung aus der Fremd- in die

Muttersprache, gleichzeitig aber auch um die Übertragung von gesprochener Dialog- in Schriftsprache“ (AVÜ e.V. 2025a). Interlinguale Untertitel sind hauptsächlich für ein hörendes Publikum gedacht, die die Sprache nicht verstehen, aber das Audio hören. Deswegen geben interlinguale Untertitel normalerweise den gesprochenen Inhalt, jedoch keine Soundeffekte oder andere Audioelemente wieder. Interlinguale Untertitel können weiters in monolinguale, bilinguale und multilinguale Untertitel kategorisiert werden. Monolinguale Untertitel sind die Untertitel, die von den meisten Menschen als klassische Untertitel verstanden werden, also Untertitel von einer Ausgangssprache in die Zielsprache. Bilinguale Untertitel werden in Ländern oder Gebieten verwendet, in denen zwei oder mehr Sprachen gesprochen werden, wie zum Beispiel in Belgien oder auch auf Filmfestivals werden diese eingesetzt. Dort werden also zweizeilige oder vierzeilige Untertitelspuren eingeblendet, das die verfügbare Textmenge einschränkt (vgl. Díaz & Remael 2021: 19). Es wird von multilingualen Untertiteln gesprochen, wenn drei oder mehr Sprachen gleichzeitig auf dem Bildschirm erscheinen. Díaz Cintas & Remael argumentieren an dieser Stelle aber, dass die traditionelle, weit verbreitete und fehlerhafte Unterscheidung, die interlinguale Untertitel mit hörenden Zuschauern und intralinguale Untertitel mit hörgeschädigten Zuschauern gleichsetzt, systematisch die berufliche Praxis, die mit der Kommerzialisierung der DVD begann, übersieht und interlinguale Untertitel nicht nur von hörenden Zuschauern konsumiert werden (2021: 20).

Eine weitere Art der Untertitelung ist die Live-Untertitelung. Die Untertitel von Live-Übertragungen oder Live-Sendungen, die im Fernsehen ausgestrahlt werden, können verständlicherweise nicht vorproduziert werden. Das heißt, dass diese Untertitel live während der Ausstrahlung produziert werden, was eine anstrengende Arbeit ist, da „[d]ie Übertragung von [live] gesprochener in geschriebene Sprache [...] nicht immer einfach [ist] (Jüngst 2020: 236). Live-Untertitelung “can be both intralingual and interlingual and be realtime, as in a sports programme, or semi-live, as in some sections of the news, where a script of the content is usually made available shortly before the broadcast” (Díaz Cintas & Remael 2021: 10). Da die Live-Untertitelung spezielle Arbeitsweisen und Softwares benötigt, arbeiten UntertitlerInnen mit Spracherkennungssoftwares und verwenden die Technik des Re-Speakings: Der/die Sprecher*in spricht den Text in ein Mikrofon und die Software verschriftlicht das Gesprochene. Im Anschluss können UntertitlerInnen das Verschriftlichte noch bearbeiten und erst dann werden die Untertitel eingeblendet. All dies passiert in wenigen Sekunden, was oft dazu führt, dass Untertitel fehlerhaft sind.

Des Weiteren werden Untertitel in professionelle Untertitel oder Fansubs kategorisiert. Es wird von Fansubs gesprochen, wenn Untertitelungen von Filmen von Laien erstellt und

verbreitet werden. Die Digitalisierung rund um das Internet und die Verfügbarkeit von kostenlosen Untertitelungssoftwares ermöglichten das Aufkommen von Übersetzungspraktiken wie Fansubbing und machten es einem größeren Publikum zugänglich, was gleichzeitig auch die Verbreitung von Untertiteln im Internet förderte (Díaz Cintas & Remael 2021: 52). Das Ziel von Fansubs ist es, eine größere Fanbase für das untertitelte Medium zu erreichen und somit Fernsehsender zur legalen Übersetzung oder Veröffentlichung einer Serie oder eines Films anzuregen.¹³ Jedoch ist das Praktizieren von Fansubbing rechtlich gesehen nicht legal:

Fansubber empfinden dieses Verfahren als sinnvoll und regelgerecht, da sie so die Verbreitung der Serien zum Nutzen aller fördern wollen. Legal ist es trotzdem nicht; einmal ganz davon abgesehen, dass man etwas, was einmal im Internet ist, nicht wirklich gut wieder herausnehmen kann. Die Rechte für Übersetzungen (besonders für veröffentlichte Übersetzungen) liegen bei den Urhebern des Originals. Meist wird das Fansubbing allerdings geduldet. (Jüngst 2020: 66)

3.2.3 Der Untertitelungsprozess und die Herausforderungen

Der Untertitelungsprozess ist von Herausforderungen und Schwierigkeiten gezeichnet. Die sich ständig verändernden technischen Entwicklungen beeinflussen auch die Untertitelungspraxis und die Erwartungen der KonsumentInnen an die Untertitelung. Zudem beschreiben Díaz Cintas & Remael (2021: 37) den Untertitelungsprozess als „team effort“, an dem viele „professionals“ mit verschiedenen Aufgabenbereichen beteiligt sind: project managers, spotters, templators, translators, adaptors, subtitlers und revisers. Häufig werden mehrere dieser Aufgaben aber von einer verantwortlichen Person übernommen. Vom Untertitelungsauftrag bis zum finalen Endprodukt müssen mehrere Schritte befolgt werden, welches einen umfangenden Überblick über den Prozess auch eher schwierig gestaltet, da die unterschiedlichen Arbeitsweisen von Unternehmen einen Einfluss auf die Arbeitsweise der UntertitlerInnen haben.

Der Arbeitsablauf einer Untertitelung beginnt mit der Beauftragung und Übersendung aller wichtigen Informationen, wie zum Beispiel die vorgegebenen Richtlinien und das Videomaterial, an einen Language Service Provider (LSP), ausgehend von dem Klienten, der in den meisten Fällen entweder eine Produktions- oder Vertriebsgesellschaft, Rundfunkanstalt, Fernsehsender oder manchmal auch ein Filmfestival ist (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 33). Die weiteren Abläufe des Untertitelungsprozesses hängen stark von LSP, UntertitlerInnen, und je nachdem welche Arbeitsaufgaben der Auftrag beinhaltet, ab. Als erster Schritt wird das Videomaterial von einem Projektmanager auf seine Vollständigkeit überprüft. Im Idealfall

¹³ Fansubbing lässt sich unter anderem auf die Popularität von Anime und japanischen Filmen und Serien zurückführen.

schauen sich auch UntertitlerInnen/ÜbersetzerInnen im weiteren Verlauf des Untertitelungsprozesses einmal das komplette Filmmaterial bevor der Übersetzung an. Obwohl es wichtig für die Qualität der Übersetzung wäre, ist dies inzwischen in der Praxis durch Zeitdruck, Lieferfristen und niedrigen Honoraren oft kein realistisches Vorgehen mehr. Jedoch variieren die Lieferfristen je nach dem wie gut das Netzwerk zwischen Auftraggeber, LSP und allen anderen beteiligten Fachpersonen aufgebaut ist. Vor allem die Liefertermine für Aufträge von OTT-Anbietern sind in den letzten Jahren erheblich knapper geworden, „to keep up with audiences’ impatience to watch their favourite programmes, whilst fighting piracy and bootlegging“ (Díaz Cintas & Remael 2021: 57).

Der Untertitelungsprozess wird im besten Fall mit einem mitgelieferten Skript oder einer sogenannten dialogue list bzw. Dialogliste fortgesetzt. Eine Dialogliste ist die „accurate compilation of all the dialogue exchanges uttered in the film and is a document usually supplied by the film producer or distributor“ und enthält im Idealfall nicht nur eine wortgetreue Transkription, sondern auch wichtige zusätzliche Informationen, wie soziokulturelle Konnotationen, Erklärung von umgangssprachlichen Ausdrücken, Schreibweisen von Eigennamen etc. (Díaz Cintas & Remael 2021: 39). Liegt kein Skript vor, muss das Videomaterial erst manuell oder von einer Transkriptionssoftware bzw. Spracherkennungssoftware transkribiert werden.¹⁴ Die ungefähren Kosten einer Untertitelung werden meistens von ProjektmanagerInnen auch auf Grund der Transkription und der somit ermittelten Wortanzahl festgelegt.

Die Transkription wird in einer speziellen Untertiteldatei festgehalten, wie beispielsweise das VTT-Format (Web Video Text Tracks) oder das SRT-Format (SubRip Text), welches eines der beliebtesten Untertiteldateiformate für Videoinhalte ist. Die SRT-Datei enthält drei grundlegende Formatierungen; den Text der Untertitel in der zeitlichen Reihenfolge, gekennzeichnet durch die Nummer des Untertitels sowie den Start- und End-Timecode der Untertitel:

¹⁴ Bekannte Spracherkennungssoftwares sind zum Beispiel Adobe Premiere Pro, YouTube, Amberscript und Nuance Dragon.

```
Datei  Bearbeiten  Format  Ansicht  Hilfe
1
00:00:00,080 --> 00:00:01,080
Hallo!

2|
00:00:01,120 --> 00:00:04,073
Wie geht es dir?
```

Abb. 1: Beispiel einer SRT-Datei

Um Untertitel herzustellen und zu bearbeiten, benötigt es ein Untertitelungsprogramm. Hierbei ist zu unterscheiden, ob eine kostenlose Untertitelungssoftware, ein Freeware-Programm, oder ein kommerzielles Programm, für das gezahlt werden muss, benutzt wird. Zu den gängigsten und beliebtesten Softwares zählen Adobe Express, Annotation Edit, CaptionHub, CapCut, Movavi, Jubler, Subtitle Edit, VideoProc und Aegisub. Softwares unterscheiden sich zudem durch ihr Angebot an Sprachen und auf welchen Betriebssystemen sie einsetzbar sind. Die Vielzahl an meist kostenlosen Untertitelungsprogrammen sind eine gute Möglichkeit für UntertitlerInnen zum Üben, können aber manchmal nur bestimmte Untertiteldateien erstellen, die eventuell von KundInnen nicht gewünscht oder verwendet werden können. Dabei sind die Oberflächen und die Funktionalität der meisten Softwares ähnlich:

Überall kann man mindestens den Film mit Timecode sehen, im Film den gerade laufenden Untertitel, unter oder neben dem Film die nachfolgenden Untertitel. Profi-Programme haben den Vorteil, dass wirklich alle Möglichkeiten der Untertitelung ausgeschöpft werden können und dass man die Untertitel in separaten Dateien speichern kann. Außerdem verfügen sie über Kommentarfunktionen, mit denen man Untertitelungsklausuren sehr gut korrigieren kann. (Jüngst 2020: 37)

Der bereits oben erwähnte Timecode, spielt eine wichtige Rolle, da nur so eine Untertitelung entstehen kann. Die ersten Timecodes im Untertitelungsprozess wurden in den 1970er-Jahren eingeführt und „brought about changes that altered virtually all stages in the profession, from the timing of the subtitles to their engraving or projection on screen, including the way in which they can be archived, revised and amended” (Díaz Cintas & Remael 2021: 103). Ein Timecode setzt sich aus vier zweistelligen Ziffern zusammen – Stunde, Minuten, Sekunden und Einzelbilder (engl. *Frames*) – und verdeutlicht, an welcher Stelle man sich im Film befindet. Er wird im Kino oder im Fernsehen nicht angezeigt, während er bei Arbeitskopien oft mittig oder unten am Bilbrand eingefügt wird, um illegale Kopien zu vermeiden (vgl. Jüngst 2020: 34). Es gibt zwei verschiedene Arten von Timecodes, den *longitudinal timecode* (LTC) und den *vertical interval timecode* (VITC). Timecodes werden nicht nur von der Untertitelungssoftware

benutzt, um die Zeiten für die Untertitel synchron zum Dialog zu bestimmen, sondern auch von anderen Formen der audiovisuellen Übersetzung, wie Synchronisation, AD oder Voice-over: „They allow quick and easy location of scenes and frames and permit perfect synchronization between soundtrack, shot changes and written subtitles“ (Díaz Cintas & Remael 2021: 104).

Als nächstes erfolgt einer der wichtigsten Schritte der Untertitelung; das Spotting, auch Cueing und Timing genannt, „die Festlegung der Ein- und Ausgangszeiten der Untertitel“ in speziellen Untertitelungssoftwares, mit deren Hilfe die Länge und Position der Untertitel etc. angepasst werden können (Nagel 2009: 90). Hier müssen die Untertitel zusammen mit dem Filmrhythmus arbeiten und jeder Untertitel muss eine semantische Einheit bilden. In diesem Zusammenhang kommt die Segmentierung ins Spiel, die laut Helen Reid in drei Formen aufgeteilt wird. Die grammatische Segmentierung teilt die Untertitel anhand der semischen Einheiten ein, die rhetorische Segmentierung orientiert sich an dem Sprachrhythmus der Charakter und die visuelle Segmentierung folgt der Kamerabewegung und dem Bildschnitt; Die rhetorische Segmentierung wird bevorzugt und ist sinnvoll, da ZuschauerInnen die Sprechpausen wahrnehmen und die Untertitel automatisch dem Dialog zuordnen (vgl. Jüngst 2020: 44 und Nagel 2009: 55).

Ob der Untertitelungsprozess beim Spotting, Segmentieren und Übersetzen in mehrere Arbeitsschritte gegliedert und somit von verschiedenen Fachpersonen oder von einem/einer UntertitlerIn ausgeführt wird, lässt sich nicht genau festlegen, da Theorie und Praxis oft nicht übereinstimmen. Vor allem in Untertitelungsländern ist es normalerweise üblich, dass Transkription, Spotting und, im Fall von interlingualen Untertiteln, die Übersetzung der Untertitel oft von den UntertitlerInnen selbst übernommen wurden. Die Einführung und der Boom der DVD in den 1990er-Jahren änderte aber „the division of the world into zones and the propagation of new working practices that have now been consolidated in the VOD and streaming ecosystems“, was auch die Aufteilung des Untertitelungsprozesses in zwei Aktivitäten zur Folge hatte: Die SpotterInnen, die sich mit der technischen Dimension und Untertitelungsprogramm auskennen, aber meistens nur mit der Ausgangssprache vertraut sind, legen die Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel fest und erstellen Vorlagen, die als Referenz für die von UntertitlerInnen übersetzten Untertitel dienen, während die UntertitlerInnen bzw. ÜbersetzerInnen alles rund um den Sprachentransfer wissen müssen: die Ausgangs- und Zielsprache, der Wechsel von gesprochener zu geschriebener Sprache und alle relevanten Untertitelungsstrategien (Díaz Cintas & Remael 2021: 37f.).

Mit der Digitalisierung und den zur Verfügung stehenden Untertitelungsprogrammen vereinfachte sich aber die Arbeitsaufteilung, da Untertitelungsprogramme immer benutzerfreundlicher wurden. Somit können sich heute UntertitlerInnen „auch ohne Anleitung schnell in ihre Bedienung einarbeiten, und so ist die Beherrschung eines Untertitelungsprogramms keine Fertigkeit mehr, für die man eigens Techniker ausbildet“ (Jüngst 2020: 43). Eine weitere wichtige Entwicklung die DVDs, Blue-ray Discs oder das Streaming hierdurch also mit sich führten, war die Verbreitung von synchronisierten und untertitelten Versionen desselben Films in verschiedenen Sprachen, weshalb mehrsprachige Sprachdienstleister favorisiert werden:

For a producer needing a film or programme to be subtitled into manifold idioms, it is more convenient to send the audiovisual production to a single multilanguage vendor, who is in principle capable of delivering in all the required languages, than to commission the work from numerous single-language vendors or small companies that will only be able to translate into one or just a few languages. (Díaz Cintas & Remael 2021: 38f.)

Um also den steigenden Bedarf an Untertiteln für verschiedene Sprachen zu decken, wurden von großen Streamingunternehmen neue Arbeitsabläufe entwickelt. Vor allem für mehrsprachige Projekte wurde es günstiger und einfacher mit Untertitelvorlagen zu arbeiten, die als sogenannte templates, template files, master files, master (sub)titles bzw. Master-Subtitles-Files bezeichnet werden. In diesen Dateien befinden sich, auf Basis der Originalfassung, die festgelegten Ein- und Ausgangszeiten und Untertitel in der Ausgangssprache, die oft schon so angepasst wurden, dass zum Beispiel die Lesegeschwindigkeit und Anzeigezeit nicht überschritten wird. Somit folgen alle Untertitel in allen Zielsprachen genau dem gleichen Timing (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 39–43). Die Verwendung von Untertitelvorlagen birgt aus unternehmerischer Sicht den Vorteil der Kostenreduktion und die Steigerung der Effizienz durch Automatisierung; Untertitel (meistens in Englisch) müssen nur einmal gespottet werden und können danach an weitere ÜbersetzerInnen geschickt werden. Außerdem können Vorlagen helfen, die korrekte Schreibweise und das richtige Verständnis des Originaldialogs sicherzustellen. Dabei geht aber die Übersetzungsfreiheit der UntertitlerInnen verloren, da sie sich an das Spotting der Vorlage halten müssen und ihre Übersetzungen auch von den bereits gekürzten und vorgegebenen Untertiteln der Vorlage und nicht des tatsächlichen Originaldialogs abhängig sind, wodurch „idiosyncratic customs“ der landesspezifischen Untertitelungsstile missachtet statt respektiert werden (Díaz Cintas & Remael 2021: 45).

Werden das Spotting und die Übersetzung der Untertitel von verschiedenen Personen durchgeführt, werden im nächsten Schritt, nachdem das Spotting beendet ist, bestenfalls das Filmmaterial, die dialogue list und mögliche Vorlagen an die UntertitlerInnen bzw. ÜbersetzerInnen geschickt, „although it is not uncommon in the profession for subtitlers to have to work without access to the images, or directly from the soundtrack without a copy of the written dialogue“ (Díaz Cintas & Remael 2021: 34). Auch hier lässt sich sagen, dass die Durchführungsreihenfolge des Arbeitsprozesses und, ob der komplette Prozess von einer Person oder nicht übernommen wird, nicht pauschal festgelegt werden kann.

Das Prespotting, also ein Spotting, bevor ÜbersetzerInnen das Untertitelungsmaterial erhalten, tritt in dem oben genannten Fall der template files ein bzw. wenn ein Film in mehrere Sprachen untertitelt werden soll. Jedoch wird die Praxis des Prespottings als kritisch eingestuft, „weil sie den Variationsspielraum für die Länge der Untertitel unnötig reduziert“, da die Grundlage oft das Englische ist, „das zur Versprachlichung vieler Sachverhalte weniger Zeit und Raum benötigt als die romanischen Sprachen“ (Reinart 2018: 151). Fachleute sehen den Untertitelungsworkflow, der die qualitativ besten Untertitel hervorbringt, als denjenigen an, in dem das Spotting von einem/einer UntertitlerIn/ÜbersetzerIn ausgeführt wird, “though since the advent of digitization at the turn of the 21st century and the spread of multilingual distribution via DVDs, Blu-rays and, more recently, streaming, the task is usually performed by technicians conversant in the SL only” (Díaz Cintas & Remael 2021: 34). Wenn Spotting und Übersetzung von einer Person durchgeführt werden, vermischen sich die Arbeitsprozesse, was aber für das Endprodukt nicht ausschlaggebend ist, da durch ein empfohlenes etappenweises Vorgehen, „[b]is zur Endfassung [...] sowohl an der Übersetzung als auch am Timing gefeilt [wird]“ (Nagel 2009: 88).

An dieser Stelle entstehen weitere Probleme und Herausforderungen für die UntertitlerInnen, basierend auf den „sowohl zeitlichen Anforderungen (Synchronitätsgebot) als auch räumlichen Zwängen (begrenzter Platz auf Bildschirm oder Leinwand)“ der Untertitelung (Reinart 2018: 134). Infolgedessen ist ein untertitelungsrelevantes Übersetzungsverfahren die Textreduktion, namentlich die Textverdichtung, Kürzung und Auslassung. Diese Verfahren können durch das Kürzen, Paraphrasieren, Umschreiben und Zusammenfassen von Untertiteln umgesetzt werden (vgl. Nagel 2009: 66–70). Laut Silke Nagel ist die Auslassung die „radikalste Form der Textverkürzungsstrategien“ und betont gleichzeitig ihre Wichtigkeit:

Wie vorstehend bereits ausgeführt, ist es nicht ratsam, alles, was gesagt wird, in einen Untertitel zu packen, auch wenn die räumlichen und zeitlichen Parameter es zulassen. Denn so bleibt den Zuschauern umso weniger Zeit, auch die Informationen der anderen Kommunikationskanäle

aufzunehmen. Die Auslassung ist demzufolge kein unumgängliches Übel, sondern eine Notwendigkeit, um das Filmverstehen und den Filmgenuss des Zuschauers zu erhöhen. Andererseits sollten nur dann Sätze und Satzteile eliminiert werden, wenn der Zuschauer durch das Fehlen dieses Satzes bzw. Satzteils nicht verwirrt oder die Charakterfärbung der Figuren verfälscht wird. (2009: 70)

Weitere untertitelungsrelevante Übersetzungsprobleme betreffen kulturspezifische Phänomene, Dialekte, Slang, Akzente, Kraftausdrücke, Humor, Wortspiele und interpersonale Dynamik.¹⁵ Die Lösung dieser Probleme erweist sich aufgrund der „filminhärenten Beschränkungen der Untertitelung“ als kompliziert (Nagel 2009: 71). UntertitlerInnen müssen beim Übersetzen des Ausgangstexts in die Zielsprache nicht nur die richtigen Übersetzungsentscheidungen treffen und akustische oder visuelle Elemente, die den Dialog begleiten, wie zum Beispiel Musik, Geräusche und Einblendungen, berücksichtigen, sondern auch gleichzeitig bedenken, dass ZuschauerInnen die Untertitel lesen und dabei den Film ansehen müssen (vgl. Díaz Cintas 2010: 344).

Erik Skuggevik (2009: 198) definiert in diesem Zusammenhang die Anforderungen an die UntertitlerInnen als „The five levels of competence in subtitling“: Die erste Anforderung ist die technische Kompetenz, also alle praktischen Rahmenbedingungen, die UntertitlerInnen in ihrem Arbeitsalltag begegnen, wie zum Beispiel das Verwenden einer Software. Die zweite Voraussetzung ist die sprachliche Kompetenz, die das Fachwissen der Ausgangssprache und Zielsprache beinhaltet. Des Weiteren müssen UntertitlerInnen auch über den sprachlichen Aspekt hinausblicken und Kenntnisse über kulturelle und soziale Faktoren, und deren Bedeutung für den tatsächlichen Sprachgebrauch innerhalb einer Kultur, haben. Die vierte Anforderung beschreibt Skuggevik als „possibly the most elusive analytically but also the most universal: comprehension of the psychological or emotional dimension inherent in the action that accompanies the spoken words“ (2009: 198). Die fünfte und letzte Kompetenz ist die Fähigkeit, all die soeben genannten Kompetenzen zu kombinieren, um eine gelungene Untertitelung zu schaffen.

Am Ende der Fertigstellung werden die Untertitel einer Korrektur und einem Qualitätscheck durch den/die UntertitlerIn durchgezogen. Wird nicht in einer Cloud gearbeitet, werden danach die Untertitel im gewünschten Format an ProjektmanagerInnen des LSPs gesendet. Besteht der Arbeitsauftrag der UntertitlerInnen nur aus einem reinen Übersetzen der Dialogliste geht die Übersetzung nochmal an einen technician oder adaptor, der die Übersetzung dann in Untertitel „according to the spatial and temporal limitations that encroach

¹⁵ Siehe Kategorien von Übersetzungsproblemen laut Christiane Nord (1989).

on the various scenes of the film, as well as to the subtitling display rate applied throughout the programme” anpasst (Díaz Cintas & Remael 2021: 35). Um einen Qualitätsstandard zu gewährleisten und jegliche Übersetzungsfehler oder Rechtschreibfehler zu vermeiden, werden die Untertitel am besten auch von einer zweiten Person überprüft, da diese Fehler in der Endversion am Bildschirm nicht nur dem Seherlebnis der NutzerInnen schaden, sondern auch zu Verständnisproblemen führen können (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 36). Das Untertitelungsprogramm Subtitle Edit hat auch eine eigens integrierte Netflix Qualitätsprüfung, mit der die eingestellten Standards und Regeln, wie Zeichen pro Sekunde (*characters per second*, CPS), Zeilenanzahl, Zeilenlänge, Standdauer etc. überprüft werden und eventuelle Fehler in einer Tabelle angezeigt werden:

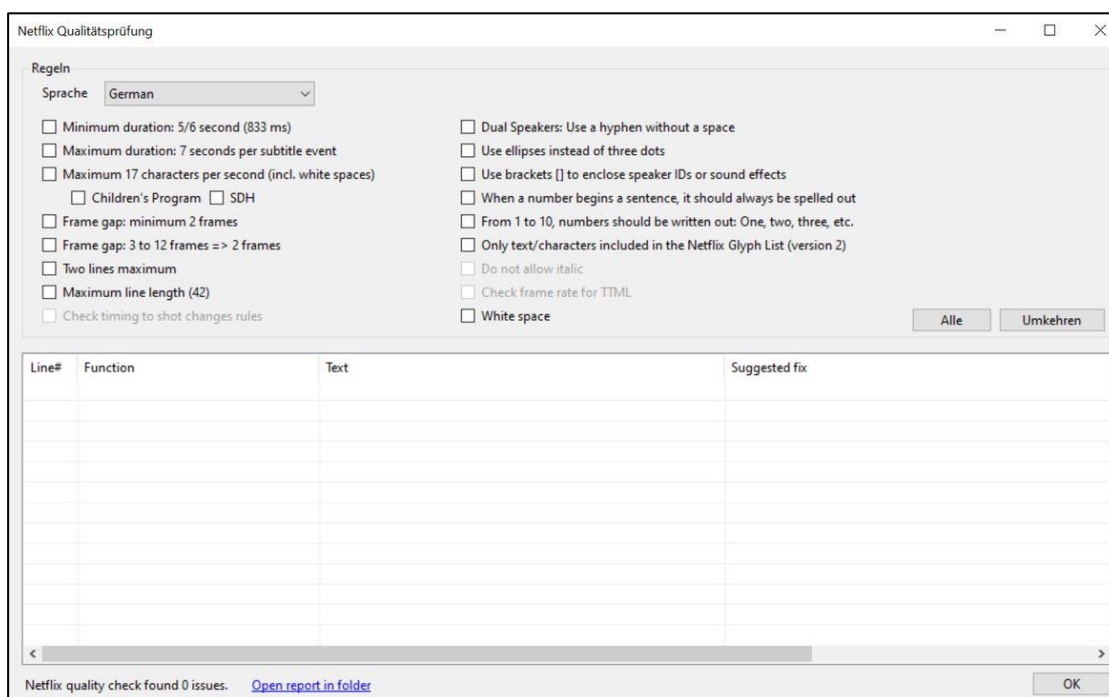


Abb. 2: Netflix Qualitätsprüfung in Subtitle Edit (Version 3.6.10)

Der Arbeitsablauf des Untertitelungsprozesses wurde im 20. Jahrhundert durch die technische Entwicklung und Digitalisierung beeinflusst und geht immer weiter in Richtung Cloud-basiertes Arbeiten. Der Wechsel des Arbeitsfeldes in die Cloud, hat für die UntertitlerInnen den Vorteil, dass sie keine eigene Untertitelungssoftware mehr brauchen und unabhängig von Firmenstandorten, an denen Computer mit den Softwares vorhanden sind, arbeiten können (vgl. Jüngst 2020: 41). Die Arbeitsbedingungen von UntertitlerInnen und die tatsächliche Dauer der Praxis lässt sich deswegen aber schwer einschätzen, da automatische Übersetzungsprogramme den Prozess beschleunigen, was dem immer größer werdenden und zeitnahen Bedarf von Untertiteln zugutekommt.

Um die Produktivität der UntertitlerInnen zu maximieren und Arbeitskosten gering zu halten, verfügen heutige Untertitelungsprogramme, egal ob Freeware- oder kommerzielles Programm, über anpassbare Oberflächen, Layouts und Tastenkombinationen zum Erstellen und Bearbeiten von Untertiteln sowie erweiterte automatisierte Funktionen, wie Díaz Cintas & Remael (2021: 50) zusammenfassen: automatische Backups, automatische Audio- und Sprechererkennung sowie Rechtschreibprüfung in mehreren Sprachen. Von KundInnen vorgegebene Richtlinien bezüglich Standarddauer und Zeichen pro Sekunde (CPS) können einfach im Programm hinterlegt werden und benachrichtigen BenutzerInnen im Fall einer Überschreitung. Außerdem ermöglichen die automatische Erkennung und individuelle Einstellung von Schnittwechseln in einer angezeigten Zeitleiste und Videospur, dass BenutzerInnen das Spotting flexibel anpassen können. Einige Programme haben auch Funktionen zur einfacheren Textsegmentierung „by automatically dividing the text of a script into subtitles based on linguistic rules, but the results tend to be disappointing and the participation of the translator is crucially required“ (Díaz Cintas & Remael 2021: 243).

All die eben genannten Faktoren führen zu bestimmten Richtlinien, Leitfäden und Normen, die viele verschiedene Beschränkungen einer Untertitelung zu Folge haben und die von allen Beteiligten eines Untertitelungsprozesses beachtet werden müssen, um letztendlich den ZuschauerInnen das Lesen der Untertitel zu ermöglichen. Reinart hält außerdem fest, dass es keine heterofunktionale „Eine-für-alle-Untertitelung“ gibt und dass eine optimale Untertitelung erst durch „unterschiedliche Untertitelungsfassungen für unterschiedliche Zielgruppen“ erreicht ist (2018: 146). Abschließend lässt sich sagen, dass eine der größten Herausforderungen für UntertitlerInnen auch darin besteht, keine Möglichkeit des Versteckens zu haben: „They present their translated rendition of whatever is spoken at the precise moment when it is said, and any viewer with a grasp of the original language is able to make an instant comparison“ (Skuggevik 2009: 197).

3.3 Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur

Die uns heute bekannten Richtlinien und Normen der Untertitelungsbranche, die den Untertitelungsprozess prägen, stammen ursprünglich aus den Normen für Kinofilme und entwickelten sich dann bei den national öffentlichen Rundfunkanstalten, bis sie durch den Erfolg der DVD und letztendlich VOD-Streaming international wurden (vgl. Pedersen 2018: 81). Beeinflusst durch die zunehmende Verwendung von englischen Vorlagen, sind sich europäische Untertitelungsrichtlinien mittlerweile sehr ähnlich, auch wenn aufgrund der kulturellen und sprachlichen Unterschiede eigentlich Richtlinien für jede einzelne Sprache oder

Sprachvarietät erstellt werden sollten. Lokale Untertitelungsnormen, wie zum Beispiel die des AVÜ e.V., können deswegen „auch als Reaktion auf internationale bzw. US-amerikanische Normen und Praktiken, wie sie von global agierenden Streamingunternehmen propagiert werden, interpretiert werden“ (Künzli 2024: 349). Auch Pedersen (2018: 86) argumentiert, dass ein historischer Überblick einen Wandel von nationalen, von öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, zu internationalen, von Marktführern bestimmten Untertitelungsstandards, aufzeichnet. Zwar können Richtlinien länderspezifische Unterschiede aufweisen, diese betreffen jedoch „minor issues such as punctuation“; heute unterscheiden sich Richtlinien eher, ob sie für Untertitelungs- oder Synchronisationsländer erstellt werden (Pedersen 2018: 86). Díaz Cintas und Remael ergänzen hier, dass auf globaler Ebene eine gewisse Einheitlichkeit hinsichtlich technischer Aspekte herrscht, eine Vereinheitlichung über die orthotypografischen Regeln aber nicht in Aussicht steht, „as any decisions impinge and depend on the language of the subtitles“ (2021: 119).

Die im weiteren Verlauf erwähnten Aspekte sind grundlegende Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur und gesammelte Standards von Medienhäusern und Berufsverbänden der audiovisuellen Übersetzung, die dadurch Qualitätsstandards für SDH und interlinguale Untertitel zusammengetragen haben, wobei letztere für den Analyseteil dieser Arbeit besonders ausschlaggebend sind. Untertitel für Kinder folgen weitgehend denselben Richtlinien wie für Erwachsene, jedoch gibt es in einigen Faktoren abweichende Standards, die entsprechend erwähnt werden.

3.3.1 Technische Aspekte

Díaz Cintas beschreibt die technischen Veränderungen der Untertitelung als „knock-on effect on the way the actual translation is carried out“ (2010: 345). Zum technischen Aspekt zählen zeitliche Merkmale und alle Arbeitsabläufe rund um das Spotting, um die Untertitel „in synchrony with the image and dialogue“ zu setzen; dies wird von den „translators themselves or by technicians who know the subtitling program“ ausgeführt (Díaz Cintas 2010: 344). Der wichtigste Aspekt der Untertitelung ist die Lesbarkeit, die von der Lesegeschwindigkeit, der Textpräsentation, der Textmenge, der Komplexität des Textes und der Standzeit der Untertitel abhängig und daher maßgebend für die Qualität verantwortlich sind, da sie bestimmen, ob LeserInnen die Untertitel lesen und verstehen können (vgl. Nagel 2009: 60).

Richtwerte zur Lesegeschwindigkeit steigerten sich analog zur technischen Entwicklung der audiovisuellen Medien; DVD-Verlage erhöhten die Werte auf 15 CPS, während durch das Aufkommen von Over-the-Top-Anbietern wie Netflix, die Richtwerte auf

17 CPS erhöht wurden (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 110ff.).¹⁶ Der Richtwert der Lesegeschwindigkeit im deutschsprachigen Raum liegt zwischen 10 und 15 Zeichen pro Sekunde (CPS), ist aber je nach „Bildgeschehen, Satzbau, Wortwahl, Schnitt etc.“ unterschiedlich (AVÜ e.V. 2025b: 5). Jedoch gelten bei der Erstellung von Untertiteln für Kinder andere Standards als für Erwachsene, da deren Lesegeschwindigkeit geringer ist und deswegen ein Vorgabewert zwischen 9 CPS für Vor- und Grundschüler und 11 CPS für Kinder im Alter bis 13 Jahren angemessen ist (vgl. rbb Fernsehen 2026b). Grundsätzlich sollte stets eine gleichbleibende Lesegeschwindigkeit aufrechterhalten werden, sodass die Untertitel in einem kontinuierlichen Leserhythmus gelesen werden können.

Ein wesentlicher Aspekt ist die Synchronität der Untertitel zum Audio. Untertitel sollten mit Beginn des Dialogs eingeblendet und bis zu 1 Sekunde nach Sprachende wieder ausgeblendet werden; SDH-Untertitel oder Untertitel für Kinder können aber auch durchaus länger eingeblendet werden, wenn danach nicht gleich ein Satz bzw. Untertitel folgt. Interlinguale sowie SDH-Untertitel sollten sich immer am Sprechrhythmus orientieren, bei SDH-Untertiteln kann bzw. muss aber oft vom Rhythmus abgewichen werden, da zusätzliche Untertitel für Geräusche und andere nonverbale Elemente notwendig sind (vgl. AVÜ e.V. 2023: 6). Die Mindeststanddauer eines Untertitels sollte hierbei mindestens 1 Sekunde sein, während die Höchststanddauer zwischen 6 und 7 Sekunden liegt. Das hat laut Nagel wahrnehmungsphysiologische Gründe:

Da das Auge ca. 0,35 Sekunden braucht, um von der Bildhandlung zu den Untertiteln zu schweifen, bleibt bei einer Standzeit von 1 Sekunde nur ungefähr eine halbe Sekunde, um den Titel zu lesen und zu verarbeiten. Bei einer Standzeit von unter einer Sekunde kann das Lesen und Verstehen kaum noch gewährleistet werden. Das Auge nimmt den Untertitel als kaum lesbares oder unlesbares Flackern wahr. (2009: 61)

Nur bei zweizeiligen Untertiteln oder bei Liedeinblendungen kann die Standzeit überschritten werden, ansonsten stören länger eingeblendete Untertitel den Leserhythmus, da ZuschauerInnen diese eventuell erneut lesen und so vom Bildgeschehen abgelenkt werden (vgl. AVÜ e.V. 2025b: 4f.).

Ein weiterer wichtiger Aspekt sind die Schnittregeln: Untertitel sollten grundsätzlich die Kameraeinstellungen bzw. Schnitte berücksichtigen und nie über einen Schnitt gehen, sondern vor dem Schnitt enden und mit dem neuen Schnitt den nächsten Untertitel beginnen. So kann sichergestellt werden, dass thematische Szenenwechsel beachtet werden, jedoch können Untertitel bei Kameraeinstellungen, die keinen thematischen Wechsel der Schnitte

¹⁶ Richtwerte können je nach Sprache und Altersgruppe höher und niedriger sein.

signalisieren, wie z. B. Schwenkaufnahmen, Überblendungen etc., auch länger ein geblendet werden (vgl. Karamitroglou 1998). Der Mindestabstand zwischen aufeinanderfolgenden Untertiteln sollte zwischen 4 und 10 Bildern/Frames liegen, je nach Sprechtempo kann der Abstand auch größer sein, wobei auch hier beachtet werden sollte, dass ein konstanter Lesefluss gewährleistet ist.

Die Verwendung von vorgespotteten Untertitelvorlagen und deren Vor- und Nachteile wurden bereits angesprochen. In den Qualitätsstandards für interlinguale Untertitel des AVÜ e.V. (2025b: 4) heißt es ausdrücklich: „Für jede Zielsprache sollte daher individuell gespottet werden, anstatt ein einheitliches Template zu benutzen“. Gründe dafür sind, dass Spotting, Standzeiten, Zeilenaufteilung und Segmentierung erst beim Übersetzen der Untertitel festgelegt werden können, da sie von der Zielsprache abhängig sind und in ein „starres vorgegebenes Gerüst hinein zu übersetzen“ sehr viel Kompetenz seitens der UntertitlerInnen erfordert (AVÜ e.V. 2025b: 11).

3.3.2 Optische Aspekte

Optische Aspekte sind abhängig von technischen Aspekten und können oft nicht separat voneinander behandelt werden, da sich beide beeinflussen und oft auf Wunsch der KundInnen angepasst werden. Díaz Cintas & Remael begründen die fehlende Einheitlichkeit in der Darstellung von Untertiteln unter anderem durch die große Anzahl an Untertitelanbietern und fehlende Styleguides und Richtlinien in mehreren Sprachen (vgl. 2021: 119). Trotzdem ist die optische Darstellung der Untertitel nicht zufällig bestimmt, sondern folgt allgemeinen Konventionen, die TranslatorInnen umsetzen müssen und von ZuschauerInnen erwartet werden, vor allem wenn durch den vielen Konsum von Untertiteln einige Merkmale internalisiert sind (vgl. 2021: 119).

Grundsätzlich lässt sich die Zeilenaufteilung wie folgt beschreiben: Untertitel bestehen aus nicht mehr als zwei Zeilen und werden horizontal, in der Regel am unteren Rand des Bildschirms angezeigt, „so that they cover an area usually occupied by image action which is of lesser importance to the general aesthetic appreciation of the target film“ (Karamitroglou 1998).¹⁷ Die Zeilen werden entweder zentriert oder linksbündig, rechtsbündig oder oben eingeblendet, wobei zentrierte Untertitel bevorzugt werden, da die Filmhandlung meist in der Mitte des Bildes stattfindet und so ZuschauerInnen weniger Zeit zum Hin- und Herschauen brauchen (vgl. Nagel 2009: 62). Der Aufbau von Untertiteln für Kinder sollte so gestaltet sein,

¹⁷ In einigen ostasiatischen Ländern, wie zum Beispiel Japan, können Untertitel auch vertikal sein.

dass nur ein Satz pro Untertitel steht oder zwei kurze Sätze auf zwei Zeilen (vgl. rbb Fernsehen 2026b).

Die Angaben zur Zeilenlänge variiert von Styleguide zu Styleguide. Eine Zeilenlänge sollte jedoch zwischen 37 und 45 Zeichen (inklusive Leerzeichen) enthalten, es sind aber auch weniger oder mehr Zeichen üblich, je nach dem welches Medium oder Übertragungsort gewählt wird:

The sacred rule of having a maximum of two lines in a subtitle so as to minimise their impact on the photography is being broken daily by the emergence of three, four and even five-liners, notably in the subtitling being done on the internet. The traditional positioning of subtitles at the bottom of the screen is also being challenged as they are beginning to be displayed on different parts of the screen. (Díaz Cintas 2010: 345)

Gibt es zwei SprecherInnen in einem Untertitel, sollte je eine Zeile pro Person verwendet werden und der Sprechwechsel durch einen Dialogstrich/Bindestrich/Divis gekennzeichnet werden. Der AVÜ e.V. empfiehlt hier nur einen Bindestrich, gefolgt von einem Leerzeichen, in der zweiten Zeile zu setzen (vgl. 2025b: 7). An dieser Stelle werden aber auch die Untertitelungskonventionen aus den USA genannt, bei denen zwei Dialogstriche, also ein Dialogstrich am Anfang jeder Zeile, mit oder ohne Leerzeichen, genauso üblich ist. Auch laut Karamitroglou sollten Gedankenstriche in jeder Zeile eines zweizeiligen Untertitels mit Leerzeichen stehen (1998), demgegenüber argumentiert der AVÜ. e.V. aber wie folgt:

Dagegen spricht, dass der Dialogstrich den Sprecherwechsel innerhalb eines Untertitels kennzeichnen soll und die Zuschauer*innen dies bereits mithilfe eines einzigen Striches unmissverständlich erkennen können. Der in diesem Sinne überflüssige erste Dialogstrich vergeudet unnötigerweise wertvolle Zeichen. (2025b: 8)

Generell wird die Verwendung von zwei Zeilen oft favorisiert, auch wenn es sich platztechnisch in einer Zeile ausgehen würde. Das liegt daran, dass zwei untereinanderstehende Sätze meistens schneller als eine Satzeinheiten erkannt werden, was Zeit spart und dazu führt, dass sich ZuschauerInnen beim Lesen von zwei Zeilen besser auf den Film fokussieren können. Gründe, die gegen einen Zweizeiler und für den Gebrauch eines Einzeilers sprechen, sind das schnellere Lesen bei gleicher Zeichenzahl und dass Einzeiler weniger Bildfläche einnehmen (vgl. AVÜ e.V. 2025b: 7).

Bei der SDH-Untertitelung muss außerdem darauf geachtet werden, dass SprecherInnen klar identifiziert werden können, auch wenn sie nicht im Bild sichtbar sind. Dazu werden Namenslabel oder andere Identifikationslabel eingesetzt, die zu Beginn des Untertitels in runder oder eckiger Klammer den Namen angeben. Wichtig ist dabei ein einheitlicher Stil der Labels und ein sparsames Einsetzen. Manchmal werden auch die Farben Weiß, Gelb, Grün, Cyan und

Magenta verwendet, um SprecherInnen zu unterscheiden, insbesondere bei Kindersendungen (vgl. AVÜ e.V. 2023: 7).

Bei der Gestaltung der Untertitel verfügen Untertitelungsprogramme über Einstellungen zur Schriftart, Schriftgröße und Farbe, die so eingestellt werden sollte, dass möglichst wenig Bild verdeckt wird und die Untertitel gut lesbar sind. Die Schriftfarbe ist standardmäßig weiß, wenn jedoch der Hintergrund zu hell ist, wird von dem Einsatz einer weißen Schriftart abgeraten und die Untertitel entweder umrandet oder mit einem schwarzen Hintergrund/einer schwarzen Box hinterlegt (Jüngst 2020: 49). Die Schriftgröße sollte gemäß den Untertitel-Standards der deutschen Landesrundfunkanstalten zur besseren Lesbarkeit in doppelter Höhe (Videotext-Schriftgröße) gesetzt werden (vgl. rbb Fernsehen 2026a). Zur Auswahl der Schriftart werden grundsätzlich serifenlose Schriftarten wie Helvetica und Arial empfohlen, um nicht einen zusätzlichen Fokus auf die Untertitel zu werfen. Da sich Schriftarten auch in der Zeichenbreite unterscheiden, je nachdem, ob diese proportional oder nichtproportional sind, sollte eine proportionale Schriftart verwendet werden, damit Platz gespart wird.¹⁸

Auch wenn Kursivierung grundsätzlich eher bedacht eingesetzt werden sollte, können mit kursiv gesetzten Wörtern oder Sätzen spezielle Aspekte innerhalb des Mediums, zum Beispiel Off-Stimmen, Radio, Telefon, Fernsehen, Lieder etc., verdeutlicht werden (vgl. AVÜ e.V. 2025b: 9). Laut Karamitroglou können kursive Wörter auch zur Kennzeichnung von fremdsprachigen Wörtern dienen, Fettdruck und Unterstreichungen von Wörtern sind jedoch keine zulässigen Mittel in der Untertitelung (1998). Letztendlich lässt sich sagen, dass die eben genannten Standards nur Vorgaben sind:

The experience of watching just a few subtitled programmes brings home the realization that there is a general lack of consensus and harmonization as to the presentation of subtitles on screen. Conventions are not always systematically applied, and variations can be observed at a technical level as well as in the layout of the subtitles, both within and across languages. (Díaz Cintas & Remael 2021: 91)

3.3.3 Sprachliche Aspekte

Die sprachliche Dimension ist ein weiterer wichtiger Aspekt, da Untertitel einen „semantically adequate account of the SL dialogue“ liefern müssen (Díaz Cintas 2010: 345). Damit Untertitel also in der kurzen Zeit verstanden werden, sollte jeder Untertitel semantisch in sich geschlossen sein und eine kohärente, logische und syntaktische Einheit bilden. Die richtige Segmentierung ist hier ausschlaggebend, denn je höher der semantische Inhalt, desto vollständiger ist der den

¹⁸ Nichtproportionale Schriftarten (Monospace-Schrift, Festbreitenschrift) verfügen über eine einheitliche Zeichenbreite.

ZuschauerInnen präsentierte Inhalt, wie Karamitroglou (1998) es zusammenfasst: „Subtitled text should appear segmented at the highest syntactic nodes possible.“ Ein besonderes Augenmerk liegt daher auf korrekten Zeilenumbrüchen. Wörter die durch Sprache, Grammatik oder Semantik zusammengehören stehen am besten in einer Zeile: „To boost readability, both spotting and line-breaking ought to be carried out in such a way that words intimately connected by logic, semantics or grammar should be written on the same line or subtitle whenever possible“ (Díaz Cintas 2010: 345). Zudem ist es manchmal auch sinnvoller, einen langen einzeiligen Untertitel auf zwei Zeilen aufzuteilen, weil LeserInnen einen zweizeiligen Untertitel besser wahrnehmen und schneller lesen. Bei zwei Zeilen sollte darauf geachtet werden, dass beide Zeilen gleich lang sind, weil das menschliche Auge eher daran gewöhnt ist, Text in einem rechteckigen als in einem dreieckigen Format zu lesen (vgl. Karamitroglou 1998). Außerdem sollte ein Untertitel nie mehr als zwei Sätze beinhalten, die jeweils in einer Linie stehen, unabhängig davon, ob der Untertitel zwei SprecherInnen enthält oder nicht.

Jedoch birgt nicht nur die Translation der Ausgangssprache in die Zielsprache, sondern auch der Wechsel vom Mündlichen zum Schriftlichen, in Bezug auf Dialekt, Slang und Umgangssprache, gewisse Herausforderungen (vgl. Díaz Cintas 2010: 346). Schreibweisen sollten sich immer nach den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung und dem Duden orientieren. Üblich ist „in der Regel das in der gesprochenen Sprache wesentlich üblichere Perfekt dem Präteritum vorzuziehen“ und auch „[d]er Umgang mit Dialekten, Soziolekten, Slang etc. ist sehr komplex“ (AVÜ e.V. 2025b: 8). Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass Untertitel für ein größeres deutschsprachiges Publikum, die im Dialekt geschrieben sind, eher zur Verwirrung und einer längeren Lesezeit führen würden. Außer es gibt einen speziellen Kundenwunsch, sollten Untertitel in Hochdeutsch verfasst werden, jedoch sollten Soziolekte so behandelt werden „auch im Deutschen das soziale Milieu der jeweiligen Figuren über die Sprache zum Ausdruck kommt“ (AVÜ e.V. 2025b: 8). Schimpfwörter oder Tabuwörter sollten nicht zensiert werden, können aber bei häufiger Wiederholung reduziert werden, um Platz zu sparen (vgl. Karamitroglou 1998).

Ein weiterer sprachlicher Aspekt betrifft die Entscheidung, welche sprachlichen Elemente des Originaltexts ausgelassen werden. Karamitroglou schlägt vor, dass UntertitlerInnen nicht versuchen sollten, alles zu übertragen, selbst wenn dies räumlich und zeitlich möglich wäre und nennt mögliche Elemente, die weggelassen werden könnten: Füllwörter oder füllende Ausdrücke, die keinen semantischen Aussagewert haben, doppelte Adjektiv-/Adverb-Kombinationen, die auch durch ein einzelnes Wort beschrieben werden

können und „responsive expressions“, die nur als Antwort, Bestätigung oder Zurückweisung dienen (1998).

Grundsätzlich folgt die Untertitelung denselben orthotypografischen Regeln der Grammatik der Zielsprache, damit ZuschauerInnen nicht verwirrt werden und sie sich keine neuen Regeln aneignen müssen. Kommas werden verwendet, um Satzstruktur zu gewährleisten und den Text so lesbarer zu gestalten. Sie können aber auch dann gesetzt werden, wenn die Gefahr besteht, dass der Sinn des Textes nicht verstanden wird. In dieser Hinsicht weicht der Einsatz der Kommas in Untertiteln von den üblichen grammatikalischen Regeln ab (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 119ff.). Außerdem sollte jeder Untertitel mit einem Punkt beendet werden, sodass den ZuschauerInnen signalisiert wird, dass ein Untertitel zu Ende ist und auch dem Auge den Hinweis zu geben, dass es zum Bildgeschehen zurückkehren kann (vgl. Karamitroglou 1998). Versalien und Großschreibung in Untertiteln können eingesetzt werden, um Filmtitel hervorzuheben oder Text im Bild wie Schriftzüge von Graffiti, Bildschirmen, Dokumenten oder Zeitungsüberschriften wiederzugeben, bei längeren Textabschnitten sollte aber wieder die normale Groß- und Kleinschreibung verwendet werden (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 129f.).

Längere Sprecherpausen oder nicht zu Ende gesprochenen Sätze bzw. Wörter werden durch Auslassungspunkte (drei aufeinanderfolgende Punkte) gekennzeichnet. Ob vor den Punkten ein Leerzeichen steht oder diese direkt hinter dem letzten Wort stehen, kann je nach Untertitelungsauftrag unterschiedlich sein. Wenn ein Satz doch über einen Untertitel weitergeführt wird, sollte der nächste Untertitel mit drei Punkten beginnen:

The absence of any punctuation mark as an alternative means of indicating the arrival of the remaining part of an incomplete subtitled sentence does not provide such an obvious signal and as a result the brain takes more time to process the new subtitle flash as related to the previous subtitle. (Karamitroglou 1998)

Hier unterscheiden sich aber die Richtlinien und der AVÜ e.V. schlägt an dieser Stelle vor, unnötige Zeichen zu vermeiden, weswegen ein Untertitel, der mit Auslassungspunkten endet, nicht von einem Untertitel mit Auslassungspunkten gefolgt werden muss (vgl. 2025b: 10).

Satzzeichen können insbesondere bei der Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte verwendet werden, um spezielle Aussagen, den Sprachrhythmus oder Emotionen zu betonen. Doppelte Anführungszeichen werden für „Titel, Hervorhebungen, Nachäffen, direkte Rede, Zitate, beim Vorlesen, je nach Situation bei Gedanken, ggf. bei Handytexten und dem Einsatz von Ironie“ eingesetzt und einfache Anführungszeichen stehen innerhalb doppelter Anführungszeichen; Ausrufezeichen unterstreichen die Tonlage der

SprecherInnen und verleihen dieser mehr Ausdruck, während gewisse Sprechstile bzw. phonetische Markierungen durch Bindestriche gekennzeichnet werden oder auch lange Wörter durch Bindestriche getrennt und besser lesbar gemacht werden (AVÜ e.V. 2023: 8f.). Runde sowie eckige Klammern können außerdem eingesetzt werden, um Kommentare zu vorgehenden Sätzen zu liefern, sollten aber in Untertiteln nur sehr vorsichtig eingesetzt werden, „[as] the duration time for each subtitle is considerably limited and the convention of parentheses or brackets is not extremely widespread in printed materials either“ (Karamitroglou 1998).

Allgemein bekannte und offizielle Abkürzungen bzw. Akronyme wie zum Beispiel von Zahlen, Ziffern und Maßeinheiten sind zulässig und können helfen Zeichen zu sparen. Dasselbe gilt für Symbole und Zeichen, die sofort verständlich und gängig sein sollten, wie zum Beispiel das Prozentzeichen oder das Eurozeichen. Bei Untertiteln für Kinder sollten nur Abkürzungen benutzt werden, die der Altersgruppe bekannt sind. Zahlen von eins bis zwölf sollten, wenn genügend Platz vorhanden ist, grundsätzlich ausgeschreiben werden. Ausnahmen, in denen Ziffern eingesetzt werden, stellen Straßen- und Hausnummern, Tage eines Monats und Ziffern, gefolgt von abgekürzten Gewichts-, Zeit- und Maßeinheiten, dar (vgl. Díaz Cintas & Remael 2021: 139). Dasselbe gilt für Untertitel für Kinder; hier sollten zur besseren Verständlichkeit immer Ziffern benutzt werden (vgl. rbb Fernsehen 2026b).

Für kindergerechte Untertitel ist das wichtigste Kriterium die sprachliche Verständlichkeit. Deswegen sollten Inhalte in einer für Kinder nachvollziehbaren Sprache verfasst werden, das heißt, es sollte eine möglichst einfache Syntax verwendet und komplexe Wörter und Komposita vermieden werden. Ein wichtiger Aspekt, der unbedingt beibehalten werden muss, sind Jugendsprache und Slang, da dies ein wichtiger Teil der Jugendkultur ist, und auch Fachwörter sollen übernommen werden und lediglich die Standzeit verlängert werden (vgl. rbb Fernsehen 2026b).

3.3.4 Nonverbale Elemente

Nonverbale Elemente, in erster Linie Musik und Geräusche, sind ausschlaggebend für die Stimmung und den Verlauf eines Films und spielen vor allem bei der SDH-Untertitelung eine wichtige Rolle. Geräuschquellen, die sichtbar sind und sich aus dem Geschehen erschließen lassen, müssen nicht zwingend untertitelt werden, die Entscheidung liegt aber bei den UntertitlerInnen, „ob Geräusche handlungstragend sind und ob sie vielleicht über das Bild erschlossen werden können“ (Jüngst 2020: 230). Ein wichtiger Teil dieser nonverbalen Elemente ist auch die parasprachliche Kommunikation, nämlich akustische Äußerungen, die die Sprache begleiten, wie zum Beispiel die Stimmlage, die Lautstärke, die

Sprechgeschwindigkeit und die Intonation der SprecherInnen. Parasprachliche Elemente sollten in Untertiteln erwähnt werden, wenn diese wichtig für die Bedeutung einer Aussage sind, und können hörgeschädigten ZuschauerInnen den Sinn des Geäußerten besser verdeutlichen und zum Verständnis der Filmhandlung beitragen. Laut den Richtlinien der Rundfunkanstalten sollten parasprachliche Elemente oder erklärende Angaben am Anfang eines Untertitels stehen und in Klammern gesetzt werden, zum Beispiel (flüsternd) (vgl. rbb Fernsehen 2026a).

Die Formatierung von Geräuschuntertiteln ist nicht einheitlich standardisiert, Geräusche sollten aber entweder in Klammern oder zwischen zwei Sternchen gesetzt und entweder durch einen Satz im Aktiv (*Der Mann schreit.*) oder nur durch ein Substantiv mit oder ohne Adjektiv (*lautes Geschrei* oder *Geschrei*) wiedergegeben werden. Geräuschuntertitel, die in Klammern stehen, sind auch als Label bekannt. Lautmalerische Beschreibungen, auch Onomatopöien genannt (*Kickeriki*) sind im deutschsprachigen Raum unüblich, werden aber zum Beispiel in Schweden bevorzugt eingesetzt (vgl. Jüngst 2020: 231). Wichtig ist, dass das Geräusch im Fokus steht und nicht die Handlung. Ein Geräuschuntertitel sollte gleichzeitig zum Geräusch erscheinen, er muss aber nicht für die gesamte Länge des Geräuschs eingeblendet werden, sondern nur so lange, dass eine ausreichende Lesezeit eingehalten werden kann. Dialoguntertitel haben grundsätzlich immer Vorrang vor Geräuschuntertiteln, es sei denn das Geräusch ist essenziell für die Handlung (vgl. AVÜ e.V. 2023: 11f.)

Da Musik oft durchgehend in Filmen zum Einsatz kommt, sollte darauf geachtet werden, dass Musikuntertitel nicht zu oft verwendet werden. Die Musikuntertitel sollten die Musik eindeutig beschreiben und, wenn möglich, das Genre genannt werden. Untertitel, die Musik beschreiben, stehen wie Geräuschbeschreibungen auch in Klammern oder Sternchen. Oft werden Liedtexte auch mit einem Notensymbol oder durch Kursivsetzung gekennzeichnet, je nachdem, wie viel Platz vorhanden ist. Lieder sollten mit dem Titel des Liedes und dem Namen der InterpretInnen eingeleitet werden. Die Liedtexte sollten möglichst in der Originalsprache wiedergegeben werden und können in Teilen oder im Ganzen untitled werden, auf jeden Fall aber, wenn es für die Handlung wichtig ist und Charaktere singen (vgl. AVÜ e.V. 2023: 12f.).

4 Methode und Korpus der Übersetzungs- und Untertitelungsanalyse

Auf Basis der translationswissenschaftlichen Grundlagen zu Normen, Richtlinien, Qualität und Untertitelungsrichtlinien aus den vorherigen Kapiteln wird in dieser Arbeit der Untertitelungsvergleich als Methode herangezogen. Der Hauptgegenstand der Analyse bildet ein evaluativer Vergleich des *German Timed Text Style Guide* und des *English (USA) Timed Text Style Guide* von Netflix sowie der englischen und deutschen Untertitelungen des Netflix Films *Roma*.

4.1 Video-on-Demand Anbieter Netflix

4.1.1 Allgemeine Informationen

Das US-amerikanisches Medienunternehmen Netflix definiert sich auf seiner Webseite selbst als „Streaming-Dienst, dessen Mitglieder ein vielseitiges Angebot von preisgekrönten Serien, Filmen, [und] Dokumentationen [...] nutzen können“ (Netflix 2026b). 1997 als Online-Videothek in Kalifornien gegründet, begann Netflix 2007 mit dem Video-on-Demand, also dem „Verfahren, digitales Videomaterial auf Anfrage von einem Internetanbieter oder -dienst im Download-Verfahren herunterzuladen oder über einem Video-Stream direkt mit einer geeigneten Software anzusehen“ (Meyer 2022). In kürzester Zeit entwickelte sich das Unternehmen zu einem der erfolgreichsten Video-on-Demand Anbietern. In Deutschland, Österreich und der Schweiz ist Netflix seit September 2014 verfügbar und bietet Filme und Fernsehserien weltweit auf Abruf an. Für einen monatlichen Pauschalbetrag kann Netflix auf dem Smartphone, Tablet, Smart-TV, Laptop oder Streaming-Gerät abonniert werden. Die Abos kosten zwischen € 8,99 und € 19,99 pro Monat (vgl. Netflix 2026c). Bereits im Jahr 2017 war das Unternehmen in über 190 Ländern aktiv, im vierten Quartal 2025 stieg die Abonnentenzahl insgesamt auf 325 Millionen und ein Umsatz von 12,1 Milliarden US-Dollar konnte aufgezeichnet werden (Statista 2026a). Die meisten Abonnenten befinden sich außerhalb der USA: Die EMEA-Region (Wirtschaftsraum Europa, Naher Osten und Afrika) erreicht mit insgesamt 101,1 Millionen die größte Abonnentenzahl (Statista 2026b). Im Dezember 2025 kündigt der US-Streaming-Dienst an, dass er den Hollywood Konzern Warner Bros. Discovery für 83 Milliarden US-Dollar übernehmen wird, stieg jedoch im März 2026 doch wieder aus dem Bieterkampf aus.

Netflix sammelt strategisch Informationen und Erfahrungen über die Inhalte und das Marketing, welches die Menschen bevorzugen, und lernt daraus, wie sich das Unternehmen organisieren muss. Der Erfolg von Netflix wird vor allem auf dessen einzigartige

Globalisierungsstrategie und zwei strategische Schritte zurückgeführt: „a three-stage expansion process into new markets and the ways it worked with those markets“ (Brennan 2018). Netflix beschäftigt sich nun also nicht mehr nur mit dem Produzieren von neuen Inhalten, sondern auch weitere Sprachen – auch für Untertitel – hinzuzufügen. Im Februar 2025 waren in Österreich 5.096 Filme und 2.732 Serien abrufbar (Statista 2026c).

Als Reaktion auf den steigenden Bedarf an der Lokalisierung von Inhalten und Übersetzungen startete Netflix eine Rekrutierungskampagne, um neue Übersetzungstalente anzuziehen. Dafür launchte Netflix im März 2017 den Hermes Test, der erste Online-Test für Untertitelung und Übersetzung, der von einem großen Content Creator entwickelt wurde. Durch den Test sollten die Fähigkeiten des Kandidaten getestet werden, unter anderem: Englischkenntnisse, idiomatische Ausdrücke in die Zielsprache übersetzen, Identifizieren von sprachlichen als auch technischen Fehlern, kompetente und richtige Untertitelung etc. (vgl. Netflix Technology Blog 2017). Schon ein Jahr später, im März 2018, beendete Netflix das Programm und sie veröffentlichten das folgende Statement auf der offiziellen Hermes Seite.

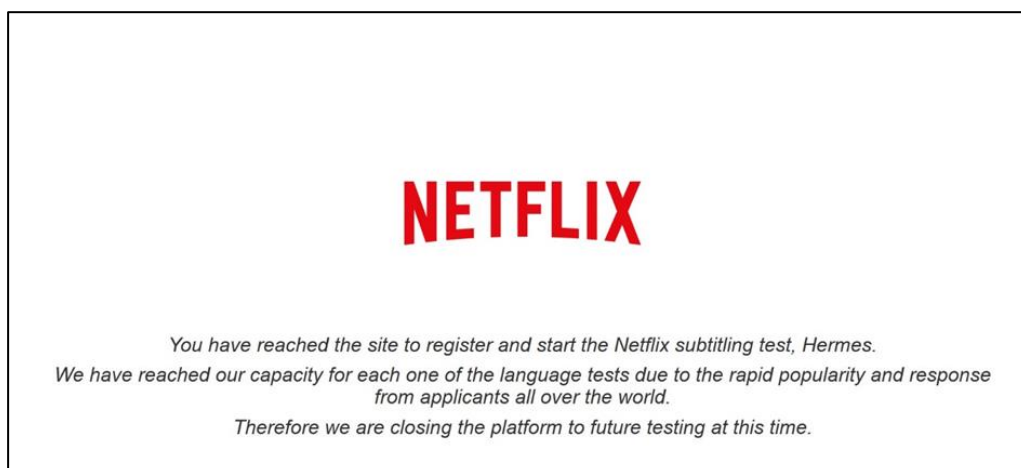


Abb. 3: Netflix Hermes Test

Trotz des Erfolges kämpft Netflix finanziell gegen die wachsende Konkurrenz von anderen Streaming-Anbietern wie Amazon Prime und Disney, und das zusätzlich zur Corona-Pandemie und dem weltweiten wirtschaftlichen Abschwung. Netflix äußert sich dementsprechend: „Today, over 100 million households are sharing accounts — impacting our ability to invest in great new TV and films“ (Netflix 2023). Bereits im Jahr 2022 probte Netflix das Eindämmen des Account-Sharings in Lateinamerika. Anfang des Jahres 2023 bestätigte Netflix, dass das Ende der gemeinsamen Nutzung und des Teilens von Passwörtern noch vor Sommer 2023 auch in anderen Regionen erfolgen wird – mit Erfolg. Durch die Maßnahme verzeichnete Netflix vom ersten zum vierten Quartal 2023 einen Zuwachs von 27,78 Millionen zahlenden

Abonnenten weltweit; im Vergleich dazu gab es im Vorjahr 2022 einen Zuwachs von 9,11 (Statista 2026a). Wenn Netflix feststellt, dass jemand außerhalb des Haushalts das Passwort gemeinsam nutzt, wird das Gerät nun gesperrt und die Person erhält die Möglichkeit, ihr Konto gegen zusätzliches Geld hinzuzufügen oder ein eigenes Konto neu zu erstellen.

Netflix sagt über deren eigenen Untertitelungsstandards, dass diese sehr hoch sind, „because at Netflix, Subtitles and Closed Captions are Primary Assets“; begründet ist dies nicht nur durch die Notwendigkeit fremdsprachige Dialoge zu übersetzen und gehörlosen und schwerhörigen Menschen einen barrierefreien Zugang zu Filmen und Serien zu gewähren, sondern auch durch die veränderte Umgebung, in der Inhalte heutzutage konsumiert werden:

With the rapid growth of mobile devices, living rooms are no longer needed to enjoy your favorite film or television show. NETFLIX affords its members the ability to watch content on their own schedule, and subtitles allow members to enjoy content without the need for silence or headphones. (Netflix 2026d)

Darüber hinaus definiert Netflix „accurate and natural translations“ als weitere wichtige Aspekte zur Einhaltung der Qualitätsstandards, weswegen gelieferte Untertiteldateien, begründet durch mangelhafte Übersetzungen, abgelehnt werden und früher akzeptierte Übersetzungen heute oft nicht mehr die fortlaufend aktualisierten Qualitätsstandards erfüllen (Netflix 2026d).

4.1.2 Netflix *Timed Text Style Guide (TTSG)*

Der Netflix *Timed Text Style Guide (TTSG)* ist ein sich ständig änderndes Regelwerk für alle Beteiligten im Lokalisierungsprozess und dient als Grundlage für die Untertitelung in anderen Sprachen. Das Statement auf der Webseite zu den *Timed Text Style Guide: General Requirements* besagt: „Any timed text created specifically for Netflix-Originals or licensed content – must follow the Netflix timed text style guides, unless otherwise advised“ (Netflix 2022). Die Richtlinien werden mit dem Wachstum der Netflix-Inhalte stetig angepasst und weiterentwickelt, um die Zugänglichkeit und Untertitelung des Streamingdienstes zu verbessern und auch um gehörlosen und schwerhörigen ZuschauerInnen das gleiche eindringliche Erlebnis zu bieten wie einem hörenden Publikum.

Dabei unterscheidet Netflix in seinen Styleguides zwischen zwei Arten von Untertiteln: *Subtitles for the deaf and hard of hearing (SDH)* (i.e. *intralingual subtitles*) und *Subtitles* (i.e. *interlingual subtitles*). Die sprach-, zeit- und dateitypspezifischen Richtlinien stellt Netflix für insgesamt 53 Sprachen/Sprachvarietäten zur Verfügung.¹⁹ In dem veröffentlichten Dokument

¹⁹ Siehe *Netflix Partner Help Center* (Stand: 22.03.2026).

„Timed Text Style Guide: Subtitle Timing Guidelines“ legt Netflix zum Beispiel Richtlinien zur zeitlichen Abstimmung, Timing und Schnittwechsel fest, die für alle für Netflix erstellten Timed-Text-Dateien gelten. Als Basis der Analyse dieser Arbeit werden folgende *TTSGs*, die Netflix auf seiner Webseite *Netflix Partner Help Center* anbietet, dienen:

- *Timed Text Style Guide: General Requirements*
- *German Timed Text Style Guide*
- *English (USA) Timed Text Style Guide*
- *English (UK) Timed Text Style Guide*

Der *English Timed Text Style Guide* wurde im Juni 2024 in zwei eigenständige Dokumente aufgeteilt, seitdem gibt es die englischen Richtlinien in den Sprachvarietäten UK und USA (vgl. Netflix 2025b). In beiden Richtlinien wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass je nach Sprachvariante auf Grammatik, Rechtschreibung, Vokabular etc. geachtet werden soll, und dass „mixing variants of English in interlingual subtitles“ vermieden werden soll (Netflix 2025b und 2025c). Die beiden Richtlinien sind weitgehend übereinstimmend, die einzige Abweichung der beiden Richtlinien betrifft die sprachlichen Aspekte. Die UK-Richtlinien sollen sich nach dem Oxford English Dictionary, Collins Dictionary oder dem Cambridge Dictionary richten, bei den US-Richtlinien werden das Merriam-Webster Dictionary und das Chicago Manual of Style empfohlen. Im Rahmen dessen wird explizit die Interpunktion erwähnt. Es sollen entweder die amerikanischen oder britischen Interpunktionsregeln und -standards beachtet werden, außerdem wird in der UK-Richtlinie der Gebrauch von doppelten Bindestrichen nicht erlaubt, während diese in den US-Richtlinien zum Kennzeichnen einer plötzlichen Unterbrechung durch eine Handlung, ein Geräusch oder einen anderen Sprecher verwendet werden dürfen (vgl. Netflix 2025b und 2025c).

Die englische Untertitelung von *Roma* vermischt beide Sprachvarietäten des Englischen. Einerseits wird an mehreren Stellen die Schreibweise „Mom“ (*Roma* 2018: 0’10’45’’), „Dr.“ (*Roma* 2018: 0’48’35’’) und „Mrs.“ (*Roma* 2018: 0’20’55’’) verwendet, was für die US-Schreibweise sprechen würde, gleichzeitig wird aber die Abkürzung der Zeitangabe „pm“ (*Roma* 2018: 0’06’15’’) ohne Punkte geschrieben, was laut den Richtlinien auf die britische Schreibweise hindeutet. Ebenso wird in einem Untertitel bei der Verwendung eines Zitats die Zeichensetzung des *English (UK) TTSGs*, in der die Satzzeichen hinter den Anführungszeichen stehen, benutzt:



Abb. 4: Zeichensetzung (*Roma* 2018: 0'44'37'')

Da die verwendeten Schreibweisen trotzdem eher eine Tendenz zur US-amerikanischen Rechtschreibung liefern und diese wahrnehmbarer als die Zeichensetzung sind, wird in der weiteren Analyse nur der *English (USA) Timed Text Style Guide* herangezogen, außer explizit anderweitig angegeben.

4.2 Der Film *Roma*

4.2.1 Allgemeine Informationen

Untersuchungsgegenstand dieser Masterarbeit wird die Untertitelung des mexikanischen Filmdramas *Roma* sein. Der Film feierte 2018 in Venedig unter der Regie von Alfonso Cuarón seine Film Premiere und gewann zahlreiche Auszeichnungen, darunter bei der Oscarverleihung 2019 drei Oscars für beste Regie, beste Kamera und bester fremdsprachiger Film. Cuarón übernahm ebenfalls Drehbuch, Produktion, Kamera und Schnitt. Seit dem 14. Dezember 2018 ist das 135 Minuten lange Gesellschaftsdrama auf der Video-on-Demand Plattform Netflix verfügbar und bis heute einer der erfolgreichsten von Netflix produzierten Filme. Das Besondere an dem Film ist, dass er auf Netflix in keine Sprache synchronisiert wurde; nicht einmal Englisch. Für das Werk eines berühmten und renommierten Regisseurs und Drehbuchautors wie Alfonso Cuarón ist es also sehr unüblich, dass der Film ohne Synchronisation bleibt.²⁰ Auch aus diesem Grund eignen sich die Untertitel des Films als Analyseobjekt. Vor der Netflix-Veröffentlichung gab es die Möglichkeit *Roma* in Deutschland,

²⁰ Cuarón wurde insgesamt mit fünf Oscars sowie den Golden Globe Award als bester Regisseur für den Science-Fiction-Thriller *Gravity* (2013) ausgezeichnet.

Österreich und der Schweiz in zwei verschiedenen Versionen im Kino zu sehen. Es gab die Möglichkeiten, sich die Originalfassung im mexikanischen Spanisch mit englischen Untertiteln oder mit deutschen Untertiteln anzusehen (vgl. Hopf 2018).

Der Titel des Schwarzweißfilms basiert auf dem Stadtbezirk Roma in der Metropole Mexiko-Stadt, in dem vor allem Familien des Mittelstandes leben. Hier arbeitet in den 1970er-Jahren Cleo, gespielt von Yalitza Aparicio, als Haushälterin für die Familie des meist abwesenden Arztes Antonio und seiner Frau Sofía, gespielt von Marina de Tavira. Cleo ist, zusammen mit ihrer Freundin Adela, eine von zwei Haushälterinnen und kümmert sich um den Haushalt und die vier Kinder. Gleichzeitig wartet Sofía, deren Ehe am Scheitern ist, auf die Rückkehr ihres Ehemannes. Während die Stadt von Unruhen und Gewalt geprägt wird, kämpft Cleo außerdem mit ihrem eigenen Leben und Problemen, da sie schwanger ist und der Vater des Kindes, Fermín, sie verlässt. Bald kommt es auch zu Konflikten, als Antonio plötzlich mit seiner Geliebten durchbrennt und Sofía, bis auf ihre Mutter Teresa, mit den Kindern alleine ist. Als Teil der indigenen Bevölkerung Mexikos und sehr arm, ist Cleo eine Außenseiterin in der Gesellschaft und fürchtet um den Verlust ihrer Arbeit, die ihr einziger Halt im Leben ist. Da Cleo wichtig für den Zusammenhalt der Familie ist, kann Sofía Cleo aber nicht verlieren. Sofía beschließt mit den Kindern und Cleo in den Urlaub zu fahren, wodurch eine tiefe Verbindung und ein Bündnis zwischen den beiden Frauen entsteht.

4.2.2 Rezeption und Kritik der Untertitel des Films *Roma*

Da der Film *Roma* keine Synchronfassungen auf Netflix vorweist, sind ZuschauerInnen, die kein Spanisch sprechen, besonders auf die Untertitel des Films angewiesen. Durch diesen besonderen Fokus auf die Untertitelung, gab und gibt es – mehr als sonst – Kritik an der Untertitelung des Filmdramas. Netflix bietet einschließlich Deutsch und Englisch, Untertitel in 30 weiteren Sprachen und Sprachvarianten an.²¹ Untertitel für Hörgeschädigte (CC) gibt es in Englisch und Spanisch (Lateinamerika) und die Audiodeskription für Hörgeschädigte gibt es auf Spanisch (Lateinamerika).²²

Nach Veröffentlichung des Films auf Netflix hagelte es starke Kritik an den spanischen Untertiteln, nachdem für ZuschauerInnen aus Spanien extra Untertitel angeboten wurden. So gab es anfangs zwei verschiedene spanische Untertitel: *español* und *español de España*. Verschiedene lexikalische Ausdrücke des mexikanischen Spanisch wurden für die iberische

²¹ Die Sprachvariationen beinhalten portugiesische Untertitel (Brasilien und Portugal) und chinesische Untertitel (Kurzzeichen und Langzeichen). Je nach Wiedergabegerät werden nicht alle Sprachen angezeigt.

²² Die Geräte, die für die Wiedergabe verwendet werden, sind Netflix über Webbrowser, ein iPad und ein TV-Streaming-Gerät (Stand: 17.06.2026, Netflix Deutschland und Österreich).

Varietät geändert, was für Verwirrung sorgte, da die Untertitel von dem mexikanischen Gesprochenen stark abwichen und es für iberische ZuschauerInnen wirkte, als ob sie dem mexikanischen Spanisch nicht gewachsen wären. Des Weiteren wurden die Qualität der deutschen Untertitel, die anscheinend aus dem Englischen und nicht der Originalsprache übersetzt wurden, kritisiert (vgl. Melsted 2019).

Die Hauptprotagonistin Cleo spricht an einigen Stellen des Films Mixtekisch, eine indigene Sprache in Mexiko. Zu Beginn des Films (*Roma* 2018: 0'00'38'') wird eingeblendet: „*Diálogos en Mixteco subtitulados. Otras idiomas no están subtitulados*“. An Stellen in denen Mixtekisch gesprochen wird, gibt es also spanische Untertitel, auch wenn keine Untertitel ausgewählt sind. Eine weitere Kritik wurde an der Entscheidung Cuaróns, mixtekische Untertitel in anderen Sprachen in eckige Klammern zu setzen, geübt, da dies keine übliche Praxis der Untertitelungsrichtlinien ist und oft den Lesefluss der Untertitel stört. In der Übersetzungs- und Untertitelungsanalyse in Kapitel 5 wird es auch interessant zu überprüfen, ob die öffentliche Kritik der Untertitelung mit der Analyse dieser Masterarbeit korreliert und ob die Kritikpunkte überhaupt in den Richtlinien auffindbar und somit berechtigt sind.

5 Analytischer Teil: Übersetzungs- und Untertitelungsanalyse

5.1 Analyse und Vergleich der deutschen und englischen Netflix TTSGs

In der folgenden Analyse werden im englischen und deutschen TTSG die Richtlinien zu den interlingualen Untertiteln, also die Kapitel „I. Subtitle Guidelines“ (*German TTSG*) und „II. Subtitles“ (*Englisch (USA) TTSG*) gegenübergestellt. Ziel der Analyse ist es herauszufinden, welche Bereiche – technisch, optisch, sprachlich – in den deutschen und englischen Richtlinien für interlinguale Untertitel abgedeckt werden und inwiefern sich die TTSGs ähneln und unterscheiden. Aus diesem Grund werden nonverbale Aspekte nicht miteingeschlossen, da diese vorrangig in den Richtlinien für Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte, Kapitel „II. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing (SDH) Guidelines“ (*German TTSG*) und Kapitel „I. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing (SDH)“ (*Englisch (USA) TTSG*) zu finden sind. In den angeführten Tabellen werden zur besseren Veranschaulichung die wichtigsten Aspekte der Richtlinien stichpunktartig dargestellt. Am Ende der Analyse wird auch kurz zusammengefasst, inwiefern die TTSGs von den Richtlinien der wissenschaftlichen Literatur, die im theoretischen Kapitel erörtert wurden, abweichen.

Die deutsche Richtlinie (I. Subtitle Guidelines) enthält insgesamt 23 Kapitel, während die englische Richtlinie (II. Subtitles) 22 Kapitel umfasst. Die Kriterien, die thematisiert werden,

sind in beiden Richtlinien dieselben; bis auf die Kapitel „I.19. Spelling“ und „I.20. Substitutions“, die nur in der deutschen Richtlinie beinhaltet sind und das Kapitel „II.6. Dates and Decades“, das nur in der englischen Richtlinie aufgelistet wird. Auf das Kapitel „I.6. Documentary/Unscripted“ in der deutschen Richtlinie bzw. Kapitel „II.7. Documentary“ in der englischen Richtlinie wird nicht weiter eingegangen, da sich die Analyse dieser Arbeit nicht auf einen Dokumentarfilm, sondern einen Spielfilm bezieht.

5.1.1 Technische Aspekte

Wie bereits in vorherigen Kapiteln erwähnt, sind technische Aspekte einer Untertitelung maßgebend für gelungene und lesbare Untertitel. In der weiteren Analyse der Richtlinien werden jedoch nur die technischen Aspekte verglichen, die im Dokument *Timed Text Style Guide: General Requirements* und dem *German* und *English (USA) TTSG* aufgelistet sind. Darüber hinaus werden sonstige technische Aspekte und somit zum Beispiel auch die Richtlinie „Timed Text Style Guide: Subtitle Timing Guidelines“, in der Angaben zum Timing, Untertitelabständen, Schnittregeln etc. zu finden sind, nicht näher analysiert, da diese Kriterien in der weiteren Analyse dieser Arbeit aufgrund technischer Gegebenheiten und Einschränkungen nicht durchführbar sind und auch aus dem Rahmen dieser Arbeit fallen würden.

Im *TTSG: General Requirements* werden grundlegende technische Anforderungen festgelegt, weitere spezifische Anforderungen werden im *German TTSG* und *English (USA) TTSG* aufgegriffen. Die Mindestdauer der Untertitel soll fünf Sechstel einer Sekunde und die Maximaldauer 7 Sekunden pro Untertitel betragen (Netflix 2022).

Tabelle 1: Duration (Netflix 2022)

<i>Timed Text Style Guide: General Requirements</i>	
<u>1. Duration</u>	
• Minimum duration: 5/6 (five-sixths) of a second per subtitle event (e.g. 20 frames for 24fps) • Maximum duration: 7 seconds per subtitle event	

Einen erheblichen Unterschied weisen beide Richtlinien hinsichtlich der Lesegeschwindigkeit auf. Während die Richtwerte für Erwachsene mit 17 CPS und 20 CPS in beiden Sprachen zwar üblich sind und den Vorgaben der wissenschaftlichen Richtlinien entsprechen, ist die Differenz zwischen den CPS für Kindersendungen beachtlich. Vor allem wenn man vergleicht, dass die Richtwerte für Kinder in der englischen Richtlinie mit 17 CPS gleich angesetzt sind wie die Richtwerte für Erwachsene in der deutschen Richtlinie. Die Richtwerte sind zwar nur Maximalwerte und können auch niedriger festgelegt werden, jedoch sind 17 CPS für

Kindersendungen im Vergleich zu anderen Richtwerten der wissenschaftlichen Literatur sehr hoch angesetzt.

Tabelle 2: Reading Speed Limits (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.16 Reading Speed Limits</u>	<u>II.17. Reading Speed Limits</u>
- Adult programs: Up to 17 characters per second - Children's programs: Up to 13 characters per second	- Adult programs: Up to 20 characters per second - Children's programs: Up to 17 characters per second

5.1.2 Optische Aspekte

Eine weitere allgemeine Richtlinie ist die optische Platzierung der Untertitel, die in den sprachenspezifischen *TTSGs* nicht explizit erwähnt wird. Allerdings liefert der *TTSG: General Requirements* Informationen dazu: Alle Untertitel sollen zentriert und entweder am oberen oder unteren Bildschirmrand platziert werden, sodass Überlappungen mit sichtbarem Text auf dem Bildschirm vermieden werden. Die Angaben zur Zeilenlänge stimmen in beiden Richtlinien überein und legen fest, dass die Zeilenlänge 42 Zeichen pro Zeile nicht überschreiten soll.

Tabelle 3: Positioning (Netflix 2022)

<i>Timed Text Style Guide: General Requirements</i>
<u>5. Positioning</u>
- All subtitles should be center justified and placed at either the top or bottom of the screen, except for Japanese, where vertical positioning is allowed [...]. - Please ensure subtitles are positioned accordingly to avoid overlap with onscreen text. In cases where overlap is impossible to avoid (text at the top and bottom of the screen), the subtitle should be placed where easier to read.

Tabelle 4: Character Limitation (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.3. Character Limitation</u>	<u>II.3. Character Limitation</u>
42 characters per line	42 characters per line

Eine der wichtigsten optischen Aspekte der deutschen und englischen *TTSGs* ist die Kennzeichnung zweier SprecherInnen in einem Untertitel. Hier sind sich beide Richtlinien einig: Es sollen maximal zwei Zeilen pro Untertitel und die Benutzung eines Bindestrichs ohne Leerzeichen verwendet werden, um zwei SprecherInnen in einem Untertitel anzugeben, wobei maximal ein/e SprecherIn pro Zeile stehen darf. Im besten Fall steht in jeder Zeile ein abgeschlossener Satz, der nicht im nächsten Untertitel fortgeführt wird (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 5: Dual Speakers (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.7. Dual Speakers</u> • Use a hyphen <u>without</u> a space to indicate two speakers in one subtitle, with a maximum of one speaker per line. • In dual speaker subtitles, each line should ideally be a self-contained sentence and should not carry into the preceding or subsequent subtitle. [...]	<u>II.8. Dual Speakers</u> • Use a hyphen <u>without</u> a space to indicate two speakers in one subtitle, with a maximum of one speaker per line. • Text in each line in a dual speaker subtitle must be a contained sentence and should not carry into the preceding or subsequent subtitle. Creating shorter sentences and timing appropriately helps to accommodate this.

Auch die Vorgaben zu Schriftart, Schriftgröße und Farbe sind in beiden Richtlinien einheitlich. Als Schriftgröße wird Arial präferiert, vor allem aber soll die Schriftart proportional und serifenlos sein, um möglichst unauffällig und platzsparend zu sein. Die Farbe der Untertitel soll weiß und die Schriftgröße so gewählt sein, dass die Zeilenlänge 42 Zeichen beinhalten kann (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 6: Font Information (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.8. Font Information</u> • Font style: Arial as a generic placeholder for proportionalSansSerif • Font size: relative to video resolution and ability to fit 42 characters across the screen • Font color: White	<u>II.9. Font Information</u> • Font style: Arial as a generic placeholder for proportionalSansSerif • Font size: Relative to video resolution and ability to fit 42 characters across screen • Font color: White

Ein Aspekt, der in beiden *TTSGs* ausführlich behandelt wird, ist die Kursivschrift. In beiden Richtlinien wird explizit erwähnt, dass Kursivierung nur verwendet werden soll, wenn SprecherInnen nicht in der Szene bzw. den Szenen zu sehen sind. Auf keinen Fall soll Kursivierung benutzt werden, wenn sich SprecherInnen lediglich außerhalb des Bildausschnitts oder hinter einer Tür befinden. Des Weiteren sollen Eigennamen von Firmen, und Verkehrsmitteln nicht kursiv geschrieben werden. Kursivschrift soll laut beiden Richtlinien vor allem bei Fremdwörtern, Erzählungen, Liedtexten und Gesprächen, die über elektronische Medien wiedergegeben werden, eingesetzt werden (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Unterschiede in beiden Richtlinien betreffen den detaillierteren Einsatz von Kursivierung bei SprecherInnen. Obwohl die deutsche Richtlinie grundsätzlich keine Kursivierung von Charakteren oder SprecherInnen erlaubt, es sei denn es handelt sich um Gedichte und Liedtexte, die über elektronische Medien vorgetragen werden oder einen inneren Monolog darstellen, ist bei der englischen Richtlinie Kursivschrift zur Kennzeichnung von inneren Monologen oder

Gedanken akzeptiert, solange die Figur sichtbar im Bild ist. Im Gegensatz zur englischen Richtlinie, nennt die deutsche Richtlinie explizit, dass Kursivschrift zur Markierung von Voice-over benutzt werden kann. Andererseits akzeptiert die englische Richtlinie die Kursivschrift von Titeln von Büchern, Kunstwerken, Filmen, Fernsehsendungen etc., während diese Aspekte in der deutschen Richtlinie nicht erwähnt werden (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 7: Italics (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.11. Italics</u> • Foreign words • Dialogue that is heard through electronic media [...] if the speaker is not physically present in the scene. • Poetry and song lyrics (if rights have been granted) as well as prayers sung/recited off- or on-camera, via inner monologue or via electronic media (see 18. Songs/Poetry/Prayers); exception: poetry/lyrics read aloud OR short, quoted lines by on-screen characters as part of the dialogue (see 15. Quotes) • Italics may be used when a word is obviously emphasized in speech and when proper punctuation cannot convey that emphasis [...] • Only italicize narration • Do not italicize any dialogue from the characters and speakers • Voice-overs	<u>II.12. Italics</u> • Unfamiliar foreign words and phrases which do not appear in the nominated dictionary [...] • Dialogue that is heard through electronic media [...] if the speaker is not physically present in the scene. • Song lyrics when sung, not quoted (if rights have been granted) • Italics may be used when a word is obviously emphasized in speech and when proper punctuation cannot convey that emphasis [...] • Narration • The voice of a visible character expressing unspoken thoughts or inner monologue • Titles of books, periodicals, works of art, albums, movies, TV shows, radio shows, video games, etc. (for an episode title in a series or song titles use quotation marks) • Only italicize titles, not names (e.g. the title of a book but not the name of a ship)

Der letzte optische Aspekt, der in beiden *TTSGs* behandelt wird, ist die Zeilenaufteilung, die in beiden Richtlinien im Idealfall auf eine Zeile und maximal zwei Zeilen begrenzt ist. In der deutschen Richtlinie wird ausdrücklich erwähnt, dass mehr als drei Sätze in einem Untertitel vermieden werden sollen. Beide Richtlinien sind sich einig, dass im Fall von zwei Zeilen, darauf geachtet werden soll, dass nur ein paar vereinzelte Wörter in der obersten Zeile vermieden werden und der Untertitel einer Pyramidenform, die unten breiter ist, ähneln soll (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 8: Line Treatment (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.12. Line Treatment</u> • Maximum two lines. • Text should usually be kept to one line, unless it exceeds the character limitation [...] • If possible avoid having just one or two short words on the top line. If multiple line break options present themselves, prefer a bottom-heavy pyramid shape. • Avoid using more than three sentences in a single subtitle.	<u>II.13. Line Treatment</u> • Maximum two lines. • Text should usually be kept to one line, unless it exceeds the character limitation. • Prefer a bottom-heavy pyramid shape for subtitles when multiple line break options present themselves, but avoid having just one or two words on the top line.

5.1.3 Sprachliche Aspekte

Die Richtlinien zu den sprachlichen Aspekten werden in beiden *TTSGs* am häufigsten thematisiert. Im deutschen *TTSG* beziehen sich 16 Kapitel und im englischen *TTSG* 15 Kapitel auf die Richtlinien zur sprachlichen Dimension der Untertitelung. Grundlegend wird in den Kapiteln „I.23. Reference“ (*German TTSG*) und „II.22. Reference“ (*English (USA) TTSG*) festgelegt, dass sich alle sprachbezogenen Faktoren im Deutschen auf den Duden und im Englischen auf das Merriam-Webster Dictionary und dem Chicago Manual of Style referenzieren sollen.

Die ersten Aspekte, die angesprochen werden, sind Richtlinien zu Abkürzungen und Akronymen. In der deutschen Richtlinie wird ausdrücklich auf die deutsche Rechtschreibung für Abkürzungen laut Duden verwiesen. Abkürzungen von Titeln sollen nur verwendet werden, wenn ein Name folgt; englische Titel aus dem Originaldialog können beibehalten werden, es soll in diesem Fall jedoch die deutsche Abkürzung ohne Punkt eingesetzt werden. Im *English (USA) TTSG* wird eine Reihe von Abkürzungen aufgelistet, bei deren Schreibweise vor allem das Setzen eines Punktes wichtig ist und sich so von den Vorgaben des *English (UK) TTSG* unterscheidet (vgl. Netflix 2025a, 2025b, 2025c).

Tabelle 9: Abbreviations & Acronyms (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.1. Abbreviations</u> • When abbreviations are used, apply standard German spelling and punctuation rules. See Duden - Spelling Rules • Only abbreviate titles when used in combination with a name, for example:	<u>II.1. Abbreviations</u> • A.D. - <i>Anno Domini</i> • B.C. - Before Christ • a.m. - <i>ante meridian</i> • p.m. - <i>post meridian</i> • Mr. - Mister • Mrs. - Missus

○ Dr. Schmidt. [...] • When the original dialogue is in English, Mr./Mr, Mrs./Mrs and Miss can remain in English, however apply German punctuation without a period: Mr, Mrs <u>I.2. Acronyms</u> • Acronyms should be written without periods between letters: BBC, CIA, DVD	• Dr. - Doctor • [...] <u>II.2. Acronyms</u> • Acronyms should be written without periods between letters, for example UNICEF
---	---

Insgesamt fünf Kapitel beziehen sich darauf, wie spezielle Begriffe übersetzt werden sollen. Dazu gehören Namen, Wiederholungen, Bild im Text beziehungsweise „forced narrative subtitles“, fremdsprachige Gespräche und Filmtitel. Bei der Übersetzung von Namen sind sich beide Richtlinien einig, dass Eigennamen nicht übersetzt werden, außer es existiert eine von Netflix genehmigte Übersetzung. Historische und kulturell bedingte Namen von Figuren sollen immer abhängig von Sprache und Kultur übersetzt werden. In den Kapiteln „I.17./II.18. Repetitions“ legt die deutsche Richtlinie fest, dass Wiederholungen derselben SprecherInnen nur einmal übersetzt werden sollen, allerdings erlaubt die englische Richtlinie, je nach Kontext und Wichtigkeit für die Handlung, gewisse Wiederholungen und legt die Entscheidung in die Hände der TranslatorInnen (vgl. Netflix 2025a, 2025b).²³

Tabelle 10: Character names (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.4. Character Names</u> • Do not translate proper names (e.g. Peter, Suzanne), unless Netflix provides approved translations. • Nicknames should only be translated if they convey a specific meaning. • Use language-specific translations for historical/mythical characters (e.g. Santa Claus).	<u>II.4. Character Names</u> • Do not translate proper names unless Netflix provides approved translations. • Nicknames should only be translated if they convey a specific meaning. • Use language-specific translations for historical/mythical characters (e.g. Santa Claus).

²³ Netflix verfügt außerdem über ein eigenes Terminologie-Tool, in dem wichtige Key Names and Phrases (KNP) in einer Datenbank verwaltet werden (Siehe: *Netflix Partner Help Center: KNP Source Term Creation & Translation Guidelines*).

Tabelle 11: Repetitions (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.17. Repetitions</u> - Do not translate words or phrases repeated more than once by the same speaker. - If the repeated word or phrase is said twice in a row, time subtitle to the audio but translate only once.	<u>II.18. Repetitions</u> - Repetitions which are important to the narrative, scene or characterization may be replicated in the English translation. - If names or simple words are repeated heavily (e.g. a character repeatedly calling out a name), only the first two or three instances need to be subtitled. Apply good judgment.

Ein weiterer Aspekt ist das Vorkommen von Text im Bild, ein sogenannter „forced narrative subtitle (FN subtitle)“, in welchem sich beide Richtlinien auch nicht allzu sehr unterscheiden. Bildtext soll grundsätzlich nur als „FN subtitle“ aufgegriffen werden, wenn dieser wichtig für die Handlung ist und nicht schon im Dialoguntertitel zur Sprache kommt. Wichtig ist, dass ein „FN subtitle“ und Dialoguntertitel nicht zusammen in einem Untertitel stehen und immer der für die Handlung relevanteste Text priorisiert wird. „FN subtitles“ werden durch Großschreibung gekennzeichnet, bei längeren Textabschnitten soll aber wieder eine normale Schreibweise verwendet werden, um eine bessere Lesbarkeit zu gewähren. Unterbricht ein „FN subtitle“ den Dialoguntertitel, dann soll der vorangehende Untertitel mit Auslassungspunkten enden und der darauffolgende Untertitel mit Auslassungspunkten beginnen (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 12: On-screen Text (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.9. On-screen Text</u> - Forced narrative titles for on-screen text should only be included if plot-pertinent. - Forced narratives that are redundant (e.g. identical to onscreen text or covered in the dialogue) must be deleted. - Forced narratives for on-screen text should be in ALL CAPS [...] - Never combine a forced narrative with dialogue in the same subtitle. - When a forced narrative interrupts dialogue, use an ellipsis at the end of the sentence in the subtitle that precedes it and at the beginning of the sentence in the subtitle that follows it. [...]	<u>II.10. On-screen Text</u> - Forced narrative titles for on-screen text should only be included if plot-pertinent. - Forced narratives that are redundant (e.g. identical to onscreen text or covered in the dialogue) must be deleted. - Forced narratives for on-screen text should be in ALL CAPS [...] - Never combine a forced narrative with dialogue in the same subtitle. - When a forced narrative interrupts dialogue, use an ellipsis at the end of the sentence in the subtitle that precedes it and at the beginning of the sentence in the subtitle that follows it. [...]

Beide Richtlinien sind sich einig, dass fremdsprachige Dialoge und Wörter nur übersetzt werden sollen, wenn sie im Originaldialog auch schon untertitelt waren, also wenn sie für die

Handlung relevant sind und von ZuschauerInnen verstanden werden müssen. Dabei soll immer die Schreibweise und Zeichensetzungen von fremdsprachigen Wörtern kontrolliert werden. In der Regel sollen fremdsprachige Wörter kursiv geschrieben werden, außer es handelt sich um bekannte Begriffe, Redewendungen oder Eigennamen, das auch in den Kapiteln „I.11./II.12. Italics“ beschrieben wurde. In der deutschen Richtlinie wird darauf hingewiesen, dass bekannte Höflichkeitsformen (Señor/Señora/Señorita) auch aus der Originalsprache übernommen werden können und nicht kursiv gesetzt werden müssen. In der englischen Richtlinie hingegen wird die richtige Schreibweise der Akzente und Diakritika bei Namen betont, vor allem, wenn diese offizielle Schreibweisen oder Namen fiktiver Figuren sind (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 13: Foreign Dialogue (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.10. Foreign Dialogue</u> • When capitalizing foreign nouns that are part of regular usage, follow German capitalization rules and Duden spelling. • Foreign words or phrases (e.g. “bon appétit”, “mi casa es su casa”, “cariño”) should be italicized unless they are part of regular usage, i.e. included in the Duden or with a high number of Google search results (e.g. “woke”, “Persona non grata”, “Underdog”) and unless they are proper names (e.g. company names, names of foreign dishes or food). • Honorifics may be retained in the source language, especially when they match with dubbing. [...]	<u>II.11. Foreign Dialogue</u> • Unfamiliar foreign words and phrases should be italicized. • Familiar foreign words and phrases which are listed in the Merriam-Webster dictionary should not be italicized and should be spelled as shown in the dictionary (e.g. bon appétit, rendezvous, doppelgänger, zeitgeist, etc.). • Proper names, such as foreign locations or company names, should not be italicized. • Always use accents and diacritics in names and proper nouns from languages which use the Latin alphabet where their use is seen in official sources, or in the source text for fictional names. [...]

In den Kapiteln „I.21./II.20. Titles“ werden die Vorgaben zur Übersetzung von Filmtiteln festgelegt. Beide Richtlinien sind sich einig, dass ein Filmtitel nur übersetzt werden soll, wenn es für diesen eine genehmigte Übersetzung gibt, die in der Netflix Terminologie zu finden ist, und der Haupttitel auf dem Bildschirm nicht der genehmigten Übersetzung des Titels entspricht. Bei Abweichungen des genehmigten Titels zum Originaltitel, soll dieser immer untertitelt werden, jedoch soll der Haupttitel immer in einem Untertitel stehen und nicht über mehrere Untertitel aufgeteilt werden. Grundsätzlich gilt, dass immer nur offizielle und bekannte Übersetzungen von Filmen und Fernsehsendungen verwendet werden sollen, ansonsten kann der Originaltitel benutzt werden. Die deutsche Richtlinie betont, dass der Titel des Hauptfilms oder der Hauptserie nicht in Anführungszeichen gesetzt werden soll, wohingegen laut

englischer Richtlinie der Haupttitel nicht kursiv geschrieben werden soll (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 14: Titles (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.21. Titles</u> • Main titles: Subtitle the on-screen main title for branded content when the approved title for German is available in KNP/Terminology and it does not match the title which appears in the card. Do not translate the main title from scratch: always use the approved title provided. • Do not subtitle when the on-screen main title and the approved title for German are identical and fully match. (e.g. the on-screen title is already in German, both read with the exact same words and spellings etc.) • When subtitling the main title, do not use quotation marks.	<u>II.20. Titles</u> • Main titles: Subtitle the on-screen main title for branded content when the approved title for English is available in KNP/Terminology and it does not match the title which appears in the card. Do not translate the main title from scratch: always use the approved title provided. • Do not subtitle when the on-screen main title and the approved title for English are identical and fully match. (e.g. the on-screen title is already in English, both read with the exact same words and spellings, etc.) • Do not italicize the main title event.

Laut den allgemeinen Richtlinien des *Timed Text Style Guide: General Requirements* sollen Geldbeträge immer in der Originalwährung angegeben und nicht umgerechnet beziehungsweise übersetzt werden. In der deutschen Richtlinie wird auch noch spezifiziert, dass Währungssymbole stets hinter den Zahlen stehen sollen und nur in Kombination mit Ziffern eingesetzt werden sollen (vgl. Netflix 2022, 2025a).

Tabelle 15: Currency (Netflix 2022, 2025a)

<i>German TTSG</i>	<i>Timed Text Style Guide: General Requirements</i>
<u>I.13. Numbers</u> • Currency symbols should follow the number, not precede it (300 \$). Currency symbols should only be used in combination with digits, not with spelt out numbers (e.g. 178 \$, 3 Millionen Dollar, 4 Mrd. Dollar).	<u>9. Currency</u> • Currency should not be converted in the subtitle files. Any mention of money amounts in dialogue should remain in the original currency.

Ein Kapitel, das nur in den englischen Richtlinie zu finden ist, befasst sich mit der Schreibweise von Datumsformaten und Jahrzenten. Grundsätzlich soll die US-amerikanische Schreibweise von Datumsformaten in der Reihenfolge „Monat/Tag/Jahr“ beachtet werden, gleichzeitig können Artikel und Präpositionen dabei weggelassen werden, zum Beispiel „March 6th“ und nicht „March the 6th“. Außerdem sollen Jahrzehnte immer in Ziffern dargestellt werden, außer

es handelt sich um Altersangaben, die am besten in der ausgeschriebenen Variante geschrieben werden sollen (vgl. Netflix 2025b).

Tabelle 16: Dates and Decades (Netflix 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
	<u>II.6. Dates and Decades</u> • Decades should be written using numerals in the following format: nineteen fifties should be 1950s, fifties should be ‘50s. • Centuries should be written in the following format: twentieth century should be 20th century. • Do not use '50s, '70s etc. for ages: i.e. prefer "I am in my fifties" vs. "I am in my '50s" or "I am in my 50s".

Ein weiterer Aspekt betrifft die Schreibweise von Zahlen und Nummern und ist in beiden Richtlinien zu finden. Die Angaben sind in beiden Richtlinien ähnlich, bis auf kleine Unterschiede. Allgemein lässt sich sagen, dass es in der deutschen Richtlinie mehr um die richtige Schreibweise von Zahlen/Ziffern und Maßeinheiten geht, während die englische Richtlinie ihren Fokus auf die Unterscheidung zwischen Ziffern und ausgeschriebenen Zahlen legt. In beiden Richtlinien wird eine einheitliche Schreibweise von Zahlen, Nummern und Maßeinheiten innerhalb eines Untertitels betont und ein Wechsel zwischen ausgeschriebenen Zahlen und Ziffern untersagt. Ebenso sollen Zeitangaben durch einen Doppelpunkt getrennt werden. Die eben genannten Regeln können jedoch bei Platzprobleme oder zur besseren Lesbarkeit missachtet werden (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

In der deutschen Richtlinie sollen Zahlen von eins bis zwölf ausgeschrieben werden, in den englischen Zahlen von null bis zehn. Wie bereits oben erwähnt, brauchen Währungsangaben keine Übersetzung, jedoch rät die deutsche Richtlinie, dass Maßeinheiten ins metrische System übersetzt werden sollen, es sei denn, die Originaleinheit ist relevant für die Handlung. Außerdem soll zwischen Zahl und Maßeinheit immer ein Leerzeichen stehen und bei Zahlen mit mehr als fünf Ziffern ein Punkt als Trennzeichen verwendet werden. Für Altersangaben sollen laut englischer Richtlinie immer Ziffern benutzt werden, jedoch soll am Satzanfang, bei ungenauen Zeitangaben („half past“, „quarter of“ etc.) oder Zeitangaben mit „o’clock“, Ziffern immer ausgeschrieben werden (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 17: Numbers (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.13. Numbers</u> • From 1 to 12, numbers should be written out. • Above 12, numbers should be written numerically. • Units of measurement and mathematical concepts can be written out in full or abbreviated (e.g. “Kilometer” or “km”, “Grad Celsius” or “°C”, “Prozent” or “%”). • Measurements should be converted to the metric system, unless the original unit of measurement is plot relevant. • Always use a space between a number and an abbreviation or symbol (6 km, 5 °C, 14 %). • Use a period as a separator in numbers of 5 digits and above (50.300, 120.000). • Times, hours and minutes are separated by a colon (e.g. 8:30 Uhr, 19:30 Uhr). For time designations without minutes, the colon as well as minute digits should be omitted, (e.g. "7 Uhr" not "7:00 Uhr"). • Time durations can be written either in words or - if needed for reading speed and line limitations - with numbers and the abbreviations Min. und Std. (e.g. “Ich komme in anderthalb Stunden”, "Ich komme in 1,5 Std.", “In 30 Min. bin ich fertig.”).	<u>II.14. Numbers</u> • From 0 to 10, numbers should be written out: <i>zero, one, two, three</i>, etc. • Above 10, numbers should be written numerically: <i>11, 12, 13</i>, etc. • When a number begins a sentence, it should be spelled out. If the number extends to three or more words or forms part of a unit or date, numerals are permitted. [...] • Times of day: • Use numerals when exact times are emphasized: <i>9:30 a.m.</i> • Use lowercase <i>a.m.</i> (ante meridiem) and <i>p.m.</i> (post meridiem) when mentioned in dialogue • Spell out words/phrases that do not include actual numbers: <i>half past, quarter of, midnight, noon</i> • When <i>o'clock</i> is mentioned in dialogue, always spell out the number: <i>eleven o'clock in the morning</i> • For ages, always use numerals.

Die Kapitel „I.5./II.5. Continuity“ in beiden Richtlinien schildern die Darstellung von Dialogen, die über einen Untertitel hinausgehen. Beide Richtlinien legen fest, dass keine Auslassungspunkte oder Bindestriche eingesetzt werden sollen, wenn ein Untertitel lediglich im nächsten Untertitel weitergeführt wird. Der Unterschied zwischen beiden Richtlinien besteht darin, dass im Englischen ein Bindestrich verwendet werden soll, um eine abrupte Unterbrechung des Dialogs hervorzuheben, während im Deutschen Auslassungspunkte benutzt werden sollen. In der englischen Richtlinie sollen Auslassungspunkte hingegen zur Kennzeichnung von nicht beendeten Sätzen, längeren Pausen oder Zögern von SprecherInnen innerhalb eines Untertitels eingesetzt werden (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 18: Continuity (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.5. Continuity</u> • Use an ellipsis to indicate a distinct pause or an abrupt interruption. If, after a pause, the sentence continues in the next subtitle, use an ellipsis without a space at the beginning of the second subtitle. • Use an ellipsis without a space to indicate that a subtitle is starting mid-sentence.	<u>II.5. Continuity</u> • Use ellipses to indicate a pause (2 seconds or more) or if dialogue trails off. In the case of a pause, if the sentence continues in the next subtitle, do not use an ellipsis at the beginning of the second subtitle. • Use two hyphens to indicate an abrupt interruption by an action, sound or other speaker. In the case of a change of thought or trail-off by the same speaker, use ellipses. • Use ellipses followed by a space when there is a significant pause or hesitation <i>within</i> a subtitle. • Only use an ellipsis without a space at the start of a subtitle to indicate that a subtitle is starting mid-sentence.

Die Richtlinien zur Segmentierung bei zwei Zeilen werden in allen drei Richtlinien erwähnt. Während in der deutschen Richtlinie nur auf die Beachtung der grammatikalischen und semantischen Einheit verwiesen wird, werden sowohl in den *Timed Text Style Guide: General Requirements* als auch in der englischen Richtlinie explizite Regeln zu Zeilenumbrüchen aufgelistet. Zeilenumbrüche sollen nach Satzzeichen, Konjunktionen und Präpositionen erfolgen, jedoch sollen sprachlich oder grammatikalisch zusammengehörende Wörter, wie zum Beispiel ein Substantiv und ein Adjektiv oder Artikel, nicht durch Zeilenumbrüche getrennt werden. Ebenfalls sollen Zeilenumbrüche am besten nach Satzzeichen oder vor Konjunktionen und Präpositionen gesetzt werden (vgl. Netflix 2022, 2025a, 2025b).

Tabelle 19: Line Treatment (Netflix 2022, 2025a, 2025b)

<i>Timed Text Style Guide: General Requirements</i>	
<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.12. Line Treatment</u> • Line breaks should be placed in a way that keeps grammatical or semantic units intact.	<u>4. Line Treatment / II.13. Line Treatment</u> • Follow these basic principles when the text has to be broken into 2 lines: • The line should be broken: ○ after punctuation marks ○ before conjunctions ○ before prepositions • The line break should not separate ○ a noun from an article ○ a noun from an adjective ○ a first name from a last name ○ a verb from a subject pronoun

	○ a prepositional verb from its preposition ○ a verb from an auxiliary, reflexive pronoun or negation
--	--

Auch die richtige Zeichensetzung wird in beiden Richtlinien zum Thema gemacht, wobei die englische Richtlinie detailliertere Vorgaben als die deutsche Richtlinie liefert. In beiden Richtlinien wird im Allgemeinen auf die offiziellen deutschen und US-englische Rechtschreibregeln verwiesen. In der deutschen Richtlinie wird angemerkt, dass Wörter bei Zeilenumbruch nicht mit einem Bindestrich getrennt werden sollen, außer sie werden mit Bindestrich geschrieben. Kommas nach Interjektionen zu setzen ist nicht nötig, außer es existiert eine Pause im Satz.

Die englische Richtlinie betont insbesondere einen sparsamen Einsatz von Satzzeichen, um einen einfachen und gut lesbaren Satzbau zu gewährleisten. So sind doppelte Leerzeichen, Geviertstriche und Halbgeviertstriche nicht erlaubt und ein übermäßiger Gebrauch von Kommas, Ausrufezeichen, Doppelpunkten, Semikolons und Rautezeichen soll vermieden werden. Ausrufezeichen dienen insbesondere zur klaren Betonung, wenn eine Figur schreit oder überrascht ist. Rautezeichen sollen nur bei Hashtags und Und-Zeichen nur in Abkürzungen eingesetzt werden, ansonsten sollen die ausgeschriebenen Bezeichnungen verwendet werden. Gleichmaßen gilt für das im Englischen benutzte Fragerufzeichen, dass dieses nur zum Einsatz kommen soll, um Schock oder Unglauben beim Stellen von Fragen zu unterstreichen (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 20: Punctuation (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.14. Punctuation</u> • Do not split words with a hyphen over two lines via a line break, unless the word is hyphenated. Always split titles instead. • There should not be a comma after interjections unless there is a clear pause after the interjection (e.g. “Oh nein!”, “Ach du meine Güte!”, and “Oh mein Gott!” versus “Oh, mein Gott!”).	<u>II.15. Punctuation</u> • Avoid using complex punctuation which could be hard for viewers to follow. For example, avoid using colons and semi-colons and instead use simple, clear sentence structures to aid comprehension. • Avoid overuse of commas (e.g. Prefer <i>I love you too</i> rather than <i>I love you, too</i>. Also <i>He told me too</i> rather than <i>He told me, too</i>). • Double spaces are not permitted. • En and em dashes are not permitted. • Hash symbols may be used when someone mentions a hashtag. Spell out the word “hashtag” when used as a verb.

	• Ampersands may be used when part of an initialism such as R&B or B&B. • Use exclamation marks only in cases of shouting or surprise. Avoid over-using them. • Interrobangs may be used in cases of a question being emphatically asked in an excited/shocked way or in disbelief. [...]
--	---

Ein weiterer wichtiger sprachlicher Aspekt der Satzzeichen sind Anführungszeichen. Auffallend ist hier an erster Stelle, dass die deutsche Richtlinie die englischen Anführungszeichen ("...") statt den deutschen Gänsefüßchen („...“) festlegt, obwohl sie an mehreren Stellen in der Richtlinie darauf hinweist, dass sich die deutsche Rechtschreibung am Duden orientieren sollen. Beide Richtlinien sind sich einig, dass doppelte Anführungszeichen für normale Zitate gesetzt werden und einfache Anführungszeichen für Zitate innerhalb von Zitaten. Wenn Zitate über zwei Untertitel weitergeführt werden, sollen Anführungszeichen am Anfang und Ende des Zitats stehen.

Auch bei der Zeichensetzung legen beide Richtlinien fest, dass Satzzeichen innerhalb der Anführungszeichen stehen sollen. Außerdem sollen Anführungszeichen eingesetzt werden, wenn Charaktere laut vorlesen oder sogenannte „Air Quotes“ verwenden. Die deutsche Richtlinie zählt mehrere Fälle auf, die durch Anführungszeichen gekennzeichnet werden sollen: Namen von Liedern, Büchern, Filmen, Serien, Theaterstücken, Zeitschriften etc., während die englische Richtlinie nur Songtitel erwähnt (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 21: Quotations (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.15. Quotations</u> • Punctuation should be included within the quotation marks if the quote is an independent clause and outside if it is not. • Use quotes to highlight/mark: ○ Titles of albums, songs, books, films, series, games, programs, theatre plays, etc. ○ Names of publications, legal cases ○ If needed for clarity, names of newspapers and magazines • Use quotation marks if a character is seen to be reading aloud.	<u>II.16. Quotations</u> • Use U.S. English rules: ○ Periods and commas precede closing quotation marks, whether double or single. ○ Colons and semicolons follow closing quotation marks. ○ Question marks and exclamation points follow quotation marks unless they belong within the quoted text • Song titles should be enclosed in quotation marks. • Use quotation marks when a character is seen to be reading aloud.

Die zwei Kapitel „I.19. Spelling“ und „I.20. Substitutions“ sind nur in der deutschen Richtlinie vorhanden, jedoch werden einige dieser Themen auch in der englischen Richtlinie im Kapitel

„II.21. Special Instructions“ aufgegriffen. In diesen Kapiteln geht es um die Rechtschreibung von Begriffen, die in einem politischen und sozialen Kontext übersetzt werden müssen, wie zum Beispiel das Wort „Schwarz/Black“; in der englischen Richtlinie wird noch auf die korrekte Schreibweise der Bezeichnungen „Deaf“, „Indigenous“ und „N-Wort“ hingewiesen. Interessant sind die Anmerkungen zur Schreibweise von „Okay“: die deutsche Richtlinie legt „Ok“ oder „ok“ fest, während die englische Richtlinie „okay“ empfiehlt. Beide Richtlinien thematisieren auch das Zensieren von Wörtern oder vulgären Ausdrücken, die im Originalton mit einem Piepton überdeckt oder stummgeschaltet werden, in welchem Fall das Wort zuerst identifiziert werden soll und dann mit dem Anfangsbuchstaben und drei Sternchen laut deutscher Richtlinie, bzw. hörbaren Buchstaben und so vielen Sternchen wie Buchstaben im Wort laut englischer Richtlinie, dargestellt werden soll. Grundlegend wird in beiden Richtlinien auch explizit erwähnt, dass der bewusste Einsatz von Rechtschreibfehlern nicht in der Übersetzung übernommen werden soll, außer es ist relevant für die Handlung (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Die deutsche Richtlinie empfiehlt keine Großschreibung der Anredepronomen „du/dir“, ebenso soll das „scharfe S“ bei Großschreibung immer als „SS“ geschrieben werden, da das große „ß“ oft noch zu Darstellungsproblemen auf Bildschirmen führt. Außerdem kann bei der Schreibweise der ersten Person Singular Präsens die e-Endung, welche in der Umgangssprache sehr gebräuchlich ist, weggelassen werden, jedoch soll dies dann ohne Apostroph geschrieben werden (Ich geh, ich schau etc.). Genauso sollen bei Verschmelzungen von Präpositionen und Artikeln, die in der Alltagssprache gängig sind, ebenso keine Apostrophe verwendet werden (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 22: Spellings, Substitutions & Special Instructions (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.19. Spelling</u> • When the adjective “schwarz” (EN “Black”) appears in reference to someone’s ethnicity, origin or skin color, capitalize it as “Schwarz”. For example, “die Schwarze Hautfarbe”, “eine Schwarze Person”, “als Schwarze Deutsche”, “das Schwarze Kino”. • “Dir” and “du” should not be capitalized. • When capitalized, the letter “ß” should be spelled “SS”. Do not use the uppercase ß (unicode 0x1E9E) as it is not supported by many devices.	<u>II.21. Special Instructions</u> • When the word “black” appears in reference to someone’s race or ethnicity, capitalize it as Black. Use this form when referring to an African American or Black person, when referring to the African diaspora and when referring to collective groups or institutions, e.g. Black cinema, the Black community, a Black person. Note, however, that Black should only be used as an adjective (e.g. Black history) and not as a singular or plural noun (e.g. a Black, Blacks). [...]

• Always use the spelling “Ok” or “ok”. Do not use “OK” (all caps) or “Okay”/“okay”. • The -e ending of verbs in the first person singular may be omitted in commonly used verb forms, especially in appropriate contexts such as colloquial language. [...] • For well established contractions of prepositions and articles, do not use an apostrophe (e.g. "vors Haus", "übers Ziel"). However, apostrophes are acceptable when they enhance readability (e.g. “aus'm Gröbsten raus”). <u>I.20. Substitutions</u> • In the case of words being deliberately bleeped or muted in the original audio (e.g. for comedic purposes or in trailers due to profanity): ◦ If it is possible to identify the affected term, include the initial letter of the word followed by three asterisks (e.g. "...du kleiner S***!"). [...] <u>I.22. Special Instructions</u> • Deliberate misspellings and mispronunciations should not be reproduced in the translation unless plot-pertinent.	• Similarly, please capitalize the following words when used in reference to people and communities: Deaf, Indigenous • The n-word should only be spelled with the -er ending in historical contexts or as a racist slur; its use in slang, non-racist conversation, or song lyrics should be handled with the -a ending. • Where variant spelling options present themselves, please opt for the most common spelling for the variant of English you are working with. Always prefer "okay", rather than "OK" or "Ok". • Dialogue must never be censored unless the content, e.g. a living room safe trailer, has been dipped or bleeped. In the case of dipping or bleeping, please use an asterisk to denote the censored word, using the same number of asterisks as there are in the word and only including letters or syllables if audible, i.e. ****, f***, f**k, mother***** etc. depending on the audio. • Deliberate misspellings and mispronunciations should not be reproduced in the translation unless plot-pertinent.
--	---

Auch wenn Musikuntertitel vermehrt bei intralingualen/SDH-Untertiteln eine Rolle spielen, gibt es in den Kapiteln „I.18. Songs/Poetry/Prayers“ und „II.19. Songs“ auch Vorgaben für interlinguale Untertitel. Beide Richtlinien legen fest, dass Lieder nur untertitelt werden sollen, wenn diese relevant für die Handlung sind und die Rechte gewährt wurden. Lieder zu Beginn oder am Ende einer Serie sollen bei intralingualen Untertiteln in der Regel nicht untertitelt werden, es sei denn es wird ausdrücklich von Netflix verlangt oder es handelt sich um Kindersendungen. Jede Zeile soll mit einem Großbuchstaben beginnen, beendet werden sollen Musikuntertitel entweder mit Ausrufe- oder Fragezeichen, aber nie mit Kommas oder Punkten. Auslaufende Musikuntertitel können jedoch mit Auslassungspunkten gekennzeichnet werden. Wie in den vorherigen Kapiteln zur Kursivierung und Anführungszeichen bereits erwähnt sollen Liedtexte, Gedichte und Gebete in deutschen Untertiteln entweder kursiv gesetzt oder in Anführungszeichen geschrieben werden, je nachdem ob diese von einer Figur vorgelesen werden oder nicht. Die Namen von Liedern und Alben sollen aber immer in Anführungszeichen stehen. In englischen Untertiteln sollen Liedtexte und Albumtitel grundsätzlich kursiv gesetzt

werden, außer es handelt sich um Songtitel, diese sollen in Anführungszeichen dargestellt werden (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 23: Songs (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.18. Songs/Poetry/Prayers</u> • Mark song lyrics, poetry and prayers, as well as short excerpts or lines, with either quotes or italics depending on whether they are being read out aloud (see 15. Quotes) or otherwise (see 11. Italics). • Album titles and song titles should be in quotes (see 15. Quotes).	<u>II.19. Songs</u> • Italicize lyrics. • Album titles should be in italics. • Song titles should be in quotation marks. • Follow this approach for poetry.

In den Kapiteln zu den besonderen Hinweisen werden in beiden Richtlinien noch einmal grundlegende Informationen zusammengefasst. Handlungsrelevanter Dialog hat immer Priorität, genauso wie immer darauf geachtet werden soll, dass die Untertitel auf die Zielgruppe angepasst werden, weswegen Stil, Tonfall und Sprachregister des Originaldialogs auch immer übernommen werden soll. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Frage, wie mit Markennamen oder Markenzeichen umgegangen werden soll. Dabei schlägt Netflix auch drei Vorgehensweisen vor: Wenn der Originalname in der Zielsprache bekannt ist, so kann er übernommen werden oder er wird an eine in der Zielsprache bekannte Bezeichnung angepasst oder eine weit verbreitete und übergreifende Bezeichnung wird verwendet (vgl. Netflix 2025a, 2025b).

Tabelle 24: Special Instructions (Netflix 2025a, 2025b)

<i>German TTSG</i>	<i>English (USA) TTSG</i>
<u>I.22. Special Instructions</u> • Plot-pertinent dialogue always takes precedence over background dialogue. • Always match the tone of the original content, while remaining relevant to the target audience [...] • When brand names or trademarks appear, you may either; use the same name if it is known in the territory you are translating for; adapt to the name that the brand or product is known by that the territory you are translating for; or use a generic name for that product or item.	<u>II.21. Special Instructions</u> • Plot-pertinent dialogue always takes precedence over background dialogue. • Always match the tone of the original content, while remaining relevant to the target audience [...] • When brand names or trademarks appear, you may either; use the same name if it is known in the territory you are translating for; adapt to the name that the brand or product is known by that the territory you are translating for; or use a generic name for that product or item.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Richtlinien *des German TTSG* und *English (USA) TTSG* in ihren Vorgaben, bis auf sprachliche Aspekte und Rechtschreibung, im Großen

und Ganzen ähnlich sind und auch weitestgehend mit den Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur, die in Kapitel 3.3 dieser Arbeit erwähnt wurden, übereinstimmen. Abweichungen zwischen den Richtlinien von Netflix und denen der wissenschaftlichen Literatur finden sich hinsichtlich der Lesegeschwindigkeit bei Kindersendungen in der englischen Richtlinie, die diese mit 17 CPS unüblich hoch ansetzt.

Während die wissenschaftliche Literatur die Vorteile und Nachteile vom Einsatz ein- oder zweizeiliger Untertitel thematisiert, verlangen die deutsche und englische Richtlinie, außer bei Problemen mit der Zeichenbegrenzung, einzeilige Untertitel. Weitere Unstimmigkeiten finden sich in den sprachlichen Aspekten der deutschen Richtlinie beim Kapitel „I.15. Quotations“, in der die englischen Anführungszeichen vorgeschlagen werden. Das widerspricht den deutschen Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur, die erwartungsgemäß die deutsche Rechtschreibung und Interpunktion vorgeben.

5.2 Umsetzung und Einhaltung der TTSGs anhand der deutschen und englischen Untertitelung des Films *Roma*

Nachdem die deutschen und englischen TTSGs von Netflix gegenübergestellt wurden, folgt die Analyse der deutschen und englischen Untertitelung des Films *Roma*. Es soll ermittelt werden, inwieweit die deutschen und englischen Untertitel den Anforderungen entsprechen, die die Untertitelungsrichtlinien der TTSGs an die Untertitel stellen.²⁴ Die Analyse folgt keiner chronologischen Reihenfolge der Untertitel, sondern den Kriterien der TTSGs, die im Kapitel 5.1 erörtert wurden. Die im vorherigen Kapitel angeführten technischen Aspekte in Bezug auf Standzeit und Lesegeschwindigkeit werden in diesem Teil der Analyse nicht näher betrachtet.

5.2.1 Optische Aspekte

Einer der ersten optischen Aspekte beginnt gleich zum Anfang des Films, wenn auf den Gebrauch von eckigen Klammern bei mixtekischer Sprache hingewiesen wird. Diese Umsetzung ist unüblich und in der Praxis eher ungeeignet, da die Klammern an sich nicht nur viel Platz einnehmen, sondern auch noch Leerzeichen vor und nach den Klammern stehen, was Zeichenbegrenzung führen kann. Außerdem werden Klammern laut den Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlicher Literatur fast nur bei SDH-Untertiteln als Namenslabels oder Identifikationslabels eingesetzt und auch im *German TTSG* und *English*

²⁴ Analysiert werden die deutschen und englischen Untertitel des Films *Roma*. Die Geräte, die für die Wiedergabe verwendet werden, sind Netflix über Webbrowser, ein iPad und ein TV-Streaming-Gerät (Stand: 23.06.2026, Netflix Deutschland und Österreich).

(USA) *TTSG* wird der Einsatz von eckigen Klammern bei den interlingualen Untertiteln nicht erwähnt. Die öffentliche Kritik der Untertitelung von *Roma* hinsichtlich der eckigen Klammern ist somit durchaus berechtigt.

Auch wenn in dieser Analyse nur die Richtlinien der interlingualen Untertitel thematisiert werden, ist es an dieser Stelle interessant, einen kurzen Blick in die Richtlinien der Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte der beiden *TTSGs* und in die englischen Closed Captions von *Roma* zu werfen. In den Kapiteln „I.16. Speaker ID / Sound Effects“ (*English (USA) TTSG*) und „II.5. Speaker IDs / Sound Effects“ (*German TTSG*) wird vorgegeben, dass eckige Klammern lediglich zum Kennzeichnen von SprecherInnen und Geräuschen verwendet werden sollen (Netflix 2025a, 2025b). Der Einsatz der eckigen Klammern in den englischen und deutschen interlingualen Untertitel beeinflusst eventuell den Lesefluss und wirkt für ZuschauerInnen ungewöhnlich, da Klammern normalerweise bei SDH-Untertiteln erwartet werden. Kritischer wird es jedoch in den englischen Closed Captions, die die oben genannte Richtlinie umsetzen, was zur Folge hat, dass in einigen Untertiteln mehrere Sätze in einem Untertitel in eckigen Klammern stehen. Für Menschen, die auf die Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte angewiesen sind, ist dieser häufige Einsatz von Satzzeichen unter Umständen unübersichtlich und schwer lesbar.

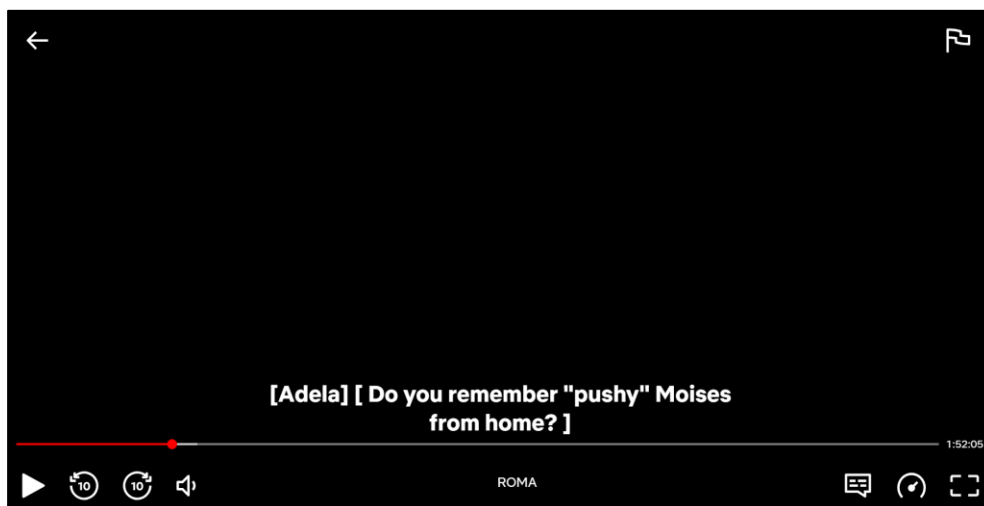


Abb. 5: Englische Closed Captions (*Roma* 2018: 0'22'45'')

Ein weiterer optischer Aspekt ist die Positionierung der Untertitel, die laut dem *TTSG: General Requirements* im Kapitel „5. Positioning“ zentral und mittig stehen sollen. Dies wird in beiden Untertitelungen nicht konsequent umgesetzt, da sowie in der deutschen und englischen Untertitelung in der Szene 0'08'47'' bis 0'08'54'' zwei Untertitel rechtsbündig, in der Szene 0'11'11'' bis 0'11'20'' drei Untertitel linksbündig und in der Szene 0'37'04'' bis 0'38'35''

neun Untertitel linksbündig gesetzt werden. Die Untertitel überschneiden sich an diesen Stellen nicht mit Text im Bildschirm oder anderen Elementen, daher ist es nicht erklärlich, warum die linksbündige und rechtsbündige Anordnung gewählt wurde.

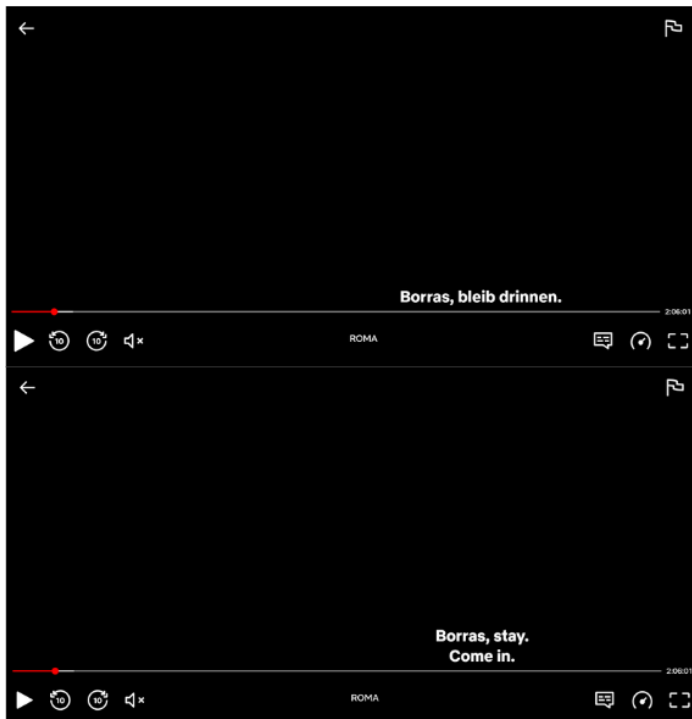


Abb. 6: Rechtsbündige Untertitel (*Roma* 2018: 0'08'50'')

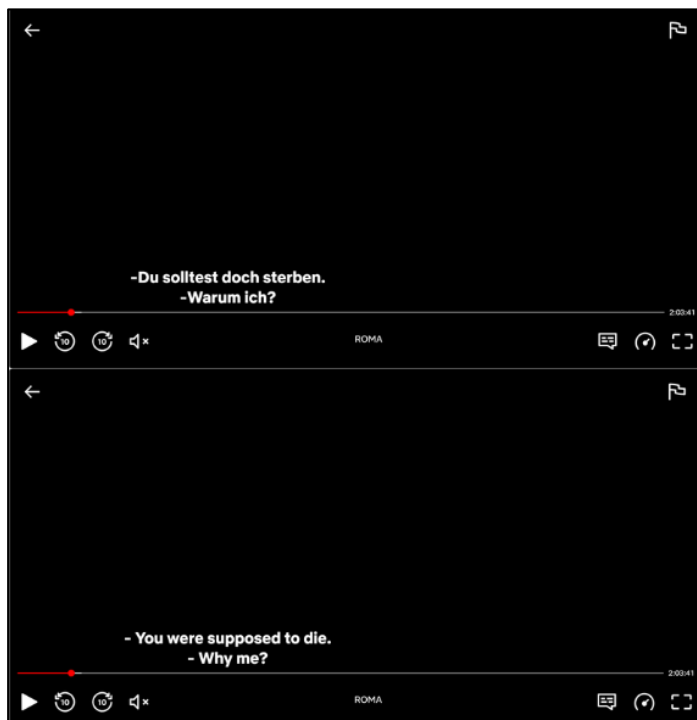


Abb. 7: Linksbündige Untertitel (*Roma* 2018: 0'11'11'')

In beiden Untertitelungen nehmen einige Untertitel die komplette Länge von 42 Zeichen pro Zeile in Anspruch. Die deutsche Untertitelung befolgt die Zeichenbegrenzung konsequent und überschreitet diese nicht, jedoch gibt es einen englischen Untertitel, der eine Zeilenlänge von 43 Zeichen umfasst (siehe Tabelle 25). Dies könnte vermieden werden, würde kein Leerzeichen zwischen dem Bindestrich und „She’s“ stehen, wie auch beide Richtlinien zur Kennzeichnung von zwei SprecherInnen festlegen. Der deutsche Untertitel befolgt die Richtlinie zur Zeichenbegrenzung, dennoch findet sich hier ein Rechtschreibfehler bei „Haciena“, welches richtigerweise „Hacienda“ heißen müsste.

Tabelle 25: Character Limitation 1 (*Roma* 2018: 0’56’57’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.3. Character Limitation	-Sie wird dir die Hacienda wegnehmen. -Nein, ich verprügel sie vorher.	- She’s going to expropriate your hacienda! - Nah, I’ll whack her first.
<i>English (USA) TTSG</i> II.3. Character Limitation		

Auffällig ist, dass vor allem englische Untertitel oft auf zwei Zeilen aufgeteilt werden, obwohl der Text im Hinblick auf die Zeilenlänge auch in eine Zeile passen würde, was in beiden Richtlinien auch in den Kapiteln „I.12./II.13. Line Treatment“ gewünscht wird. Die zwei Untertitel in Tabelle 26 und 27 zeigen, dass beide Untertitel im Deutschen aufgrund der Zeichenbegrenzung auf zwei Zeilen aufgeteilt wurden, im Englischen hätten die Sätze jedoch in beiden Untertiteln in einer Zeile stehen können.

Tabelle 26: Character Limitation 2 (*Roma* 2018: 0’20’55’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.3. Character Limitation	[Frau Teresa mag es nicht, wenn es an ist.]	[Mrs. Teresa doesn’t like it on.]
<i>English (USA) TTSG</i> II.3. Character Limitation		

Tabelle 27: Character Limitation 3 (*Roma* 2018: 0'22'56'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.3. Character Limitation	[Dass er nicht aufhören kann, an mich zu denken.]	[That he can't stop thinking about me.]
<i>English (USA) TTSG</i> II.3. Character Limitation		

Die Kennzeichnung von zwei SprecherInnen in einem Untertitel ist ein wichtiger optischer Aspekt und wird in beiden *TTSGs* in den Kapiteln „I.7./II.8. Dual Speakers“ genau festgelegt. Die deutsche und englische Untertitelung verwendet bei zwei SprecherInnen in einem Untertitel, wie in den Richtlinien festgelegt, zwei Zeilen und einen Bindestrich. Während die deutsche Untertitelung den Vorgaben der deutschen *TTSG* entspricht, wird die Richtlinie in den englischen Untertiteln nicht eingehalten. Obwohl die Darstellung von zwei SprecherInnen durch einen Bindestrich ohne nachfolgendes Leerzeichen vorgesehen ist, wird in der englischen Untertitelung, außer in fünf Untertiteln, durchgehend ein Leerzeichen nach dem Bindestrich benutzt.

Tabelle 28: Dual Speakers 1 (*Roma* 2018: 0'10'05'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.7. Dual Speakers	-Du bist so dumm! -Ich wusste es nicht. Na und?	- You're so stupid! - I didn't know, so what?
<i>English (USA) TTSG</i> II.8. Dual Speakers		

In drei Untertiteln (*Roma* 2018: 0'15'50'', 0'15'58'', 1'50'54'') wird in den englischen Untertiteln korrekterweise kein Leerzeichen nach dem Bindestrich gesetzt und in zwei Untertiteln gibt es eine Mischform, in der in einer Zeile ein Leerzeichen steht und in der anderen nicht (siehe Tabelle 29 und 30). Vor allem die inkonsistente Verwendung der Leerzeichen innerhalb eines Untertitels zeigt die Nichteinhaltung der Vorgaben zur Darstellung von zwei SprecherInnen in der englischen Untertitelung; dadurch vermitteln die beiden Untertitel keine Sorgfalt und kein professionelles Erscheinungsbild.

Tabelle 29: Dual Speakers 2 (*Roma* 2018: 0'16'43'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.7. Dual Speakers	Cleo, kannst du dem Herrn Doktor einen Tee bringen?	-Cleo, can you get the Doctor a tea? - No! She's with me!
<i>English (USA) TTSG</i> II.8. Dual Speakers		

Tabelle 30: Dual Speakers 3 (*Roma* 2018: 0'16'48'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.7. Dual Speakers	-Nein! Sie ist bei mir! -Sie kommt ja gleich wieder.	- She'll be right back. -Just a few more minutes.
<i>English (USA) TTSG</i> II.8. Dual Speakers		

In der deutschen Untertitelung wird die Richtlinie eingehalten und kein Leerzeichen nach dem Bindestrich gesetzt. Jedoch wird auch in der deutschen Untertitelung beim Einsatz der eckigen Klammern, wenn Mixtekisch gesprochen wird, die Richtlinie nicht eingehalten und, genau wie in der englischen Untertitelung, ebenfalls ein Leerzeichen nach dem Bindestrich eingefügt.

Tabelle 31: Dual Speakers 4 (*Roma* 2018: 0'08'23'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.7. Dual Speakers	- [Was hat Fermín gesagt?] - [Nur hallo.]	- [What did Fermín say?] - [Just hello.]
<i>English (USA) TTSG</i> II.8. Dual Speakers		

Es ist interessant, dass Netflix in der deutschen und englischen Richtlinie in den Kapiteln zu „I.8./II.9. Font Information“ Vorgaben zur Optik der Untertitel macht und ZuschauerInnen gleichzeitig ermöglicht die Anzeigeeoptionen von Untertiteln, je nach Wiedergabegerät, selbst anzupassen. So kann die Textgröße (Groß, Mittel, Klein), die Schriftart (Schreibmaschine, Drucken, Konsole, Block, Locker, Kursiv, Kleinbuchstaben), die Farbe der Schriftart (Weiß, Schwarz, Rot, Grün, Blau, Gelb, Violett, Türkis, Halbtransparent), der Schatten (Keine, Erhöht, Niedrig, Gleichmäßig, Schlagschatten), die Farbe des Schattens (Weiß, Schwarz, Rot, Grün,

Blau, Gelb, Violett, Türkis, Halbtransparent), die Hintergrundfarbe (Keine, Weiß, Schwarz, Rot, Grün, Blau, Gelb, Violett, Türkis, Halbtransparent) und die Fensterfarbe (Keine, Weiß, Schwarz, Rot, Grün, Blau, Gelb, Violett, Türkis, Halbtransparent) eigenständig von ZuschauerInnen ausgewählt werden.²⁵

Im Widerspruch stehen hier auf jeden Fall einige Vorgaben der Richtlinien, wie zum Beispiel, dass die Schriftfarbe weiß sein soll, es aber eine Vielzahl von anderen Farben als Einstellung gibt. Ebenso soll laut Richtlinien die Schriftart eine serifenlose Schriftart sein, jedoch steht den ZuschauerInnen auch eine kursive Schriftart zur Auswahl, die vor allem dann zur Problematik wird, wenn Kursivschrift zum Kennzeichnen von Fremdwörtern, Namen von Filmen etc. eingesetzt wird, da diese dann nicht mehr von der eingestellten Schriftart unterschieden werden kann. Die Standardeinstellungen der Untertitel sind von Netflix wie folgt festgelegt:

Vorschau

Diese Einstellungen beeinflussen die Anzeige von Untertiteln auf sämtlichen unterstützten Geräten.

Textgröße

Mittel

Schriftart

Block

Schatten

Schlagschatten

Hintergrund

Fenster

☒ Keine

☒ Keine

Für diese Einstellungen werden nicht alle Geräte und Sprachen unterstützt. [Weitere Infos](#)

Speichern

Auf die Standardeinstellung zurücksetzen

Abbrechen

Abb. 8: Netflix Standardeinstellungen der Untertitel-Anzeige

²⁵ Untertitel-Anzeige, Aufruf über Netflix im Webbrowser (Stand: 25.05.2026).

Aufgrund der individuellen Einstellungsmöglichkeiten ist es wahrscheinlich sinnvoll, die Standardeinstellung von Netflix mit den Angaben der deutschen und englischen *TTSGs* zu vergleichen. Die vorgegebene Textgröße, Schriftart und Schriftfarbe stimmen mit den Angaben in beiden Richtlinien überein, da die Untertitel nicht mit einem Hintergrund oder einem Fenster hinterlegt sind und die Schriftart „Block“ proportional, serifenlos und auf „Weiß“ eingestellt ist. Außerdem wird durch die Textgröße „Mittel“ nicht allzu viel Platz auf dem Bildschirm von den Untertiteln eingenommen und 42 Zeichen passen in eine Zeile. Unüblich und nicht den Richtlinien entsprechend ist, dass ein schwarzer „Schlagschatten“ als Standard festgelegt ist.

Ein weiterer fundamentaler und umfassender Aspekt der Optik ist die Kursivsetzung von Untertiteln. Richtlinien dazu finden sich in den Kapiteln „I.11./II.12. Italics“ und überschneiden sich mit Angaben, die in den Kapiteln „I.10./II.11. Foreign Dialogue“ gemacht werden. In beiden Untertitelungen wird Kursivsetzung in mehreren Untertiteln eingesetzt, jedoch nicht konsistent nach den Vorgaben der Richtlinien. Die englische Richtlinie verlangt die Kursivsetzung bei Namen von Filmen, Fernsehsendungen und Radiosendungen, während die deutsche Richtlinie im Kapitel „I.15. Quotations“ festlegt, dass Anführungszeichen verwendet werden sollen, um Titel von Filmen, Büchern etc. zu kennzeichnen. Beide dieser Richtlinien werden in mehreren Untertiteln nicht eingehalten. Um ZuschauerInnen visuell zu signalisieren, dass es sich im folgenden Untertitel um einen Filmtitel handelt, sollte dieser im Deutschen statt Kursivschrift in Anführungszeichen und im Englischen in Kursivschrift geschrieben werden („Verschollen im Weltraum“, *Marooned*).

Tabelle 32: Italics 1 (*Roma* 2018: 1’08’56’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.11. Italics/I.15. Quotations	- <i>Verschollen im Weltraum.</i> -Den will ich auch sehen.	- Marooned. - I wanna see it too.
<i>English (USA) TTSG</i> II.12. Italics		

Ebenso werden in drei Untertiteln die Wörter „Gringa“ und „Gringo“ (*Roma* 2018: 0’53’00’’, 0’53’03’’, 0’56’21’’) zwar in der deutschen Untertitelung kursiv gesetzt, jedoch nicht in der englischen Untertitelung. Laut den Richtlinien sollen unbekannte Fremdwörter kursiv gesetzt werden. Gegen die Kursivsetzung spricht, dass „Gringa/Gringo“ im Duden und „gringa/gringo“ im Merriam-Webster Wörterbuch zu finden sind und somit argumentiert werden könnte, dass diese keine Fremdwörter sind. Für die Kursivsetzung spricht trotzdem, dass sie den

ZuschauerInnen auf den ersten Blick einen Hinweis für ein vermutlich unbekanntes Wort bietet, dass somit besser verstanden und in den kulturellen Kontext eingeordnet werden kann. Im Vergleich zur normalen Schreibweise des Wortes im englischen Untertitel, kann dieses als allgemein bekanntes Wort interpretiert werden, was möglicherweise zu Verständnisproblemen führen könnte.

Tabelle 33: Italics 2 (*Roma* 2018: 0'56'21'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.11. Italics	-Das zählt nicht, sie ist eine <i>Gringa</i> . -Okay, ich tu es.	- Doesn't count, she's a Gringa. - Ok, I'll go.
<i>English (USA) TTSG</i> II.12. Italics		

Auffallend ist hier auch der verschiedene Einsatz der Kursivschreibung bei den Namen von Radiosendungen, die laut englischer Richtlinie kursiv gesetzt und laut deutscher Richtlinie in Anführungszeichen gesetzt werden sollen. Zu Beginn des Films wird der Name einer Radiostation in beiden Untertiteln nicht hervorgehoben, während am Ende des Films eine andere Radiosendung in der deutschen Untertitelung kursiv gesetzt und somit als Fremdwort gekennzeichnet wird. Auch wenn die deutsche Richtlinie nicht korrekt umgesetzt wird, ist dennoch die Verwendung von Kursivschrift im deutschen Untertitel für ZuschauerInnen erkenntlicher, als die Wörter gar nicht hervorzuheben.

Tabelle 34: Italics 3 (*Roma* 2018: 0'31'01'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.11. Italics/I.15. Quotations	-Mach Radio Exitos an! -Ich sitze vorne, ich darf aussuchen.	- Put on Radio Exitos! - I'm up front. I choose.
<i>English (USA) TTSG</i> II.12. Italics		

Tabelle 35: Italics 4 (*Roma* 2018: 1'51'58'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.11. Italics/ I.15. Quotations	- <i>La Pantera</i> empfangen wir hier nicht. -Ich habe es gerade gehört.	- <i>La Pantera</i> doesn't reach this far. - I just heard it.
<i>English (USA) TTSG</i> II.12. Italics		

In beiden Richtlinien ist auch festgelegt, dass Dialoge, die über elektronische Medien zu hören sind und bei denen SprecherInnen nicht in der Szene anwesend sind, durch Kursivsetzung gekennzeichnet werden sollen. In einer Szene sieht man einen Fernseher und der Dialog des Sprechers der Fernsehsendung, der nicht im Bild zu sehen ist, wird untertitelt. In der deutschen Untertitelung wird hierbei richtigerweise die Kursivsetzung eingesetzt, jedoch nicht in den englischen Untertiteln, die den Dialog nicht kursiv setzen.

Tabelle 36: Italics 5 (*Roma* 2018: 0'22'35'', 0'22'39'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.11. Italics	UT 1 <i>Bisher keine Bewegung.</i>	UT 1 No movement yet.
<i>English (USA) TTSG</i> II.12. Italics	UT 2 <i>Professor Zovek ist Herausforderungen gewohnt.</i>	UT 2 Professor Zovek is used to challenges.

Der letzte optische Aspekt, der auch im Zusammenhang mit der Zeilenlänge steht, ist die Zeilenaufteilung und der Umgang mit Zeilenumbrüchen. Die Richtlinie, dass höchstens zwei Zeilen verwendet werden, wird in beiden Untertitelungen konstant eingehalten. Wie bereits erwähnt, werden jedoch einige englische Untertitel auf zwei Zeilen aufgeteilt, obwohl diese in einer Zeile stehen könnten. Die Untertitel der Tabelle 37, 38 und 39 zeigen des Weiteren, dass vermehrt in der englischen Untertitelung ein oder zwei Wörter in der oberen Zeile eines zweizeiligen Untertitels oder auch vereinzelte Wörter in der untersten Zeile geschrieben werden. Dies entspricht nicht den Richtlinien, die beide ausdrücklich erwähnen, dass vereinzelte kurze Wörter in der oberen Zeile vermieden werden und die Untertitel einer Pyramidenform ähneln sollen.

Tabelle 37: Line Treatment 1 (*Roma* 2018: 0'29'20'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Paco. Wach auf, mein Engel.	Paco. Wake up, my angel.
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Tabelle 38: Line Treatment 2 (*Roma* 2018: 1'00'55'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Schon gut. Ich gebe dir etwas mehr.	Don't worry. I'll pour you some more.
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Tabelle 39: Line Treatment 3 (*Roma* 2018: 0'50'34'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Sie ist etwa im dritten bis vierten Monat.	She's three to four months pregnant.
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Die deutsche Richtlinie gibt vor, dass in einem Untertitel nicht mehr als drei Sätze stehen soll. Obwohl dies meistens eingehalten wird, stehen vor allem bei kürzeren Ausrufen, Anweisungen oder Befehlen, mehrere kürzere Sätze in einem Untertitel. Beim englischen Untertitel in Tabelle 40 ist wieder auffällig, dass die Sätze in eine Zeile gepasst hätten, aber ein zweizeiliger Untertitel gewählt wurde.

Tabelle 40: Line Treatment 4 (*Roma* 2018: 1'03'14'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Na los! Bewegung! Hier entlang!	Come on! Move! This way, everyone!
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Tabelle 41: Line Treatment 5 (*Roma* 2018: 1'54'04'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Aua! Mama. Au! Hör auf!	Ow! Mom. Ow! Don't!
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

5.2.2 Sprachliche Aspekte

Die gängigsten Abkürzungen, die in der deutschen und englischen Untertitelung benutzt werden, sind „Dr.“ (*Roma* 2018: 0'48'35'') und in der englischen Untertitelung „Mrs.“ (*Roma* 2018: 0'20'56''). Beide Untertitelungen folgen den Richtlinien zur richtigen Schreibweise und verwenden Punkte hinter den Abkürzungen.

Die Namen der Hauptfiguren werden in beiden Untertitelungen aus dem Original übernommen und werden im Abspann des Film aufgelistet, wodurch Figurennamen überprüft werden können. Auch die spanische Schreibweise mit den Diakritika wird in beiden Untertitelungen beibehalten, wie zum Beispiel die Namen der Figuren Toño (*Roma* 2018: 1'28'45'') oder Ramón und Fermín (*Roma* 2018: 0'23'42''). Jedoch gibt es in beiden Untertitelungen keine einheitliche Schreibweise des Namens der Hauptfigur „Sofia“ (*Roma* 2018: 0'48'20''), die von Cleo auch mit „Frau Sofia/Mrs. Sofia“ (*Roma* 2018: 0'09'33'') und dann mit „Frau Sofi/Mrs. Sofi“ (*Roma* 2018: 0'42'16'') angesprochen wird. In beiden Fällen fehlt im deutschen sowie englischen Untertitel der Akut auf dem i. Die korrekte Schreibweise der Hauptfigur ist vor allem wichtig, da eine weitere Figur im Film, Sofias Tochter, auch „Sofi“ heißt und deswegen eine korrekte Schreibweise wichtig wäre, um beide differenzieren zu können.

Außerdem gibt es weitere Unstimmigkeiten in der Umsetzung der spanischen Höflichkeitsanrede, da Sofia im Originaldialog immer mit „Señora“ oder in den oben genannten Beispielen mit „Señora Sofia“ oder „Señora Sofi“ angesprochen wird. Die Anrede „Señora“ wird zwar auch in beiden Untertitelungen übernommen (*Roma* 2018: 1’08’52’’), jedoch wird Sofia auch als „Señora“ in der deutschen und als „ma’am“ in der englischen Untertitelung bezeichnet (*Roma* 2018: 1’54’53’’). Diese Ungenauigkeiten in der Vereinheitlichung der Anreden hat zur Folge, dass Sofia in der deutschen Untertitelung mit „Frau Sofia/Frau Sofi/Señora“ und in der englischen Untertitelung mit „Mrs. Sofia/Mrs. Sofi/Señora/ma’am“ angesprochen wird.

Darüber hinaus weist die deutsche Untertitelung noch einmal drei Fehler bei der Schreibweise der Namen auf. Der Name der Hauptfigur Cleo wird in zwei deutschen Untertiteln falsch geschrieben, einmal „Cloe“ anstatt „Cleo“ und einmal „Cleolegaria“ anstatt „Cleodegaria“. Die englische Untertitelung hingegen erfüllt die Richtlinie zur richtigen Schreibweise von Figurennamen.

Tabelle 42: Character Names 1 (*Roma* 2018: 1’34’08’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.4. Character Names	-Gefällt es dir, Cloe? -Es ist sehr schön.	- Do you like it, Cleo? - It’s very pretty.
<i>English (USA) TTSG</i> II.4. Character Names		

Tabelle 43: Character Names 2 (*Roma* 2018: 1’38’57’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.4. Character Names	-Was ist ihr vollständiger Name? -Cleolegaria Gutiérrez.	- What’s her full name? - Cleodegaria Gutiérrez.
<i>English (USA) TTSG</i> II.4. Character Names		

Eine weitere Unstimmigkeit in der Schreibweise einer Figur findet sich in der deutschen Untertitelung, in der in einem Untertitel „Dr. Zevala“ anstelle „Dr. Zavala“ geschrieben wird. Im weiteren Verlauf der deutschen Untertitelung wird aber die korrekte Schreibweise des Namens verwendet.

Tabelle 44: Character Names 3 (*Roma* 2018: 0'48'35'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.4. Character Names	Okay. Ich gehe Dr. Zevala hallo sagen.	Ok. I'll go to say hi to Dr. Zavala.
<i>English (USA) TTSG</i> II.4. Character Names		

Wie zu Beginn des Films eingeblendet wurde, wird fremdsprachiger Dialog in *Roma* nicht Untertitelt. Dies ist in der Szene 0'56'28'' bis 0'56'39'' sichtbar, in der ein englisches Gespräch nicht Untertitelt wird oder in der Szene 1'04'50'' bis 1'05'47'', in der ein norwegischer Gesang nicht Untertitelt wird. Dies ist insbesondere enttäuschend, da die Gesangsszene fast eine Minute andauert und man als ZuschauerIn nicht versteht, was gesungen wird.

Aber auch spanischer Originaldialog wird nicht einheitlich Untertitelt. So wird zum Beispiel in der Szene 0'15'50'' bis 0'16'42'' der Dialog einer Fernsehsendung, die die Familie zusammen ansieht, in beiden Untertitelungen zwar anfangs Untertitelt, doch dann nicht mehr, obwohl kein Gesprächsdialog den Dialog der Fernsehsendung unterbricht. Wahrscheinlich wurde sich hier gegen eine Untertitelung der Fernsehsendung entschieden, da dieser Dialog nicht handlungsrelevant ist. Im Gegensatz dazu wird eine weitere Szene nicht Untertitelt, in der StudentInnen mit Parolen und Sprechchören auf der Straße protestieren, wodurch ZuschauerInnen wichtige Informationen fehlen (*Roma* 2018: 1'32'58'' – 1'33'40'').

Darüber hinaus gibt es in beiden Untertitelungen mehrere Stellen, an denen spanische Wörter aus dem Originaldialog übernommen werden, jedoch gibt es keine konstante Einheitlichkeit in der Umsetzung beider Richtlinien hinsichtlich der Kapitel „I.10. Foreign Dialogue/II.11. Foreign Dialogue“. Grundsätzlich werden bei den spanischen Eigennamen die diakritischen Zeichen in beiden Untertitelungen beibehalten und die Richtlinien somit beachtet.

Tabelle 45: Foreign Dialogue 1 (*Roma* 2018: 0'56'03'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.10. Foreign Dialogue	-Sollen sie mehr Kugeln holen gehen? -Es gibt genügend, Dr. José.	- Should we send for more bullets? - There's plenty, Doctor José.
<i>English (USA) TTSG</i> II.11. Foreign Dialogue		

Ein bekanntes spanisches Wort, wie zum Beispiel die Anrede „Señora“, wird an mehreren Stellen aus dem Originaldialog übernommen und wird nicht zusätzlich durch Kursivsetzung markiert, was der deutschen und der englischen Richtlinie entspricht. Ebenso wird die informelle Anrede „Manita“ (*Roma* 2018: 0’06’41’’), mit der sich Cleo und ihre Freundin Adela, die gemeinsam im Haushalt von Señora Sofia arbeiten, gegenseitig ansprechen und die vor allem in Mexiko als Bezeichnung einer guten Freundin oder Schwester benutzt wird, in beiden Untertitelungen nicht kursiv gesetzt. Die Entscheidung hier keine Kursivierung einzusetzen, könnte in Frage gestellt werden, da „Manita“ vermutlich kein Begriff ist, der Nicht-SpanischsprecherInnen bekannt ist und auch weder der Duden noch das Merriam-Webster Wörterbuch diesen auflisten.

Tabelle 46: Foreign Dialogue 2 (*Roma* 2018: 1’08’52’’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.10. Foreign Dialogue	-Hallo Beto. -Guten Tag, Señora.	- Hello, Beto. - Afternoon, Señora.
<i>English (USA) TTSG</i> II.11. Foreign Dialogue		

Auffällig ist, dass insbesondere die Kennzeichnung der Bezeichnungen von spanischen Gerichten in beiden Untertitelung unterschiedlich behandelt wird. Das Wort „Tamales/tamales“ (*Roma* 2018: 0’21’45’’) wird aus dem Originaldialog übernommen und in beiden Untertitelung nicht kursiv geschrieben. Nur einen Untertitel später wird allerdings das Wort „Tortas/tortas“ verwendet und nur in der deutschen Untertitelung kursiv gesetzt.

Tabelle 47: Foreign Dialogue 3 (*Roma* 2018: 0’21’49’’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.10. Foreign Dialogue	Zwei. Für die <i>Tortas</i> .	Two. For the tortas.
<i>English (USA) TTSG</i> II.11. Foreign Dialogue		

Nicht allzu später im Film wird auch das Wort „tortitas“ aus dem Originaldialog übernommen. Im Gegensatz zum Wort „tamales“ wird hier, sowohl in der deutschen als auch in der englischen Untertitelung, die Kursivschreibung eingesetzt, um „tortitas“ als Fremdwort zu kennzeichnen.

Tabelle 48: Foreign Dialogue 4 (*Roma* 2018: 0'23'38'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.10. Foreign Dialogue	Warum so alleine mit euren <i>Tortitas</i> ?	Why so lonely with your <i>tortitas</i> ?
<i>English (USA) TTSG</i> II.11. Foreign Dialogue		

Des Weiteren wird am Ende des Films die mexikanische Spezialität „chongos“ im Englischen und Deutschen mit „flan/Flan“ (*Roma* 2018: 1'57'19'') übersetzt. Vermutlich hätte man auch hier den Namen des mexikanischen Gerichts übernehmen und kursiv schreiben können, da auch die deutsche und englische Übersetzung hier nicht passend ist, da Chongos und Flan zwar aus ähnlichen Zutaten bestehen und aus der spanischsprachigen Tradition stammen, beide aber zwei unterschiedliche Süßspeisen sind. Ebenso wird die mexikanische Süßigkeit „gansitos“ in beiden Untertitelungen mit „Twinkies“ (*Roma* 2018: 2'07'36'') übersetzt. Twinkies ist als amerikanisches Gebäck zwar im englischsprachigen, aber nicht im deutschsprachigen Raum bekannt. Auch hier hätte der Name der Süßigkeit aus dem Originaldialog übernommen und kursiv geschrieben werden können und es lässt sich hier vermuten, dass eine englische Untertitelvorlage bei der deutschen Übersetzung herangezogen wurde. Diese Einschätzung findet sich auch in der öffentlichen Kritik der Untertitelung von *Roma*, die nach der Veröffentlichung des Films 2018 den Verdacht äußerte, dass die Untertitel mehrerer Sprachen auf den englischen Untertiteln basieren.

Eine weitere interessante Übersetzung ist die des Wortes „comadre“ bzw. des Spitznamens „comi“, welches im Familienkontext so viel wie „Taufpatin“ oder „Patin“ und im weiteren Sinne eine enge Freundin bezeichnet. Die deutsche Untertitelung wählt hier die Übersetzungen „Patentante“ und „Tante“, während in der englischen Untertitelung das Wort „comadre“ beibehalten, aber nicht als Fremdwort behandelt und kursiv gesetzt wird. Fraglich ist auch das in Anführungszeichen gesetzte Wort „commy“, da dies weder ein Zitat oder ein Songtitel ist, welches laut den englischen Richtlinien in Anführungszeichen stehen müsste. Allgemein ist „commy“ ein ungewöhnlicher Ausdruck, der im Englischen umgangssprachlich eher als abwertende Bezeichnung für einen Kommunisten herangezogen wird.

Tabelle 49: Foreign Dialogue 5 (*Roma* 2018: 0'53'32'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.10. Foreign Dialogue	-Patentante, willkommen! -Hallo Tante.	- Comadre, welcome! - Hi, "commy".
<i>English (USA) TTSG</i> II.11. Foreign Dialogue		

Die Schreibweise von Zahlen wird in beiden Untertitelungen auch nicht hinsichtlich aller Vorgaben der beiden Richtlinien konsistent eingehalten. Grundsätzlich werden die deutsche und englische Richtlinie beachtet und Zahlen unter zehn bzw. zwölf ausgeschrieben (siehe Tabelle 50). Zusätzlich befolgt die deutsche Untertitelung die Vorgaben der deutschen Richtlinie und trennt eine Zahl und ein Symbol/eine Abkürzung mit einem Leerzeichen (siehe Tabelle 51). Es legen aber auch beide Richtlinien fest, dass vor allem die Einheitlichkeit bei der Schreibweise der Zahlen innerhalb eines Untertitels wichtig ist. Dies wird in der deutschen Untertitelung umgesetzt, jedoch nicht in der englischen Untertitelung, da in einem Untertitel beim Aufkommen mehrerer Zahlen in einem Untertitel einmal die Ziffer und einmal die ausgeschriebene Variante verwendet wird (siehe Tabelle 51).

Tabelle 50: Numbers 1 (*Roma* 2018: 1'26'03'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.13. Numbers	Er hat seit sechs Monaten keinen Cent geschickt.	He hasn't sent a dime, and it's been six months.
<i>English (USA) TTSG</i> II.14. Numbers		

Tabelle 51: Numbers 2 (*Roma* 2018: 2'07'25'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.13. Numbers	-Die Wellen waren 15 m hoch. -Nein, es waren nur 2 m.	- The waves were 15 meters tall. - No, they were only two meters.
<i>English (USA) TTSG</i> II.14. Numbers		

In der englischen Untertitelung in Tabelle 52 wird die Vorgabe der Richtlinie nicht beachtet und kein Leerzeichen zwischen der Zahl und der Zeitangabe „pm“ gesetzt. Die englische Richtlinie sieht aber vor, dass die Zeitangaben im 12-Stunden-System in Kombination mit den Abkürzungen „p.m.“ und „a.m.“ stehen. Dies wird zwar in einem Untertitel eingehalten, jedoch wird die britische Schreibweise der Abkürzung verwendet und in einem zweiten Untertitel wird die Abkürzung bei der Zeitangabe ganz vergessen. In der deutschen Untertitelung werden die Uhrzeiten korrekt mit Doppelpunkt getrennt bzw. bei der Zeitangabe ohne Minutenangabe ohne Doppelpunkt und Doppelziffer angegeben.

Tabelle 52: Numbers 3 (*Roma* 2018: 0’06’15’')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.13. Numbers	- [Es ist fast 13 Uhr.] - [Ich komme.]	- [It’s almost 1pm.] - [I’m coming.]
<i>English (USA) TTSG</i> II.14. Numbers		

Tabelle 53: Numbers 4 (*Roma* 2018: 0’30’36’')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.13. Numbers	Beeilt euch, Kinder, es ist 7:20 Uhr.	Hurry up kids, it’s 7:20.
<i>English (USA) TTSG</i> II.14. Numbers		

Die Richtlinien zur Schreibweise von Datumsformaten und Jahrzenten finden sich nur im *English (USA) TTSG*, die deutsche Untertitelung richtet sich hier aber auch nach der englischen Richtlinie. Somit wird die Jahreszahl „1971“ in beiden Untertitelungen richtig im Zahlenformat und nicht als ausgeschriebenes Wort dargestellt, was entsprechend platzsparend ist und die Jahreszahl auch besser lesbar macht.

Tabelle 54: Numbers 5 (*Roma* 2018: 1'00'42'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i>	Auf ein wundervolles 1971 und auf die Gesundheit deines Babys!	To a beautiful 1971 and your baby's health!
<i>English (USA) TTSG</i> II.6. Dates and Decades		

Unterschiede in beiden Untertitelungen gibt es auch in der Darstellung von Untertiteln, die über einen Untertitel fortgeführt werden. Beide Untertitelungen, insbesondere die englische Untertitelung, missachten die Richtlinien, weswegen folglich nur ein paar Untertitel beispielhaft angeführt werden. Laut der Richtlinie können Auslassungspunkte eingesetzt werden, um Pause oder Zögern im Dialog zu kennzeichnen. Die englische Richtlinie legt aber fest, dass ein weitergeführter Untertitel nach einer Pause nicht mit Auslassungspunkten beginnen soll, während die deutsche Richtlinie die Auslassungspunkte ohne Leerzeichen im nachfolgenden Untertitel fordert. Zwischen den in Tabelle 55 angeführten Untertiteln besteht eine Pause des Sprechers. Die Auslassungspunkte im zweiten Untertitel in der englischen Untertitelung sind also überflüssig, konträr dazu sind die Auslassungspunkte im deutschen Untertitel richtig.

Tabelle 55: Continuity 1 (*Roma* 2018: 0'26'43'' – 0'26'49'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.5. Continuity	UT 1 Und alles wurde...	UT 1 And everything came into...
<i>English (USA) TTSG</i> II.5. Continuity	UT 2 ...klarer.	

Gemäß den Richtlinien sollen aber keine Auslassungspunkte eingesetzt werden, wenn ein Satz auf mehrere Untertitel aufgeteilt wird. Jedoch werden beispielsweise die englischen Untertitel in Tabelle 56 und 57 mit Auslassungspunkten beendet, beziehungsweise begonnen, was überflüssig ist, da keine Pause oder Unterbrechung im Dialog der Sprecherin ist. Im Vergleich dazu wird in den deutschen Untertiteln in Tabelle 56 der Satz nicht über mehrere Untertitel aufgeteilt und somit auch keine Auslassungspunkte gesetzt. In Tabelle 57 wird der deutsche

Dialog zwar über mehrere Untertitel weitergeführt, aber richtigerweise ohne Auslassungspunkte geschrieben.

Tabelle 56: Continuity 2 (*Roma* 2018: 0'49'41'' – 0'49'46'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.5. Continuity	UT 1 Wir werden dich unterhalb der Taille untersuchen.	UT 1 We'll examine you from the waist down...
<i>English (USA) TTSG</i> II.5. Continuity	UT 2 Sie zeigt dir, wie du dich hinlegst.	UT 2 ...she'll get you in position.

Tabelle 57: Continuity 3 (*Roma* 2018: 1'57'13'' – 1'57'20'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.5. Continuity	UT 1 Zum Dessert gibt es Eis.	UT 1 For dessert, we have ice cream...
<i>English (USA) TTSG</i> II.5. Continuity	UT 2 Kokosnuss, Erdbeere, UT 3 Vanille, Banane UT 4 und Flan.	UT 2 ...coconut, strawberry... UT 3 ...vanilla, banana... UT 4 ...and flan.

Auslassungspunkte innerhalb eines Untertitels können laut englischer Richtlinie eingesetzt werden, um eine Pause oder Zögern zu markieren, sollen aber dann von einem Leerzeichen gefolgt werden. Die deutsche Richtlinie erwähnt diese Vorgabe nicht, sie verweist jedoch in den Richtlinien zu den intralingualen Untertiteln darauf hin, dass Auslassungspunkte bei SDH-Untertiteln großzügiger verwendet werden können, um Pausen innerhalb eines Untertitels zu kennzeichnen. Die deutsche und englische Untertitelung folgt im Untertitel in Tabelle 58 den Richtlinien und setzt ein Leerzeichen nach den Auslassungspunkten.

Die Vorgaben, die in den Kapiteln „I.17./II.18. Repetitions“ zu Wiederholungen gemacht werden, legen fest, dass wiederholte Wörter von SprecherInnen nur einmal übersetzt werden sollen, die englische Richtlinie macht aber Ausnahmen bei gewissen Wiederholungen, wenn diese für den Kontext wichtig sind. In folgendem Untertitel wird durch die Wiederholung in der zweiten Zeile die deutsche Richtlinie also missachtet. Die englische Richtlinie wird aber befolgt, da die Emotionalität der Szene, in der sich Sofia bei Cleo für das Retten ihrer Kinder

vor dem Ertrinken bedankt, das wiederholte „Thank you“ begründet. Ein anderer Kritikpunkt ist an dieser Stelle jedoch, dass der Untertitel als zwei separate Untertitel ohne zwei Sprecherinnen den Dialog sinngemäßer wiedergeben würde. Der Inhalt der zweiten Zeile bezieht sich nämlich nicht auf die erste Zeile, da sich Sofia nicht bei ihrer geretteten Tochter Sofi, sondern bei Cleo bedankt.

Tabelle 58: Continuity 4 (*Roma* 2018: 2’02’48’’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.5. Continuity/I.17. Repetitions	-Cleo hat uns gerettet. -Danke... Danke.	- Cleo saved us. - Thank you... Thank you.
<i>English (USA) TTSG</i> II.5. Continuity/II.18. Repetitions		

Eine weitere Wiederholung findet sich, als in einer Szene plötzlich ein Waldbrand ausbricht und ein Sprecher auf das Feuer aufmerksam machen will. Auch wenn hier die deutsche Richtlinie die Wiederholung nicht empfiehlt, ist die Wiederholung auf Grund des Szenenkontexts nachvollziehbar. Im englischen Untertitel werden jedoch Auslassungspunkte hinter den Ausrufezeichen eingesetzt, was nicht notwendig ist, da hier kein Zögern beim Sprecher vorliegt und durch die vielen Zeichen nur vom Untertitel abgelenkt und Platz eingenommen wird.

Tabelle 59: Repetitions (*Roma* 2018: 1’03’03’’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.5. Continuity/I.17. Repetitions	Feuer! Feuer!	Fire!... Fire!...
<i>English (USA) TTSG</i> II.5. Continuity/II.18. Repetitions		

Der *German TTSG*, der *English (USA) TTSG* und auch der *TTSG: General Requirements* legen die Vorgaben zu den sprachlichen Aspekten der Zeilenaufteilung und Zeilenumbrüche bei zweizeiligen Untertiteln detailliert fest. Beide Untertitelungen, aber vor allem die englische Untertitelung, missachten die Richtlinien vermehrt, weswegen auch hier nur ein paar Beispiele der Untertitel angeführt werden. Im Untertitel in Tabelle 59 trennt der Zeilenumbruch den Artikel „the“ von dem Adjektiv bzw. Substantiv, obwohl die Zeilenlänge auch nicht

überschritten wird, wenn „the“ in der zweiten Zeile steht. Der deutsche Untertitel beachtet zwar die grammatikalische Trennung, jedoch könnte man „jedem Mädchen“ auch in die untere Zeile schreiben, um die in beiden Richtlinien empfohlene Pyramidenform, die unten breiter ist, als Darstellungsform zu haben.

Tabelle 60: Line Treatment 6 (*Roma* 2018: 0'23'29'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Der Mistkerl schickt jedem Mädchen die gleichen Briefe.	The bastard sends exactly the same letter to all the girls.
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Ein weiteres Beispiel, in dem die englische Untertitelung die Richtlinie nicht beachtet, zeigt die Trennung von Verb und Subjekt. Auch hier könnte der zweizeilige Untertitel in eine einzige Zeile zusammengefasst werden und das „I'll get“ in der unteren Zeile stehen. Der deutsche Untertitel erfüllt die Anforderungen des *German TTSGs* und des *TTSG: General Requirements* und setzt den Zeilenumbruch nach dem Komma und vor der Konjunktion „und“.

Tabelle 61: Line Treatment 7 (*Roma* 2018: 0'30'26'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Gib Sofi eins, und ich gebe dir eine ganze Packung.	Give Sofi one and I'll get you a box.
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Im Unterschied dazu wird in einem weiteren englischen Untertitel der Zeilenumbruch nicht nach dem Komma und bevor der Konjugation „but“ gesetzt, während die deutsche Untertitelung den Zeilenumbruch richtig nach dem Komma in der ersten Zeile setzt und die Konjugation „aber“ in der unteren Zeile steht.

Tabelle 62: Line Treatment 8 (*Roma* 2018: 1'45'12'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Wir haben alles getan, was wir konnten, aber es gab keine Reaktion.	We did all we could, but there was no response.
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Allerdings hält sich auch die deutsche Untertitelung nicht konsequent an die Richtlinien und trennt in folgendem Untertitel das Verb „geschickt“ von dem Hilfsverb „hat“ und dem Reflexivpronomen „uns“. Hier wäre es kein Problem, genau wie in der englischen Untertitelung, das Hilfsverb „hat“ in die zweite Zeile zu setzen.

Tabelle 63: Line Treatment 9 (*Roma* 2018: 1'56'40'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.12. Line Treatment	Ich weiß, aber euer Vater hat uns kein Geld geschickt,	I know, but your dad hasn't sent us any money.
<i>English (USA) TTSG</i> II.13. Line Treatment		

Der Umgang mit Zitaten und der Einsatz von Anführungszeichen ist ein wichtiger sprachlicher Aspekt und soll laut beiden Richtlinien zur Kennzeichnung bestimmter Eigennamen von Werken, Zitaten oder beim Vorlesen von Figuren eingesetzt. Die englische Untertitelung zeigt erneut Unstimmigkeiten im Gebrauch der Anführungszeichen auf. So werden zum Beispiel in einem englischen Untertitel einfache Anführungszeichen verwendet (siehe Tabelle 64), obwohl kein Zitat innerhalb eines Zitats vorhanden ist. Der deutsche Untertitel, der zwar nicht die richtige Zeilenaufteilung anwendet und den Artikel „den“ und das Adjektiv „aufdringlichen“ trennt, benutzt an dieser Stelle keine Anführungszeichen.

Tabelle 64: Quotations 1 (*Roma* 2018: 0'22'45'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.15. Quotations	[Kennst du noch den aufdringlichen Moises aus der Stadt?]	[Do you remember 'pushy' Moises, from home?]
<i>English (USA) TTSG</i> II.16. Quotations		

An anderer Stelle setzt die deutsche Untertitelung doppelte Anführungszeichen und die englische Untertitelung wieder einfache Anführungszeichen ein. Gemäß den Richtlinien sollten hier beide Wörter nicht in Anführungszeichen stehen, da es sich hier weder um ein Zitat, Werktitel, „Air Quotes“ oder lautes Vorlesen handelt. Da die Sprecherin Adela, Cleos Freundin, das zitierte Wort eher ironisch meint, wäre es laut beiden Richtlinien richtiger, das Wort kursiv zu schreiben, um das Wort deutlich hervorzuheben (*süß*, *sweet*).

Tabelle 65: Quotations 2 (*Roma* 2018: 0'23'22'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.15. Quotations	- [Ach, wie süß.] - [Ja, genau, "süß".]	- [Sweet thing.] - [Yeah right, 'sweet'.]
<i>English (USA) TTSG</i> II.16. Quotations		

Die Vorgaben zum Einsatz von Anführungszeichen werden in beiden Untertitelungen aber auch eingehalten. Als Adela aus einem Brief zitiert, werden in beiden Untertiteln die Anführungszeichen korrekt eingesetzt und auch die richtige Zeichensetzung innerhalb der Anführungszeichen verwendet, da das Zitat einen eigenständigen Satz darstellt.

Tabelle 66: Quotations 3 (*Roma* 2018: 0'23'15'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.15. Quotations	["Ich muss ständig an dich denken. Ich will dich sehen."]	["I can't stop thinking about you. I want to see you."]
<i>English (USA) TTSG</i> II.16. Quotations		

Eine Inkonsistenz im Gebrauch der Anführungszeichen findet sich in einem englischen Untertitel, der sich auf die Zeichensetzung, die im *English (UK) TTSG* festgelegt ist, bezieht. Richtigerweise müsste der Punkt in der zweiten Zeile im Zitat hinter „Dad“ und vor den abschließenden Anführungszeichen stehen, da es sich um einen abgeschlossenen Satz handelt und der Punkt Teil des Zitats ist.

Tabelle 67: Quotations 4 (*Roma* 2018: 0’44’36’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.15. Quotations	Hilf ihm zu schreiben: “Ich vermisse dich sehr, Papa.”	Help him write, “I miss you a lot, Dad”.
<i>English (USA) TTSG</i> II.16. Quotations		

In beiden Richtlinien finden sich in den Kapiteln „I.19. Spelling“ (*German TTSG*), „I.14/II.15 Punctuation“ und „I.22./II.21. Special Instructions“ mehrere Vorgaben zur richtigen Zeichensetzung, Rechtschreibung und Sprachregister. Wie soeben und im Kapitel 4.1.2 dieser Arbeit schon angemerkt wurde, benutzt die englische Untertitelung nicht nur die Rechtschreibung des US-Englisch, sondern vermischt diese auch an zwei Stellen mit der Rechtschreibung und Zeichensetzung des britischen Englisch. Diese Inkonsistenz widerspricht den Richtlinien des *English (USA) TTSGs* und *English (UK) TTSGs*. Demgegenüber finden sich überwiegend in der deutschen Untertitelung mehrere Rechtschreibfehler. Bei den optischen Aspekten wurde bereits die falsche Schreibweise des spanischen Worts „Hacienda“ erwähnt, welches in der englischen Untertitelung richtig geschrieben wird.

Tabelle 68: Spelling 1 (*Roma* 2018: 0’56’57’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.19. Spelling	-Sie wird dir die Hacienda wegnehmen. -Nein, ich verprügel sie vorher.	- She’s going to expropriate your hacienda! - Nah, I’ll whack her first.
<i>English (USA) TTSG</i> II.21. Special Instructions		

Ein weiterer Rechtschreibfehler findet sich im deutschen Untertitel (siehe Tabelle 69), in dem das „und“ zweimal steht. Die englische Untertitelung macht diesen Fehler nicht, setzt aber in

diesem Untertitel wieder Anführungszeichen inkorrekt ein. Das wütend und boshaft ausgesprochene „pinche criaturita“ im Originaldialog sollte laut beiden Richtlinien in der deutschen und englischen Untertitelung eher kursiv gesetzt werden, um die Aussprache des Sprechers zu betonen und verdeutlichen (*Kind, little one*). Ebenso wird beim Verb „tauchen“ in der deutschen Untertitelung (siehe Tabelle 70) fälschlicherweise die Großschreibung verwendet.

Tabelle 69: Spelling 2 (*Roma* 2018: 1’25’15’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.19. Spelling	Wenn ich dich und dein Kind nicht verprügeln soll,	And if you don’t want me to beat the shit out of you and your “little one”...
<i>English (USA) TTSG</i> II.21. Special Instructions		

Tabelle 70: Spelling 3 (*Roma* 2018: 1’26’12’)

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.19. Spelling	Aber jetzt geht er gern Tauchen und kauft die ganze Ausrüstung.	But now he likes diving, and is buying all the gear.
<i>English (USA) TTSG</i> II.21. Special Instructions		

Die deutsche Richtlinie erlaubt zwar das Weglassen der e-Endung in der 1. Person Singular, es herrscht aber Uneinheitlichkeit im Untertitel in Tabelle 71, in der einmal die Schreibweise mit und einmal ohne e-Endung verwendet wird. Dieser Wechsel wirkt nicht authentisch, da die beiden SprecherInnen in der Szene Kinder sind, die die gleiche Sprechweise haben. Für mehr Einheitlichkeit in der Umsetzung der Umgangssprache, die ja die Sprechweise der Figuren wiedergeben soll, sollte der Untertitel nur eine Schreibweise von „habe/hab“ aufweisen.

Tabelle 71: Spelling 4 (*Roma* 2018: 0'43'15'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.19. Spelling	-Ich habe mehr Hagel als Sofi! -Ich hab mehr als Pepe!	- I got more hail than Sofi! - I got more than Pepe!
<i>English (USA) TTSG</i> II.21. Special Instructions		

Zusätzlich fehlt ein Komma im deutschen Untertitel zwischen den Zahlen „Eins, zwei drei“. In der englischen Untertitelung wird das Komma zwar gesetzt, jedoch wird auch in diesem Untertitel die Richtlinie der Zeilengestaltung nicht befolgt, da hier der Text auf zwei Zeilen aufgeteilt wird, obwohl dieser hinsichtlich der Zeichenbegrenzung auch in einer Zeile möglich wäre.

Tabelle 72: Punctuation 1 (*Roma* 2018: 1'42'56'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.14. Punctuation	Sind alle bereit? Eins, zwei drei.	Everyone ready? One, two, three.
<i>English (USA) TTSG</i> II.15. Punctuation		

Ein weiterer deutscher Untertitel weist einen Fehler in der Zeichensetzung auf und anstelle eines Kommas wird ein Punkt nach „Okay“ gesetzt. Die englische Untertitelung erfüllt die Richtlinien zur Zeichensetzung, missachtet aber die Richtlinien zur Zeilenaufteilung, da auch dieser Untertitel auf eine Zeile begrenzt werden kann (siehe Tabelle 73). In beiden Richtlinien werden auch explizit Vorgaben zur Schreibweise von „Okay“ gemacht, die beide Untertitelungen nicht befolgen. Der *German TTSG* bevorzugt die Abkürzung „Ok/ok“, der *English (USA) TTSG* die Schreibweise „okay“. Im unten genannten Beispiel verwenden beide Untertitel jeweils die andere Schreibweise.

Tabelle 73: Punctuation 2 (*Roma* 2018: 1'58'49'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.14. Punctuation	Okay. aber nicht schwimmen. Cleo kann nicht schwimmen.	Ok, but no swimming. Cleo can't swim.
<i>English (USA) TTSG</i> II.15. Punctuation		

Darüber hinaus ist die Missachtung des Sprachregisters in den Beleidigungen der Kinder sichtbar, die sich als „pendejo“ beschimpfen. Die deutsche und englische Untertitelung wählt hier die Beschimpfung „Arschloch/Asshole“ (*Roma* 2018: 1'07'15''), die zu vulgär ist und nicht zur Sprache des Kindes passt. Eine Übersetzung, die das Sprachregister vermutlich besser getroffen und somit die Vorgaben zum Sprachstil aus den Kapiteln „I.22./II.21. Special Instructions“ erfüllt hätte, wäre im Deutschen „Dummkopf/Trottel“ und im Englischen „fool/idiot“ gewesen.

Beide Richtlinien liefern auch Angaben, wie Lieder und Gedichte dargestellt werden sollen. Grundsätzlich schlagen beide Richtlinien die Kursivsetzung zur Kennzeichnung vor, insbesondere, wenn der Dialog auch von elektronische Medien wiedergegeben wird. Die deutsche Richtlinie unterscheidet an dieser Stelle noch, ob Lieder und Gedichte laut vorgelesen werden, in welchem Fall sie Anführungszeichen empfiehlt. Die Untertitelung von Liedern wird in *Roma* jedoch unterschiedlich behandelt. In der Szene 0'05'40'' bis 0'06'11'' läuft das Lied „Te He Prometido“ von Leo Dan im Radio, zu dem die Hauptfigur Cleo mitsingt. Dieser Gesang wird in beiden Untertitelungen nicht untertitelt. Ein paar Minuten später hört man aus einem Radio das Lied „No Tengo Dinero“ von Juan Gabriel, zu dem die Hauptfigur Cleo wieder mitsingt, welches untertitelt wird. Im deutschen Untertitel wird der Gesang durch Kursivschrift markiert, im englischen Untertitel nicht, obwohl laut der englischen Richtlinie gesungener Liedtext kursiv gesetzt werden soll. Die deutsche Untertitelung entscheidet sich außerdem den Liedtext auf vier einzeilige Untertitel und einen zweizeiligen Untertitel aufzuteilen, was eher den Richtlinien entspricht, die einzeilige Untertitel bevorzugen, während die englische Untertitelung drei zweizeilige Untertitel benutzt. Im englischen Untertitel werden darüber hinaus Auslassungspunkte verwendet, was nicht den Richtlinien entspricht, da hier keine Pause vorhanden ist und der Dialog auch nicht ausklingt. Ebenso legen beide Richtlinie fest, dass jede Zeile des Untertitels mit einem Großbuchstaben beginnen und nicht mit einem Komma oder

Punkt beendet werden soll, was in den deutschen Untertiteln richtig umgesetzt wird, in den englischen Untertiteln jedoch nicht.

Tabelle 74: Songs 1 (*Roma* 2018: 0'10'12'' – 0'10'40'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.18. Songs/Poetry/Prayers	UT 1 <i>Wenn ich dir sage, dass ich arm bin</i>	UT 1 ...when I tell you that I'm poor, you won't ever, smile again...
<i>English (USA) TTSG</i> II.19. Songs	UT 2 <i>Wirst du nicht mehr lächeln</i> UT 3 <i>Ich möchte alles haben</i> UT 4 <i>Und ich lege dir die Welt zu Füßen</i> UT 5 <i>Aber ich wurde arm geboren</i> <i>Und du wirst mich nie lieben</i>	UT 2 ...I long to have it all, and lay it at your feet... UT 3 ...But I was born poor, And you'll never love me.

An zwei weiteren Stellen im Film werden einmal das Gebet des Schutzengels „Ángel de la Guarda“ und das „Ave María“ gesprochen. Laut deutscher Richtlinie sollen Gebete, genau wie Lieder oder Gedichte, in Anführungszeichen gesetzt werden, wenn sie laut vorgelesen werden. Die englische Richtlinie macht keine expliziten Angaben zu Gebeten, legt aber auch fest, dass Anführungszeichen benutzt werden sollen, wenn Figuren laut vorlesen. Die deutschen und englischen Untertitel der Gebete sollten also in beiden Untertitelungen richtigerweise in Anführungszeichen stehen. Wie im Lied-Untertitel verwenden die englischen Untertitel in Tabelle 74 wieder überflüssige Auslassungspunkte und sowohl die englische als auch die deutsche Untertitelung missachten die korrekte Großschreibung am Anfang der Zeilen und das Weglassen der Satzzeichen am Ende der Zeilen.

Tabelle 75: Songs 2 (*Roma* 2018: 0'17'37'' – 0'17'47'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.18. Songs/Poetry/Prayers	UT 1 Heiliger Schutzengel mein, Lass mich dir empfohlen sein.	UT 1 Angel of God, my guardian dear... UT 2
<i>English (USA) TTSG</i> II.19. Songs	UT 2 Stehe in jeder Not mir bei, halte mich von Sünden frei. UT 3 In dieser Nacht ich bitte dich, beschütze und bewache mich.	...to whom God's love commits me here. Ever this day, be at my side... UT 3 ...to light and guard, and rule and guide.

Auch beim zweiten Gebet „Ave María“ fehlen die Anführungszeichen in beiden Untertiteln. Hier wird zwar die Großschreibung zu Beginn der Zeile eingehalten, jedoch werden beide Untertitel in der ersten Zeile mit einem Punkt und in der zweiten Zeile mit Auslassungspunkten beendet. Die Auslassungspunkte werden inkorrekt eingesetzt, da es sich weder um eine Pause handelt oder sich das Gespräch verläuft. An dieser Stelle wurde sich in beiden Untertitelungen dazu entschieden, den Originaldialog nicht weiter zu untertiteln, obwohl die Sprecherin das Gebet weiterführt. Die Emotionalität der Szene spricht aber für eine Untertitelung: Señora Teresa hält eine weinende und in den Wehen liegende Cleo im Arm. Beide sind auf dem Weg ins Krankenhaus, durch einen Stau sitzen die beiden aber im Auto fest. Deswegen betet eine verzweifelte Señora Teresa das „Ave María“. Die Entscheidung das Gebet nicht weiter zu untertiteln, ist vielleicht darin begründet, dass man als ZuschauerIn aus der Szene errahnen kann, dass das Gebet weitergeführt wird, allerdings wirkt die fehlende Untertitelung abrupt und auch hier würde eine Untertitelung wichtige Informationen bereitstellen.

Tabelle 76: Songs 3 (*Roma* 2018: 1'37'09'')

Richtlinie	Umsetzung DE	Umsetzung EN
<i>German TTSG</i> I.18. Songs/Poetry/Prayers	Heilige Maria Mutter Gottes. Der Herr ist mit dir...	Hail Mary, full of grace. The Lord is with thee...
<i>English (USA) TTSG</i> II.19. Songs		

Als letzter Punkt lässt sich vermerken, dass die Richtlinien zu den Kapiteln „I.9./II.10. On-screen Text“ und „I.21./II.20. Titles“ in der Analyse nicht thematisiert wurden, da es in beiden Untertitelungen keinen Bildtext gibt, der als „FN subtitle“ aufgegriffen wird und der Haupttitel des Films *Roma* auch der genehmigte Titel im Deutschen und Englischen ist und somit nicht Untertitelt wurde.

5.3 Fazit der Analyse

Abschließend lässt sich sagen, dass sich sowohl die englische als auch die deutsche Untertitelung von *Roma* nur teilweise an die Richtlinien des *German TTSG* und *English (USA) TTSG* halten. Das heißt, die Richtlinien werden entweder missachtet oder eingehalten, die Einhaltung erfolgt allerdings dann meist nicht konsequent über die gesamten Untertitelungen hinweg. Dadurch wird nicht nur der Mangel an Einheitlichkeit zwischen den beiden Sprachen, sondern auch innerhalb der Sprachen deutlich. Beide Untertitelungen zeigen Inkonsistenzen auf, die nicht den Vorgaben der Richtlinien entsprechen und die im Folgenden noch einmal vorgestellt werden.

Bei den optischen Aspekten lässt sich zusammenfassen, dass die mittige Positionierung in beiden Untertitelungen, bis auf vierzehn links- und rechtsbündige Untertitel, eingehalten wird. Ebenso wird die Zeichenbegrenzung von 42 Zeichen in der deutschen Untertitelung eingehalten, während es in der englischen Untertitelung einen Untertitel gibt, der die Zeilenlänge überschreitet. Die Darstellung von zwei SprecherInnen wird in der englischen Untertitelung zwar mit zwei Bindestrichen in zwei Zeilen eingehalten, dennoch gibt es keine Einheitlichkeit, denn bis auf fünf Untertitel werden die Bindestriche von Leerzeichen gefolgt, was nicht der englischen Richtlinie entspricht. Die deutsche Untertitelung hält sich an die Richtlinien des Kapitels „I.7. Dual Speakers“, verwendet aber auch Leerzeichen nach Bindestrichen, wenn eckige Klammern bei mixtekischer Sprache eingesetzt werden. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass in der deutschen Untertitelung mehr Kursivschrift zum Einsatz kommt, sei es zur Markierung von Fremdwörtern oder Liedern, allerdings gibt es auch hier keine Einheitlichkeit in der Umsetzung und in einigen Untertiteln fehlt die Kursivsetzung, obwohl es gemäß deutscher Richtlinie erforderlich wäre. Die englische Untertitelung hingegen benutzt, außer in einem Untertitel bei „tortitas“ (*Roma* 2018: 0’23’38’’), keine Kursivschrift und missachtet somit die Vorgaben der Richtlinien des Kapitels „II.12. Italics“ und „II.11. Foreign Dialogue“. Um ein sauber formatiertes Erscheinungsbild der Untertitel, platzsparende und mittig positionierte Untertitel, die nicht vom Bild ablenken, und wichtige

Kontextinformationen durch Kursivierung, zu gewährleisten, sollten die oben genannten optischen Kriterien überarbeitet werden.

Auch in den sprachlichen Aspekte gibt es einige Unstimmigkeiten in beiden Untertitelungen. Im Gegensatz zur englischen Untertitelung weist die deutsche Untertitelung besonders einige Fehler hinsichtlich der Rechtschreibung, Zeichensetzung und korrekten Schreibung von Namen von Figuren auf und missachtet somit Vorgaben, die in den Kapiteln „I.4 Character Names“, „I.14. Punctuation“ und „I.19. Spelling“ definiert werden. Die englische Untertitelung erfüllt die Richtlinie des *English (USA) TTSGs* auch nicht, weil Schreibweisen und Zeichensetzung mit den Vorgaben des *English (UK) TTSGs* vermischt werden, obwohl dies laut Kapitel „II.21. Special Instructions“ explizit vermieden werden soll. Die Vorgaben zur Darstellung von Nummern und Zahlen werden in der deutschen Untertitelung vollständig umgesetzt, die englische Untertitelung zeigt hier Unstimmigkeiten auf und verwendet nicht die von der englischen Richtlinie geforderten Zeitangaben „p.m.“ und „a.m.“. Außerdem werden Auslassungspunkte, die zur Darstellung von Dialogen, die über einen Untertitel hinausgehen, vorgesehen sind, von der englischen Untertitelung übermäßig eingesetzt und auch von einfachen Anführungszeichen fehlerhaft Gebrauch gemacht. Dies widerspricht den Vorgaben der englischen Richtlinie in den Kapiteln „II.5 Continuity“, „II.16. Quotations“ und Kapitel „II.15. Punctuation“, das darauf hinweist, vermehrte und insbesondere komplexe Satzzeichen zu vermeiden. Die übermäßige Verwendung von Auslassungspunkten am Anfang oder am Ende von englischen Untertiteln verschwendet nicht nur Platz, sondern beeinträchtigt auch die Lesbarkeit. Ebenso zeichnet die englische Untertitelung Fehler hinsichtlich des Kapitels „II.13. Line Treatment“ und der Zeilenaufteilung und Zeilenumbrüchen auf; es werden nicht nur grammatikalische und semantische Einheiten getrennt, sondern auch mehrfach zweizeilige anstatt einzeilige Untertitel verwendet. Auch wenn sich die deutsche Untertitelung hinsichtlich der Zeilengestaltung stärker an die Vorgaben der deutschen Richtlinie hält, weist auch sie Untertitel auf, deren Zeilenumbrüche inkorrekt gesetzt wurden und somit die Richtlinien zur Segmentierung von Satzstrukturen missachten.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass beide Untertitelungen im Hinblick auf die Umsetzung des *German TTSGs* und *English (USA) TTSGs* Verbesserungsbedarf haben; insbesondere die Nichteinhaltung der Vorgaben zur Positionierung, Zeilenlänge, Zeilengestaltung, Kursivsetzung, Segmentierung von Satzstrukturen, korrekten Rechtschreibung und Schreibweise von Figuren und Interpunktion sind hier zu nennen. Da Netflix die hohen Qualitäts- und Lokalisierungsstandards seiner Untertitel betont und nicht spanischsprechende ZuschauerInnen bei *Roma* auf die interlingualen Untertitel angewiesen

sind, sollten also die oben angeführten optischen und sprachlichen Aspekte der Untertitelungen, die nicht den Richtlinien entsprechen, überarbeitet werden. Erstens, um mehr Einheitlichkeit in der optischen Darstellung der Untertitel zu gewähren, da diese für die Lesbarkeit ausschlaggebend ist. Zweitens, um die sprachliche Konsistenz der Untertitelungen einzuhalten und somit allen ZuschauerInnen ein konsistentes Nutzererlebnis zu bieten. Es muss zwar nicht jede Missachtung der oben genannten Richtlinien zwangsläufig zu Verständnisproblemen bei der Zuschauerschaft führen, jedoch wirken Untertitel, die konsistent formatiert und sprachlich einheitlich sind, hochwertig und steigern dadurch die Qualitätswahrnehmung der ZuschauerInnen.

6 Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit sollte die Forschungsfrage „Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede haben die aktuellen Untertitelungsrichtlinien des deutschen und englischen *Timed Text Style Guides (TTSG)* von Netflix und wie werden diese Richtlinien im Hinblick auf die Untertitelung des Films *Roma* von Alfonso Cuarón umgesetzt?“ beantwortet werden. Ziel war es also, die Untertitelungsrichtlinien des Video-on-Demand Anbieters Netflix hinsichtlich der darin behandelten technischen, optischen und sprachlichen Aspekte zu vergleichen, um in Anschluss anhand der deutschen und englischen Untertitelung des Films *Roma* die tatsächliche Einhaltung und Nichteinhaltung der Richtlinien zu analysieren und mögliche Abweichungen zwischen den Untertiteln und den Vorgaben der Richtlinien aufzuzeigen. Im theoretischen Teil wurde zuerst ein Überblick über Normen, Richtlinien und die Normentheorie von Toury und Chesterman gegeben. Insbesondere Chestermans Produkt-/Erwartungsnormen, die die Rezeption von Translaten hervorheben, und Prozessnormen spielen hier eine wichtige Rolle, da Untertitelungsrichtlinien als extratextuelle Quellen die Erwartungen der RezipientInnen an die Untertitel in produkt- und prozessorientierten Vorgaben festhalten. Normen und Richtlinien dienen dazu, qualitätsvolle Translate zu gewährleisten, deswegen wurden im Anschluss auch der Qualitätsbegriff und theoretische Ansätze zur Qualität in der Translationswissenschaft und Untertitelung beschrieben. Danach wurde der Gegenstandsbereich der audiovisuellen Übersetzung im Allgemeinen und die Untertitelung im Besonderen näher beleuchtet, um einen Überblick über das Forschungsfeld der Untertitelung, die Arten von Untertiteln und den Untertitelungsprozess und dessen Herausforderungen zu geben. Da sich der analytische Teil dieser Arbeit dem Vergleich von Untertitelungsrichtlinien widmet, wurden als Abschluss des theoretischen Teils Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur – mit

Hauptaugenmerk auf interlinguale Untertitel – und deren Anforderungen hinsichtlich technischer, optischer, sprachlicher Aspekte und nonverbaler Elemente präsentiert.

Im analytischen Teil der Arbeit wurden die Methode und der Korpus dieser Arbeit vorgestellt und allgemeine Informationen zu Netflix, den *TTSGs* und dem Filmdrama *Roma* geliefert. Um den ersten Teil der Forschungsfrage zu beantworten, wurden im Anschluss die Richtlinien des *German TTSGs* und des *English (USA) TTSGs* gegenübergestellt. Der Vergleich ergab, dass die Vorgaben beider Richtlinien hinsichtlich technischer, optischer und sprachlicher Aspekte im Kern übereinstimmen und im Wesentlichen auch den Untertitelungsrichtlinien der wissenschaftlichen Literatur entsprechen. Danach wurde die Umsetzung und Einhaltung der *TTSGs* anhand der deutschen und englischen Untertitelung des Films *Roma* analysiert, um den letzten Teil der Forschungsfrage zu beantworten. In der Analyse wurde festgestellt, dass es keine Einheitlichkeit in der Einhaltung der Richtlinien gibt und beide Untertitelungen die Richtlinien im Hinblick auf die optischen und sprachlichen Aspekte entweder missachten oder nur teilweise umsetzen. Das heißt, wenn Vorgaben der Richtlinien eingehalten werden, dann meist nicht konsequent über die gesamten Untertitelungen hinweg. Aufgrund des begrenzten Umfangs und technischen Einschränkungen dieser Arbeit konnte auf die technischen Aspekte der Untertitelungen von *Roma* nicht eingegangen werden, daher könnten über diese Arbeit hinaus die technischen Aspekte beider Untertitelungen eine interessante Untersuchung ergeben.

Abschließend lässt sich sagen, dass Untertitel durch Faktoren wie den technologischen Entwicklungen der Medienwelt und den Aufstieg von Video-on-Demand Anbietern wie Netflix, die kontinuierliches Streaming von Inhalten ermöglichen, ein integraler Bestandteil des Film- und Serienschauens geworden sind. Netflix stellt daher bestimmte Anforderungen an interlinguale Untertitel und Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige in Form ihrer in vielen Sprachen verfügbaren *Timed Text Style Guides*, die in ihrer präskriptiven Funktion als Anleitung für TranslatorInnen beim Untertiteln dienen und das Aussehen und die Gegebenheiten der Untertitel festlegen. Die stetig aktualisierten *TTSGs* sind ein Beispiel dafür, wie wichtig Untertitel sind, sowohl hörgeschädigten und gehörlosen Menschen als auch denjenigen, die einfach nur Inhalte in einer anderen Sprache genießen möchten, das beste Fernseh- und Streamingerlebnis zu bieten. Unter all diesen Aspekten und da Netflix sein Qualitätsmanagement und die damit einhergehenden strengen Kontrollmechanismen von Untertiteln betont, ist es umso überraschender, dass die Richtlinien der *TTSGs* bei *Roma*, einem der erfolgreichsten von Netflix produzierten Filme, nicht einheitlich beachtet und umgesetzt werden.

7 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Cuarón, Alfonso (2018). *Roma*. [Netflix 135 min]. Mexiko, USA: Esperanto Filmoj, Participant Media, Pimienta Films. <https://www.netflix.com> (Stand: 23.06.2026).
- Netflix (2022). *Timed Text Style Guide: General Requirements*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements> (Stand: 14.06.2026).
- Netflix (2025a). *German Timed Text Style Guide*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217351587-German-Timed-Text-Style-Guide> (Stand: 14.06.2026)
- Netflix (2025b). *English (USA) Timed Text Style Guide*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217350977-English-USA-Timed-Text-Style-Guide> (Stand: 14.05.2026).
- Netflix (2025c). *English (UK) Timed Text Style Guide*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/30806198616339-English-UK-Timed-Text-Style-Guide> (Stand: 14.06.2026).

Sekundärliteratur

- ARD Hilfe (2026). *Untertitel*. <https://hilfe.ard.de/fernsehen/barrierefreie-angebote/untertitel/> (Stand: 03.06.2026).
- AVÜ e.V. (AudioVisuelle Übersetzer*innen – AVÜ e.V.) (2023). *Qualitätsstandards für barrierefreie Untertitel*. https://avue-ev.de/fileadmin/redaktion/dokumente/AVUE_UT_Standards_SDH_20230216.pdf (Stand: 18.06.2026).
- AVÜ e.V. (AudioVisuelle Übersetzer*innen – AVÜ e.V.) (2025a). *Untertitelung "Original mit Untertiteln"*. <https://filmuebersetzen.de/beruf/untertitelung-omu-original-mit-untertiteln.html> (Stand: 18.06.2026).
- AVÜ e.V. (AudioVisuelle Übersetzer*innen – AVÜ e.V.) (2025b). *Qualitätsstandards für interlinguale Untertitel*. https://avue-ev.de/fileadmin/redaktion/dokumente/AVUE_UT_Standards_OmU_20250930.pdf (Stand: 18.06.2026).

- AVTE (2024). *AVTE Statement on Generative Artificial Intelligence*. <https://avteurope.org/avte-statement-on-generative-artificial-intelligence> (Stand: 13.05.2026).
- Frauke, Baumeister, Hanushek, Eric A. & Woessmann, Ludger (2025). *Out-of-School Learning: Subtitling vs. Dubbing and the Acquisition of Foreign-Language Skills*. Munich Society for the Promotion of Economic Research - CESifo GmbH. https://www.ifo.de/DocDL/cesifo1_wp11981.pdf (Stand: 28.03.2026).
- BGG (2002). *Gesetz zur Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen (Behindertengleichstellungsgesetz - BGG)*. <https://www.gesetze-im-internet.de/bgg/BGG.pdf> (Stand: 18.03.2026).
- Bolaños-García-Escribano, Alejandro; Díaz Cintas, Jorge & Massidda, Serenella (2021). Latest advancements in audiovisual translation education. *The Interpreter and Translator Trainer* 15 (1), 1-12. DOI: 10.1080/1750399X.2021.1880308
- Brennan, Louis (2018). *How Netflix Expanded to 190 Countries in 7 Years*. Harvard Business Review. <https://hbr.org/2018/10/how-netflix-expanded-to-190-countries-in-7-years> (Stand: 26.04.2026).
- Chesterman, Andrew (2016). *Memes of Translation: The spread of ideas in translation theory. Revised edition*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Chesterman, Andrew (2017). Paper 13. From 'is' to 'ought': Laws, norms and strategies in Translation Studies. In: Chesterman, Andrew (Hg.) *Reflections on Translation Theory. Selected Papers 1993–2014*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 167–183.
- rbb Fernsehen (2026a). *Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF, ZDF*. https://www.rbb-online.de/fernsehen/untertitel_angebot/themen/untertitel-standards-ard-orf-srf-zdf.htm/pagenummer=0.html (Stand: 07.04.2026).
- rbb Fernsehen (2026b). *Untertitel-Standards von ARD, ORF, SRF, ZDF*. https://www.rbb-online.de/fernsehen/untertitel_angebot/themen/untertitel-standards-ard-orf-srf-zdf.htm/pagenummer=2.html (Stand: 07.04.2026).
- Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (2009a). Introduction. In: Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–17.
- Díaz Cintas, Jorge (2009b). Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1–18.

- Díaz Cintas, Jorge (2010). Subtitling. In: *Handbook of Translation Studies. Volume 1*. John Benjamins Publishing Company, 344–349.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2021). *Subtitling: Concepts and Practices*. London: Routledge.
- DIN Deutsches Institut für Normung e. V. (2026). *Über Normen und Standards. DIN – kurz erklärt*. <https://www.din.de/de/ueber-normen-und-standards/basiswissen> (Stand: 23.03.2026).
- ELIS (2024). *European Language Industry Survey 2024. Trends, expectations and concerns of the European language industry*. ELIS Research. <https://elis-survey.org/> (Stand: 19.05.2026).
- ELIS (2025). *European Language Industry Survey 2025. Trends, expectations and concerns of the European language industry*. ELIS Research. <https://elis-survey.org/> (Stand: 19.05.2026).
- Europäische Union (2025). *Arten von Rechtsvorschriften*. https://european-union.europa.eu/institutions-law-budget/law/types-legislation_de (Stand: 22.04.2026).
- González, Luis Pérez (2009). Audiovisual translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 13–20.
- Gottlieb, Henrik (2002). Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hg.) *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 185–241.
- Gutermuth, Silke & Hansen-Schirra, Silvia (2024). Barrierefreiheit und AVT. In: Künzli, Alexander und Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 47–60.
- Hansen-Schirra, Silvia & Maaß, Christiane (2019). *Translation proper: Kommunikationsbarrieren überwinden*. 10.25528/015.
- Hermans, Theo (1996). Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework. In: Álvarez, Román & Vidal, M. Carmen África (Hg.) *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 25–51.
- Hopf, Matthias (2018). *Moviepilot: Der beste Netflix-Film des Jahres: Hier könnt ihr Roma im Kino sehen*. <https://www.moviepilot.de/news/der-beste-netflix-film-des-jahres-hier-koennt-ihr-roma-im-kino-sehen-1113484> (Stand: 23.04.2026).
- ISO (2015). *International Standard. ISO 17100. Translation services – Requirements for translation services*. <https://www.password-europe.com/images/PWE/PDF/ISO-17100-2015.pdf> (Stand: 28.04.2026).

- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary (1998). *Code of Good Subtitling Practice*. Esist – European Association for Studies in Screen Translation. <https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf> (Stand: 22.06.2026).
- Ivarsson, Jan (2009). The history of subtitles in Europe. In: Fong, Gilbert C. F. & Au, Kenneth K. L. (Hg.) *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: The Chinese University Press, 3–12.
- Jüngst, Heike (2020). *Audiovisuelles Übersetzen*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Karamitroglou, Fotios (1998). A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. In: *Translation Journal*. 2 (2). <http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm> (Stand: 24.04.2026).
- Karamitroglou, Fotios (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Klaus, Carmen (2014). *Translationsqualität und Crowdsourced Translation: Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums TEDTalk*. Berlin: Frank & Timme.
- Künzli, Alexander (2024). Normen und Qualität in der AVT. In: Künzli, Alexander und Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 345–359.
- Landes, Daniel (2020). *Maschinelle Übersetzung und die Lage der Übersetzungsbranche*. https://avue-ev.de/fileadmin/redaktion/dokumente/MT_DanielLandes.pdf (Stand: 23.04.2026).
- Massidda, Serenella (2025). *Exploring Creative Audiovisual Translation in the Age of AI*. Chieti/Pescara: Gabriele d’Annunzio University.
- Melsted, Freyja (2019). Eine goldene Himbeere für Netflix. In: TralaLit Magazin für übersetzte Literatur. <https://www.tralalit.de/2019/04/10/eine-goldene-himbeere-fuer-netflix/> (Stand: 01.04.2026).
- Meyer, Heinz-Hermann (2022). *Lexikon der Filmbegriffe. Video-on-Demand*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:videoondemand-8001> (Stand: 17.05.2026).
- Nagel, Silke (2009). Das Übersetzen von Untertiteln. In: Nagel, Silke et al. (Hg.) *Audiovisuelle Übersetzung - Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 23–140.

- Nagel, Silke (2024). Berufsverbände in der audiovisuellen Übersetzungsbranche. In: Künzli, Alexander und Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 265–272.
- Netflix (2023). *An Update on Sharing*. <https://about.netflix.com/en/news/an-update-on-sharing> (Stand: 18.04.2026).
- Netflix (2026a). *Timed Text Style Guides*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/sections/22463232153235-Timed-Text-Style-Guides> (Stand: 22.04.2026).
- Netflix (2026b). *Häufig gestellte Fragen. Was ist Netflix?* <https://www.netflix.com/at/>. (Stand: 22.04.2026).
- Netflix (2026c). *Häufig gestellte Fragen. Wie viel kostet Netflix?* <https://www.netflix.com/at/> (Stand: 23.05.2026).
- Netflix (2026d). *Why are Netflix's standards for Subtitles and Closed Captions so high?* <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/214969868-Why-are-Netflix-s-standards-for-Subtitles-and-Closed-Captions-so-high> (Stand: 18.06.2026).
- Netflix Technology Blog (2017). *The Netflix HERMES Test: Quality Subtitling at Scale*. <https://netflixtechblog.com/the-netflix-hermes-test-quality-subtitling-at-scale-dccea2682aef> (Stand: 17.02.2026).
- ÖNORM (2015). *ÖNORM EN ISO 9000:2015. Qualitätsmanagementsysteme — Grundlagen und Begriffe*. Wien: Austrian Standards Institute/Österreichisches Normungsinstitut.
- Pedersen, Jan (2010). Audiovisual translation - in general and in Scandinavia. *Perspectives: Studies in Translatology*. 18 (1), 1–22.
- Pedersen, Jan (2011). *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Pedersen, Jan (2018). From old tricks to Netflix: How local are interlingual subtitling norms for streamed television? *Journal of Audiovisual Translation*. 1 (1), 81–100.
- Prunč, Erich (2002). *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.
- Rat für Kulturelle Bildung e.V. (2019). *JUGEND / YOUTUBE / KULTURELLE BILDUNG. HORIZONT 2019. Eine repräsentative Umfrage unter 12- bis 19-Jährigen zur Nutzung kultureller Bildungsangebote an digitalen Kulturorten*.
- Reinart, Sylvia (2014). *Lost in Translation (Criticism)? : Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.

- Reinart, Sylvia (2018). Untertitelung – über die etablierten Normen hinaus. In: Agnetta, Marco (Hg.) *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grensräumen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG. 131–159.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. De Gruyter. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Remael, Aline (2010). Audiovisual translation. In: Van Doorslaer, Luc & Gambier, Yves (Hg.). *Handbook of Translation Studies: Volume 1*. John Benjamins Publishing Company, 12–17.
- Schäffner, Christina (1999). The Concept of Norms in Translation Studies. In: Schäffner, Christine (Hg.) *Translation and Norms*. Clevedon: Multilingual Matters LTD, 1–31.
- Skuggevik, Erik (2009). Teaching Screen Translation: The Role of Pragmatics in Subtitling. In: Díaz Cintas, Jorge & Anderman, Gunilla (Hg.). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 197–213.
- Staaake, Marco (2018). *Werte und Normen*. Band 8. Neue Schriften zum Zivilrecht. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Starkmann, Angela (2020). memoQ blog. *memoQ helps: Using the latest technology to translate your subtitles*. <https://blog.memoq.com/using-the-latest-technology-to-translate-your-subtitles-heres-how-memoq-can-help> (Stand: 28.03.2026).
- Statista (2026a). *Anzahl der zahlenden Streaming-Abonnenten von Netflix weltweit vom 4. Quartal 2011 bis zum 4. Quartal 2025* <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/196642/umfrage/abonnenten-von-netflix-quartalszahlen/> (Stand: 10.04.2026).
- Statista (2026b). *Zahlende Abonnenten von Netflix vom 1. Quartal 2017 bis zum 4. Quartal 2024 nach Weltregionen*. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1207896/umfrage/abonnenten-von-netflix-nach-regionen-quartalszahlen/> (Stand: 10.04.2026).
- Statista (2026c). *Anzahl der verfügbaren Filme und Serien auf Netflix in Österreich und in der Schweiz im Februar 2025*. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/946491/umfrage/anzahl-der-filme-und-serien-auf-netflix-in-oesterreich-und-der-schweiz/> (Stand: 16.04.2026).
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- Womser-Hacker, Christa (2020). Barrierefreie Mensch-Maschine-Interaktion. In: Maaß, Christiane und Rink, Isabel (Hg.) *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme, 527–545.
- Wünsche, Maria (2024). Audiodeskription. In: Künzli, Alexander und Kaindl, Klaus (Hg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 149–160.

Deutsches Abstract

Untertitel sind heutzutage, durch Faktoren wie den technologischen Entwicklungen der Medienwelt und den Aufstieg von Video-on-Demand Anbietern wie Netflix, die kontinuierliches Streaming von Inhalten ermöglichen, ein integraler Bestandteil des Film- und Serienschauens geworden. Die Untertitelung ist, als eine Form der audiovisuellen Übersetzung, von Normen und Richtlinien geprägt, um Faktoren wie Lesbarkeit, Verständlichkeit und Qualität zu gewährleisten. In diesem Zusammenhang sind Untertitelungsrichtlinien unerlässlich geworden, da sie in ihrer präskriptiven Funktion als Anleitung für TranslatorInnen beim Untertiteln dienen, das Aussehen und die Gegebenheiten der Untertitel festlegen und sicherstellen, dass die Lesbarkeit und das Verständnis der Untertitel gewährleistet ist.

Gegenstand dieser Masterarbeit ist die Analyse der Untertitelungsrichtlinien des *German Timed Texted Style Guide* und *English (USA) Times Text Style Guide* von Netflix hinsichtlich der darin behandelten technischen, optischen und sprachlichen Aspekte, um in Anschluss anhand der deutschen und englischen Untertitelung des Netflix Original Films *Roma* die tatsächliche Einhaltung und Nichteinhaltung der Richtlinien zu analysieren und mögliche Abweichungen zwischen den Untertiteln und den Vorgaben der Richtlinien aufzuzeigen. Der Vergleich der Richtlinien hat ergeben, dass diese hinsichtlich technischer, optischer und sprachlicher Aspekte grundsätzlich übereinstimmen. Die Analyse der beiden Untertitelungen von *Roma* hat gezeigt, dass es keine Einheitlichkeit in der Einhaltung der Richtlinien des *German TTSG* und *English (USA) TTSG* gibt und sowohl die englische als auch die deutsche Untertitelung die Richtlinien im Hinblick auf die optischen und sprachlichen Aspekte entweder missachten oder nur teilweise umsetzen. Das heißt, wenn Vorgaben der Richtlinien eingehalten werden, dann meist nicht konsequent über die gesamten Untertitelungen hinweg. Dadurch wird nicht nur der Mangel an Einheitlichkeit zwischen den beiden Sprachen, sondern auch innerhalb der Sprachen deutlich.