



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Gender und Queernes in der Audiodeskription
Die Darstellung queerer Figuren in der Audiodeskription am
Beispiel der Netflix-Serie Heartstopper

verfasst von | submitted by
Carolin Gstrein

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

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	iii
1. Einleitung	1
2. Multimodale Übersetzungstheorie.....	4
2.1 Der Text in der Übersetzungswissenschaft.....	4
2.2 Multimodalität	5
2.2.1 Multimodalität nach Kress und van Leeuwen	5
2.2.2 Ein multimodales Textverständnis.....	11
2.2.3 Intersemiotische oder intermodale Translation?.....	12
2.2.4 Begriffsschaos	14
2.3 Multimodalität in der audiovisuellen Translation.....	15
2.3.1 Multimodale Modelle der AVT	16
2.3.2 Die Bedeutung von Bildern	18
2.4 Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte.....	21
3. Feministische und queere Übersetzungswissenschaft	22
3.1 Die Macht des Übersetzens	22
3.2 Feministische Übersetzungswissenschaft.....	24
3.2.1 Begriffsdefinitionen.....	25
3.2.2 Gender Studies.....	26
3.2.3 Die feministischen Übersetzungswissenschaft.....	27
3.3 Queere Übersetzungswissenschaft	30
3.3.1 Begriffsdefinitionen.....	30
3.3.2 Queer-Theorie.....	31
3.3.3 Die queere Übersetzungswissenschaft	32
3.4 Gender und Queerness in audiovisuellen Medien	37
3.4.1 Der Einfluss von Medien und Repräsentation.....	37
3.4.2 Genderbezogene und queere Überlegungen in der AVT	40

3.5 Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte.....	43
4. Audiodeskription	44
4.1 Barrierefreie Kommunikation	44
4.1.1 Definition.....	44
4.1.2 Translation und Barrierefreie Kommunikation	46
4.2 Was ist Audiodeskription?	47
4.2.1 Entwicklung der AD	47
4.2.2 Formen der AD	48
4.2.3 Erstellungsprozess	49
4.3 Ansätze und Themen in der AD-Forschung	52
4.3.1 Forschungsgebiete	52
4.3.2 Anforderungen und Richtlinien	53
4.3.3 Multimodalität	56
4.3.4 Figurenbeschreibung	58
4.3.5 Gender	60
4.3.6 Queerness	62
5. Analyse	65
5.1 Die Serie <i>Heartstopper</i>	65
5.1.1 Figuren.....	67
5.1.2 Rezeption.....	70
5.1.3 Die Audiodeskription.....	71
5.2 Methodik.....	72
5.2.1 Filmnarratologische Analyse	72
5.2.2 Queeres Übersetzen	75
5.3 Analyse und Übersetzungskritik.....	75
5.3.1 Aussehen und Geschlecht	76
5.3.2 Sexuelle Identität und Beziehungen	83

5.3.3 Emotionen und Gedanken	94
5.3.4 Fazit	101
6. Zusammenfassung	106
Bibliografie.....	110
Deutsches Abstract	122
English Abstract.....	123

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Modi nach Zabalbeascoa.....	16
Abbildung 2: Modi nach Gambier	17
Abbildung 3: Arbeitsprozess bei der AD-Erstellung.....	50
Abbildung 4: Vercautereus Modell zur Beschreibung von Figuren (2016: 16)	74
Abbildung 5: Skala von Szene 4	81
Abbildung 6: Charlie und Nicks erstes Treffen (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, 2'09")	85
Abbildung 7: Skala Szene 2	86
Abbildung 8: Skala Szene 9	91
Abbildung 9: Tara und Darcy (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, 6'41").....	92
Abbildung 10: Tara und Darcy später (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, 6'53")	93
Abbildung 11: Tara und Darcys Kuss auf der Party (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.3, 16'29")	94
Abbildung 12: Charlies Tagträumerei (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, 14'19").....	95
Abbildung 13: Blitze um Charlie und Nicks Hände (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, 24'51")	97
Abbildung 14: Skala Szene 13	98
Abbildung 15: Zeichentricksterne um Elles Gesicht (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.5, 19'35")	98
Abbildung 16: Skala Szene 14	99
Abbildung 17: Skala Szene 15	101

1. Einleitung

“There's really no good reason why a person with a physical disability must also be culturally disadvantaged.”

(Joel Snyder 2024)

Medien sind nicht nur ein großer Teil der heutigen Gesellschaft, sondern sie prägen diese auch grundlegend. Dabei ist es jedoch nicht selbstverständlich, dass jede:r Zugang zu ihnen hat. Unsere Welt ist noch immer eine, die primär für die „Norm“ ausgelegt ist. Menschen mit Behinderungen müssen daher nach wie vor mit Einschränkungen leben und können nicht immer am öffentlichen Leben oder an audiovisuellen Medien teilhaben. Deshalb sind Dienste für Barrierefreiheit wesentlich, um eine inklusive Welt zu schaffen, denn auch Menschen mit Behinderungen wollen und haben ein Recht darauf, Filme und Serien zu genießen. Ein Verfahren, das dies blinden und sehbehinderten Menschen ermöglicht, ist die Audiodeskription.

Audiodeskription (AD) ist ein audiovisuelles Translationsverfahren, bei dem visuelle Informationen akustisch beschrieben werden. Elemente, wie zentrale Handlungen, Schauplätze oder Personen und deren Gestik und Mimik, werden in Sprechpausen erzählt. Dabei müssen die wichtigsten Informationen ausgewählt und möglichst kompakt wiedergegeben werden, um die Originaltonspur nicht zu behindern. Gemeinsam mit ihr soll die AD ein sinnvolles Ganzes ergeben. Dies ermöglicht es Blinden und Sehbehinderten, audiovisuelle Medien verstehen und erleben zu können.

In den letzten Jahren ist barrierefreie Kommunikation zu einem Schlagwort geworden und hat vermehrt Aufmerksamkeit gewonnen. Aufgrund der steigenden Präsenz solcher Barrierefreiheitsdienste wie die AD wurden sie auch zunehmend Gegenstand translationswissenschaftlicher Forschung. Ein Spannungsfeld, das jedoch bisher noch recht wenig Beachtung gefunden hat, ist der Schnittpunkt zwischen Barrierefreiheit, Gender und Queerness.

Die feministische und queere Übersetzungswissenschaften, die mittlerweile fest etablierte Felder sind, beschäftigen sich mit Aspekten wie Gender, Sexualität und Identität und welche Macht Übersetzungen zukommt, um diese sichtbar zu machen. Übersetzen wird dabei als ein von Natur aus politischer Akt verstanden, der grundlegend prägen kann, wie andere Personen und Kulturen wahrgenommen werden, und damit auch den Diskurs mitbestimmen kann. Dieses Sichtbarmachen ist umso relevanter, wenn es um Translationsverfahren für Barrierefreiheit geht, die Inklusion ermöglichen sollen und für das Zielpublikum mitunter die einzige Möglichkeit darstellen, an bestimmten Bereichen der Gesellschaft und an Diskursen

rund um Gender und Sexualität teilzuhaben. Medien und Repräsentation tragen außerdem grundlegend zur Identitäts- und Gemeinschaftsbildung bei und sind daher von besonderer Bedeutung für nicht-normative Identitäten. Wenn Repräsentation in ADs nicht vermittelt wird, verschwindet sie jedoch für Blinde und Sehbehinderte.

Bisher beschäftigten sich nur sehr wenige Forschenden mit Queerness in der AD. Einzelne Forschungsbeiträge gibt es zu englischen, spanischen und portugiesischen ADs (Haider et al. 2024; Iturregui-Gallardo 2023; Villela & Iturregui-Gallardo 2020), im deutschsprachigen Raum wurde das Thema bisher jedoch noch kaum erforscht, weshalb Beschreiber:innen auch keinerlei Anhaltspunkte haben, die ihnen beim Umgang mit queeren Inhalten helfen.

Diese Arbeit soll einen Beitrag leisten, um diese Lücke zu füllen. Dafür wird die Frage gestellt, wie in der AD mit der Darstellung queerer Identitäten umgegangen wird. Diese Darstellung ist in audiovisuellen Medien häufig sehr komplex und viele Informationen zu Geschlecht und Sexualität werden rein visuell vermittelt. Es ergibt sich folglich die Frage, wie die visuellen Komponenten in der AD kompensiert werden, damit auch blinde und sehbehinderte Personen diese Informationen erfahren und die Darstellung queerer Figuren nachvollziehen können. Es soll daher analysiert werden, ob queere Sexualitäten und nicht-normative Geschlechtsidentitäten trotz eingeschränkter Modi sichtbar werden.

Gegenstand der Analyse wird die erste Staffel der britischen Netflix-Serie *Heartstopper* (Lyn & Newbery 2022) sein. Bei *Heartstopper* handelt es sich um eine queere Coming-of-Age-Serie, die auf Graphic Novels von Alice Oseman basiert. Oseman schuf diese und auch die Serie mit dem ausdrücklichen Ziel, queere Teenager zu repräsentieren und den Zuschauer:innen damit ein Gefühl der Zugehörigkeit, Gemeinschaft und Freude zu geben (Kaplan 2020). Daher präsentieren die Figuren der Serie eine außergewöhnliche Vielfalt an queeren Sexualitäten und Identitäten, weshalb sich deren AD hervorragend als Gegenstand dieser Analyse eignet. Diese stammt von Andreas Kouba und der Firma „Descriptive Video Works“. Da es sich um eine Verfilmung von Graphic Novels handelt, werden außerdem spezielle visuelle Elemente eingesetzt, die in der AD adressiert werden müssen und interessant für die Analyse sind.

Im Laufe dieser Arbeit wird eine qualitative Analyse ausgewählter Figuren durchgeführt. Als Beispiele wurden Schlüsselszenen für ihre queere Identitäten und Geschichten ausgesucht. Für die Analyse der Figuren wird das narratologische Modell von Vercauteren (2016) herangezogen, dieses soll dabei helfen, ihre Darstellung und ihre Entwicklung aufzuzeigen. Um diese in Hinsicht auf die Forschungsfrage kritisch analysieren zu können, werden Démonts (2017) Methoden zur Übersetzung von queeren Texten angewandt.

Anhand dieses Modells soll beurteilt werden, ob es der AD gelungen ist, die vielen Aspekte und Nuancen der queeren Figuren wiederzugeben.

Ziel dieser Arbeit ist es, zu erforschen, wie die AD dazu beitragen kann, Heteronormativität und Binarität entgegenzutreten, indem sie für Repräsentation in barrierefreien audiovisuellen Medien sorgt. Es soll ermittelt werden, wie sie Medien, die sich mit queeren Thematiken beschäftigen, zugänglicher machen kann, um so blinde und sehbehinderte Menschen am Diskurs teilhaben zu lassen.

Zu Beginn der Arbeit wird der theoretische Rahmen vorgestellt: die multimodale Übersetzungstheorie. Jeder Ausgangstext einer AD ist multimodal, doch ist die Herausforderung bei ihrer Erstellung, dass visuelle Modi vom Zielpublikum nicht wahrgenommen werden können und diese durch andere Modi kompensiert werden müssen. Darauf folgt eine Auseinandersetzung mit der feministischen und queeren Übersetzungswissenschaft, deren Theorien eine Basis für die Analyse queerer Inhalte geben sollen. Darauf folgt ein Überblick über die Forschung zur AD insbesondere in Hinblick auf Aspekte wie Figuren, Gender und Queerness. Im letzten Kapitel werden zuerst das Untersuchungsmaterial und die Methodik vorgestellt, abschließend folgt die Analyse. Im Fazit werden deren Ergebnisse diskutiert und mit den theoretischen Überlegungen in Verbindung gebracht.

2. Multimodale Übersetzungstheorie

2.1 Der Text in der Übersetzungswissenschaft

Ein grundlegendes Thema, das die Translationswissenschaft seit jeher beschäftigt, ist die Frage, was ist ein Text. Muss ein Text aus Wörtern bestehen? Oder besteht er doch aus mehreren Elementen? Handelt es sich noch immer um einen Text, wenn es keine Wörter gibt? Und was bedeutet das für die Translationswissenschaft?

Historisch hat sich die Translationswissenschaft primär auf das geschriebene Wort und linguistische Dimensionen konzentriert und andere Aspekte eines Textes vernachlässigt. Dies ist nicht verwunderlich, da das auch in anderen Disziplinen überwiegend der Fall war. Im Laufe der Zeit erwies sich dieser Fokus jedoch aufgrund neuer Erkenntnisse, insbesondere aus der Textlinguistik und der Semiotik, und durch technische Entwicklungen als nicht ausreichend.

Eine Vielzahl an Theoretiker:innen und Forschungsansätze trugen zur Entwicklung weg von der Textzentriertheit bei. Roman Jakobson (1959) wies als Erster darauf hin, dass auch nicht-sprachliche Zeichen Übersetzungsrelevant sind. Diese Erkenntnis wurde jedoch lange ignoriert und erst später in der Translationswissenschaft wieder aufgegriffen. Ermöglicht wurde das durch den „cultural turn“ sowie die Erkenntnis, dass Bedeutung ein komplexes, fluides System ist und Übersetzen nie in einem Vakuum stattfindet. Katharina Reiß wird üblicherweise als erste Person genannt, die in ihrer Texttypologie neben dem informativen, expressiven und appellativen Texttyp von „subsidiären Texten“ sprach, die Teil „eines größeren Ganzen“ sind (Reiß 1969/1981: 78). Später präziserte sie diesen Begriff auf „audio-mediale“ Texte, die geschrieben wurden, um gesprochen oder gesungen zu werden und daher ein nicht-sprachliches Medium oder andere technische Mittel benötigen (Reiß 1971/1986: 34). Nachdem dieser Begriff kritisiert wurde, ersetzte sie ihn wiederum durch „multi-medial“, um auch jene Texte zu inkludieren, die visuelle aber keine akustischen Elemente aufweisen (Reiß & Vermeer 1984: 211). Diese Kategorie führte jedoch zu Unklarheiten, da er sich auf einer anderen Analyseebene befindet als die anderen Texttypen und streng genommen sie alle multimedial sein können. Daher sprach Reiß später von „multimedialen Varianten“ der Texttypen (Künzli 2017: 31).

Es wurde ersichtlich, dass eine neue Auslegung des Textbegriffs notwendig ist. Funktionale Ansätze, wie jener von Reiß und Vermeer (1984), trugen dazu bei, sich von der Vorstellung einer Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext, einer vollständigen Wiedergabe des Ausgangstextes und dem Treuepostulat abzuwenden. Statt Übersetzen als bloße neutrale Wiedergabe eines Textes aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache zu sehen, gewann der Kommunikationskontext der Zielkultur an Relevanz, ebenso wie kulturelle und

gesellschaftliche Dimensionen. Es galt nicht mehr bloß Sprache zu übersetzen, sondern ein Text, der kulturell und sozial geprägt ist.

Justa Holz-Mänttärins Theorie (1984) trug ebenfalls zu dieser Entwicklung bei, da sie Übersetzen als eine Aktivität sieht, bei der unterschiedliche Personen an der Textbildung beteiligt sind. Sie betont, dass Übersetzer:innen als Experten einen Text über Kulturgrenzen hinweg für ein bestimmtes Publikum „designen“, wodurch die Funktion des Textes in der Zielkultur hervorgehoben wird (Holz-Mänttärin 1993: 303). Durch eine neue Sicht auf Texte als „Botschaftsträger-im-Verbund“ (Holz-Mänttärin 1984: 28) wurden diese nun als ein Zusammenspiel von verbalen und nonverbalen Elementen verstanden, die zusammen Bedeutung schaffen. Damit wurde die verbale Ebene abgewertet und es liegt somit in der Verantwortung der Übersetzer:innen, zu erkennen, welche Zeichen ausschlaggebend für die Übersetzung sind.¹

2.2 Multimodalität

Heute gilt primär die Auffassung: „No text is, strictly speaking, monomodal.“ (Gambier 2006: 6). Es ist weitgehend etabliert, dass ein Text aus weit mehr besteht als nur Sprache und diese auch nicht zwingend ein Teil davon sein muss. Eine Theorie, die sich auch in der Translationswissenschaft durchgesetzt hat, ist die der Multimodalität.

Eine Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel von Stimme, Gestik und Mimik geht im Grunde bis auf die antike Rhetorik zurück. Bei der Betrachtung eines Gesprächs scheint es offensichtlich, dass diese Aspekte genauso wichtig sind wie verbale Äußerungen. Dennoch musste sich in der Wissenschaft erst ein Konzept dafür durchsetzen.

2.2.1 Multimodalität nach Kress und van Leeuwen

Das Konzept der Multimodalität ist auf Kress und van Leeuwen zurückzuführen, die sie als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“ (Kress & van Leeuwen 2001: 20) definieren. Ihre Überlegungen stammen ursprünglich aus der Sozialesemiotik, die davon ausgeht, dass Bedeutungen aus sozialen Aktionen und Interaktionen entstehen, wovon

¹ Die Entwicklung des Textbegriffes ist äußerst komplex und umfassend, daher kann hier nur ein kleiner Auszug genannt werden. Eine genauere Ausführung lässt sich etwa in Kaindl (2013) finden oder in Snell-Hornby (2006: 47-69) für eine Aufzählung der Meilensteine der Translationswissenschaft bis 2006.

Kommunikation die üblichste ist (Kress 2019: 28). Ihre Theorie konzentriert sich auf semiotische Ressourcen und wie diese in gesellschaftlichen Praxen verwendet werden.

Die zentralen Konzepte ihrer Theorie sind Zeichen, Modus und Medium. Ein Zeichen besteht stets aus zwei Teilen: Signifikant (Form) und Signifikat (Bedeutung). Es wird nie willkürlich gewählt, sondern mit einer bestimmten Intention, um etwas auf die bestmögliche Weise auszudrücken. Dabei spielt immer der Kontext, in dem ein Zeichen produziert wird, eine entscheidende Rolle. Zeichen können aus verschiedenen Materialien (Modi) gebildet werden und durch Medien kommuniziert werden. (Kress & van Leeuwen 2010: 8)

2.2.1.1 Modi

Nach Kress und van Leeuwen sind Modi „semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action“ (2001: 21). Kress präzisiert Modi später weiter als “material shaped in the history of social and semiotic work“ (2019: 29) und als Mittel, um Bedeutung zu offenbaren. Ihre individuellen Eigenschaften sind das Produkt von sozialen Aktionen. Er betont damit noch stärker die gesellschaftliche Dimension von Modi und wie sehr diese einerseits von ihr geprägt sind und welche große Rolle sie wiederum in einer Gemeinschaft spielen. Jede Gemeinschaft besitzt und verwendet Modi, abhängig von den jeweiligen Bedürfnissen und materiellen Voraussetzungen. Modi sind also soziale und kulturelle Prozesse in Form von Diskursen aber auch Funktionen eines Textes. (Kress 2019: 28f.)

Solche Modi sind etwa Sprache, Bilder, Klang und Musik. Sie können zugleich auftreten und miteinander interagieren. Modi stehen nie für sich allein, sondern erhalten insbesondere aus ihrem Zusammenwirken Bedeutung. Die verschiedenen Bedeutungsebenen der Modi können sich gegenseitig unterstützen, komplementär wirken, in einer Hierarchie stehen oder sich sogar widersprechen. Das Zusammenwirken wird von sozialen, kulturellen und genrespezifischen Faktoren beeinflusst. Ein weiterer Faktor dafür ist ihre mediale Realisierung. Jedem Modus kommen unterschiedliche Funktionen, Potenziale und Limits zu, also verschiedene Affordanzen. (Kress & van Leeuwen 2001: 20ff.)

Hauptmodi können wiederum in Submodi unterteilt werden. Musik lässt sich etwa weiter in unter anderem Rhythmus, Melodie oder Harmonie zerlegen, gesprochene Sprache in Lautstärke, Intonation oder Geschwindigkeit und Bilder in Farbe, Licht oder Perspektive. Außerdem können Modi auf mehrere Arten medial realisiert werden, daher gibt es unterschiedliche mediale Varianten eines Modus. Rede und Schrift können etwa als Varianten des linguistischen Modus gesehen werden. Bilder können bewegt oder statisch verwirklicht

werden. Schrift ist wiederum ein Modus, der eingemeißelt in Stein, durch Kalligrafie oder gedruckt in einer Zeitung realisiert werden kann. Im Gegensatz zur traditionellen Textzentriertheit, gibt es dem multimodalen Ansatz nach keine automatische Hierarchie der Modi – sie sind alle gleichbedeutend (Stöckl 2004b: 11).

Kress und van Leeuwen (2001: 20f.) sprechen im Hinblick auf Modi von „Strata“, von Lagen einer Sprache. Das bedeutet, dass zwischen Inhalt und Ausdruck unterschieden wird, wie zwischen Signifikat (= Inhalt) und Signifikant (= Ausdruck) eines Zeichens. Das stellt für sie den Kern der Multimodalität dar. Hinsichtlich der Realisierung des Modus (= Inhalt) brechen sie diese Lagen in die Dimensionen „Diskurs“ und „Design“ auf.

Der Begriff Diskurs bezeichnet gesellschaftliches Wissen über die Realität. Dieses Wissen wurde in einem sozialen Kontext entwickelt, sei es auf einem großen Spektrum oder innerhalb eines familiären Rahmens oder einer Institution. Daher vertritt er die Interessen einer bestimmten Gruppe. Personen stehen in Hinsicht auf einen bestimmten Aspekt der Realität üblicherweise mehrere Diskurse zur Verfügung. Je nach Kommunikationssituation wird jener ausgewählt, der das eigene Interesse und die Intention in der Situation am besten vertritt. Jeder Diskurs kann auf unterschiedliche Weisen realisiert werden, doch diese sind von Genre, Modi und Medium abhängig. (Kress & van Leeuwen 2001: 4f.)

Design wiederum ist das Mittel, wie ein Diskurs und dessen semiotische Mittel in einer Kommunikationssituation kontextualisiert und realisiert werden können und befindet sich damit zwischen Inhalt und Ausdruck. Jedoch fügt das Design auch etwas Neues hinzu, denn durch die Realisierung der Kommunikationssituation wird das gesellschaftliche Wissen zu gesellschaftlicher (Inter-)Aktion. Dabei kann entweder etablierten Gewohnheiten, Traditionen oder Vorschriften gefolgt werden oder etwas Neues, Innovatives geschaffen werden, ähnlich wie ein Diskurs entweder Allgemeinwissen ist oder aber innovativ oder sogar subversiv sein kann. Design ist jedoch nicht die materielle Verwirklichung von semiotischen Produkten. Die semiotischen Modi, die im Design verwendet werden, sind noch immer abstrakt und müssen durch unterschiedliche Materialien realisiert werden. (Kress & van Leeuwen 2001: 5f.)

2.2.1.2 Medien

Bei der Realisierung kommen die Medien ins Spiel. Modi werden in Medien auf gewisse Weisen realisiert und gestalten grundlegend den Text. Kress und van Leeuwen definieren Medien als „the material resources used in the production of semiotic products and events, including both the tools and the materials used“ (2001: 22). Sie sind sowohl die Materialien

(wie Papier) als auch das technische Werkzeug, das bei der Realisierung verwendet wird (wie eine Kamera). Dabei sind sie jedoch nicht auf einzelne Funktionen reduziert, sondern zu vielen in der Lage, und keineswegs statisch, sondern dynamisch und kulturspezifisch. Medien können zwar natürlich gegeben sein, doch sie sind stets gesellschaftlich geformt und wurden häufig für einen bestimmten Zweck entwickelt. Modus und Medium können nicht voneinander getrennt werden. (Kress & van Leeuwen 2001: 22)

Nach Elleström sind Definitionen, wie die von Kress und van Leeuwen, die ausschließlich auf die technisch-materielle Seite fokussiert sind oder nur das soziale Konstrukt der Kommunikation betonen, zu eng. Stattdessen betont er die Kombination von Aspekten des Physischen, der Wahrnehmung, des Kognitiven und der Gesellschaft (2021: 9). Elleström unterscheidet „media products“, „technical media of display“ und „media types“. Ein Medienprodukt definiert er als „a single physical entity or phenomenon that enables inter-human communication.“ (2021: 8) Medientypen sind wiederum Kategorien von Medienprodukten, während es sich bei „technical media of display“ um deren physischen Realisierungen handelt, also die tatsächlichen Materialien und Geräte, die dafür notwendig sind. Medientypen unterteilt er weiter in „basic media“ und „qualifying media types“. „Basic media types“ bezeichnet die Kerneigenschaften eines Mediums, während „qualifying media types“ die historischen, sozialen, kulturellen, ästhetischen und kommunikativen Dimensionen einbezieht. Der Überbegriff „Medium“ schließt immer all diese Aspekte ein. Folglich sind nach Elleström einzelne Aspekte von Medien nicht voneinander unterscheidbare Gruppen. (Elleström 2021: 9)

Medien sind weder alle gänzlich unterschiedlich und voneinander trennbar, noch sind sie komplett ident. Vielmehr sind sie beides. Intermedialität agiert als Brücke zwischen den Unterschieden, beruhend auf ihren Ähnlichkeiten (Elleström 2021: 5). Ausprägungen von Medien befinden sich auf einem weiten Spektrum, von materiellen bis mentalen Varianten. Bei ihnen zählt nicht nur Produktion und Übertragung (wie Bücher, Schreibutensilien oder Computer), sondern es handelt sich auch um Kunstformen (wie Film, Oper, Theater, etc.).

Nach Elleström besitzt jede Art von Medienprodukt vier Grundeigenschaften, die er Modalitäten nennt: „material modality“, „spatiotemporal modality“, „sensorial modality“ und „semiotic modality“. Alle Medienprodukte sind an sich materiell, sei es fest oder nicht fest, organisch oder anorganisch. Solche Eigenschaften werden unter „material modality“ verstanden. Außerdem besitzen sie alle auch raumzeitliche Eigenschaften. Würden sich Medienprodukte nicht räumlich oder zeitlich äußern, wären sie nicht wahrnehmbar. Daher gehören zu „spatiotemporal modality“ Eigenschaften wie Zeitlichkeit, Räumlichkeit oder Stillstand. Medienprodukte werden außerdem über mindestens einen Sinn wahrgenommen.

„Sensorial modality“ bezeichnet folglich die sinnliche Wahrnehmung von Medien, sei es etwa visuell, auditiv oder taktil. „Semiotic modality“ unterscheidet sich etwas von den anderen Modalitäten, da diese Eigenschaften weniger greifbar sind, doch sie sind dennoch essenziell für Kommunikation. Mediale Produkte übertragen keinen Inhalt, wenn sie nicht von Rezipient:innen als Zeichen erkannt werden. Sie bleiben bedeutungslos, bis sie bewusst oder unbewusst interpretiert werden. Daher besitzen alle Medienprodukte semiotische Eigenschaften. All diese Eigenschaften bieten bestimmte Möglichkeiten und Grenzen in der Kommunikation. Dieser Definition nach ist es nicht möglich, dass Medien nicht multimodal sind. (Elleström 2021: 20ff.)

Auf Kress und van Leeuwens (2001: 20f.) Strata zurückkommend wird auch die Realisierung des Mediums (= Ausdruck) in zwei Dimension aufgebrochen, die auf den Diskurs und das Design folgen: „Produktion“ und „Distribution“. Erst im Laufe der Produktion wird der Text mit dem Design erstellt. Produktion ist die materielle, physische Realisierung der semiotischen Zeichen und deren Organisation sowie die kommunikative Verwendung von Medien und Materialien. Design und Produktion sind ähnlich wie Modus und Medium schwer voneinander zu trennen. In manchen Kontexten, wie bei der Aufführung improvisierter Musik, lässt sich kaum eine Grenze zwischen den beiden ziehen, da der/die Musiker:in die Musik sowohl designt als auch aufführt, also produziert. In anderen Kontexten sind diese beiden Stadien hingegen klar getrennt, wenn zum Beispiel eine andere Person das Musikstück für ein Orchester komponiert hat.

Wenn diese beiden Dimensionen voneinander getrennt sind, wird mitunter der Anspruch gestellt, dass im Laufe der Produktion nichts Neues hinzugefügt werden darf, sondern dass das Design möglichst „treu“² wiedergegeben werden muss. Design wird so zu einer Möglichkeit, die Aktivitäten von anderen zu kontrollieren und den Produzent:innen wird kein Raum gegeben, sich selbst zu verwirklichen (Kress & van Leeuwen 2001: 6f.). Kress und van Leeuwen (2001: 66) argumentieren jedoch, dass die Produktion unweigerlich Bedeutung hinzufügt, allein schon aufgrund des physischen Prozesses der Artikulierung, wie etwa durch Gesten bei einer Rede. Eine bedeutungsidentische Einheit zwischen Diskurs, Design und Produktion wird somit unwahrscheinlicher.

² Das Konzept der Treue stellt auch in der Translationswissenschaft historisch eine große Debatte dar, der sich viele Forscher:innen und Beiträge gewidmet haben, von Schleiermacher (1813/1963) über den Begriff der Äquivalenz (Nida 1964; Koller 2020) bis zu Reiß und Vermeers Skopostheorie (1984), um nur eine Auswahl zu nennen.

Letztlich folgt die Distribution, bei welcher der Text technisch reproduziert oder „rekodiert“ und anschließend übermittelt wird. Dabei handelt es sich um zwei separate Aspekte, die jedoch auch kombiniert stattfinden können (Kress & van Leeuwen 2001: 87). Auch dieser Prozess wird weitgehend als nicht semiotisch angesehen, bei dem keine Bedeutung hinzugefügt, sondern nur die pragmatischen Funktionen erfüllt werden sollen, einen Text festzuhalten und zu verbreiten. Abhängig davon, wo und in welchem Kontext das Produkt rezipiert wird, wird es sich jedoch unweigerlich zu einem gewissen Grad verändern. Eine Symphonie wird zuhause aus dem Radio nicht denselben Klang entfalten wie in einer Konzerthalle. Außerdem haben Distributionstechnologien auch ein eigenes Bedeutungspotenzial entwickelt und sind von ungewollten Störungen betroffen. Durch digitale Medien haben sich Produktion und Distribution immer weiter angenähert und sind technisch schwieriger zu trennen. (Kress & van Leeuwen 2001: 7f.)

All diese Schritte, von Diskurs bis Distribution, entscheiden, welche Modi in welcher Form genutzt und kombiniert werden, um erfolgreich zu kommunizieren. Sie alle benötigen unterschiedliche Fähigkeiten, daher werden sie nicht selten von verschiedenen Personen ausgeführt. Kress und van Leeuwen argumentieren, dass Produktion und Distribution folglich sehr wohl eigene Bedeutungsebenen hinzufügen. (2001: 20f.)

Jedoch finden diese Prozesse auch auf Seite der Interpretation statt. Auf allen vier Ebenen müssen Rezipient:innen eigenes semiotisches Wissen beisteuern. Dies ist keine passive Rezeption, sondern ein aktiver Vorgang der Sinne und mentale Arbeit. Bei der Distribution muss etwa beachtet werden, ob es sich um eine Reproduktion oder ein Original handelt. Auch Diskurs und Design spielen bei der Interpretation eine Rolle, wobei es durchaus möglich ist, dass sich die Interpretation von der ursprünglichen Intention des/der Autor:in unterscheidet. Zu welchem Grad die beiden übereinstimmen, hängt häufig vom Kontext ab (Kress & van Leeuwen 2001: 8). Dies verdeutlicht erneut, dass auch im Prozess der Rezeption und der Distribution Bedeutung entstehen kann und es keine reine Reproduktion des Diskurses und des Designs geben kann. (Kress & van Leeuwen 2001: 68)

2.2.1.3 Genre

Elleström zeigt auch, dass Medien eng mit dem Genre (was er „Submedium“ nennt) zusammenhängen. Bei Submedien handelt es sich um eingeschränkte “qualified media types“ im Rahmen eines übergeordneten Mediums. (Elleström 2021: 64)

Je nach theoretischem Rahmen besitzen Genres eine Vielzahl an Definitionen. Sie werden heute üblicherweise als ein Prozess verstanden, der vom gesellschaftlichen Kontext geprägt ist. Gängige Definition betonen, dass ein Genre wiedererkennbare Muster einer bestimmten Diskursgesellschaft für einen bestimmten Kommunikationszweck umfasst, mit dem ein soziales Ziel erreicht werden soll. Es weckt Erwartungen über den kommunikativen Zweck, die Form und den Inhalt. (Biel 2017: 151f.)

Genre bestehen aus Konventionen bezüglich Themen, Figuren, Inhalt, Narration und wie Modi in Hinblick auf den Diskurs und die Form verwendet werden. Sie sind kulturell geprägt und je nach Genre formen Rezipient:innen unterschiedliche Erwartungen. Jedes Genre hat unterschiedliche Konventionen, die Modi und Medien beeinflussen. Jedoch folgt auch ein Genre je nach sprachlichem und kulturellem Kontext anderen Konventionen. (Kaindl 2019: 57)

2.2.2 Ein multimodales Textverständnis

Um auf Gambiers Zitat zurückzukommen, dass im Grunde kein Text monomodal ist, lässt sich rekapitulieren, dass ein geschriebener Text immer aus verbalen und visuellen Elementen besteht. Auch das Layout und die Typographie sind bereits visuelle Elemente und häufig werden in Texten auch Bilder eingebaut. Noch deutlicher wird dies in modernen, digitalen Medien, in denen etwa Bild, Sprache, Musik und Ton auf einem Smartphone oder im Fernsehen ständig gleichzeitig gegeben sind. Welche Rolle die verbalen Elemente in einem Text spielen, hängt unter anderem von der Art des Texts, den Entscheidungen des/der Autor:in und dem Medium ab.

Diesem Ansatz nach ist Bedeutung in einem Text nicht automatisch gegeben, sondern sie entsteht erst, wenn Modi kombiniert werden. Remael und Reviers (2022: 146) fassen folgende Punkte zusammen:

1. Semiotische Modi spiegeln immer die Intention und die Interessen des/der Autor:in wider. Welche Modi sie wählen hängt von deren Potenzial und dem Material des Mediums ab.
2. Wie und was Modi vermitteln können, ihre Affordanz, hängt immer von ihrem kulturellen Kontext ab. Folglich können sie nicht einfach übersetzt oder übertragen werden, ohne dass sich ihre Bedeutung verändert.
3. Die Modi können ihre Bedeutung erst entfalten, wenn sie von Rezipient:innen in einem bestimmten Kontext interpretiert werden. Die Interpretation wird stets vom Wissen und der Perspektive der Rezipient:innen beeinflusst werden.

Dank einer multimodalen Sicht auf Texte können genrespezifische Modi und deren Zusammenspiel berücksichtigt werden. Ein Text besteht aus den Elementen Modus, Medium und Genre, die nicht voneinander zu trennen sind. Da Modi nicht von sich aus Bedeutung tragen, benötigen sie dafür Medium und Genre. Diese Sichtweise ermöglicht es der Translationswissenschaft, sich von der sprachzentrierten Betrachtung eines Textes und der Annahme einer strikten Äquivalenz zwischen Ausgangstext (AT) und Zieltext (ZT) abzuwenden. (Kaindl 2019: 57)

Der Text einer Übersetzung besteht aus einer Kombination von Modi, die auf einem Diskurs beruhen und nach einem Design produziert, distribuiert und rezipiert werden. Das bedeutet, dass es keine automatische Verbindung zwischen AT und ZT basierend auf Äquivalenz gibt. Außerdem ist damit die Sprache endgültig nicht mehr der entscheidende Faktor einer Übersetzung. (Kaindl 2019: 58)

Durch eine Übersetzung wird ein Text in einen neuen Kontext übertragen. Da dieser immer die Bedeutung beeinflusst, bedeutet das folglich, dass sie sich je nach Zielkontext und Rezipient:innen verändern wird. Wenn wir akzeptieren, dass Rezipient:innen die Bedeutung eines Textes nie auf ein und dieselbe Art interpretieren, folgt daraus, dass Übersetzer:innen je nach eigenem Hintergrund ebenfalls die Bedeutung verändern. Daher ist es bei der Übersetzung unentbehrlich, die Entscheidungen, welche der/die Autor:in getroffen hat, zu analysieren, um die beabsichtige Bedeutung der Zeichen zu verstehen. (Remael & Reviers 2022: 146f.)

2.2.3 Intersemiotische oder intermodale Translation?

Aus der Betrachtung eines Textes als multimodal ergeben sich auch unterschiedliche Übersetzungskategorisierungen. Einer der ersten, der Translationsarten nach semiotischen Zeichen ausdifferenziert hat, war Jakobson, der die Translation in interlinguale, intralinguale und intersemiotische Translation unterteilt hat. Unter interlingual versteht er sozusagen die „normale“ Übersetzung („translation proper“) zwischen zwei Sprachen. Intralingual (oder „rewording“) ist eine Übersetzung innerhalb einer Sprache, wie etwa die Vereinfachung eines Textes, zum Beispiel in Leichte Sprache. Eine intersemiotische Translation (oder auch „transmutation“) bezeichnet die Übersetzung von einem Zeichensystem in ein anderes, wie etwa bei der Audiodeskription. (1959: 233)

Gottlieb (2017: 51) hat diese Unterteilung aufgegriffen und weiter präzisiert. Dabei betont er, dass Sprache nicht unbedingt Teil dieser Zeichensysteme sein muss und auch gänzlich nonverbale Kommunikation als Text zu verstehen ist. Gottlieb unterscheidet seine Kategorien vor dem Hintergrund, dass Translation von zwei Dimensionen geprägt wird: Zeit und Raum.

Basierend auf dieser Feststellung definiert er 34 inter- und intrasemiotische Translationstypen. Für diese Arbeit relevant sind dabei primär die intersemiotischen. Diese unterscheidet er in diasemiotisch, ultrasemiotisch und infrasemiotisch, abhängig von der Anzahl der Kommunikationskanäle. Bei einer diasemiotischen Übersetzung bleibt deren Anzahl gleich, etwa wenn Musik niedergeschrieben wird. (Hierbei handelt es sich nach Gottlieb um eine nonverbale Übersetzung.) Bei einer ultrasemiotischen Übersetzung benutzt der ZT mehr Kanäle als der AT, etwa bei gedolmetschter Gebärdensprache (eine verbalisierte Übersetzung). Infrasemiotisch bezeichnet hingegen eine Reduktion der Kanäle, wie es bei der Audiodeskription der Fall ist (ebenfalls verbalisiert).

Kaindl (2013: 261f.) zufolge ist intersemiotisch jedoch ein unglücklich gewählter Ausdruck, da streng genommen jede Übersetzung intersemiotisch ist, weil Sprache selbst ein semiotisches System ist. Stattdessen schlägt er eine andere Einteilung vor, basierend auf der Unterscheidung zwischen Modi und Medien: intra- und intermodale Translation sowie intra- und intermediale Translation. Die jeweiligen Translationsarten können wiederum intra- und transkulturell stattfinden, innerhalb einer Kultur oder über eine kulturelle Grenze hinweg. Intramodal ist die Übersetzung eines Modus in denselben Modus, etwa von einem linguistischen Modus (verbal oder schriftlich) in einen anderen. Intermodal ist der Transfer eines Modus in einen anderen, etwa die Verbildlichung eines geschriebenen Textes oder umgekehrt die Audiodeskription. Intramediale Übersetzungen sind Medientransfers, bei denen das Kommunikationsdispositiv und die Form gleichbleiben, jedoch aufgrund kultureller Ausprägungen trotzdem Änderungen vorgenommen werden müssen, etwa wenn ein Musikvideo an eine bestimmte Kultur angepasst wird. Intermediale Übersetzung wiederum ist die Übersetzung in andere Medien. Das wäre etwa die Filmadaption eines Romans.

Später fügte Kaindl (2019: 60) noch Kategorien in Hinblick auf das Genre hinzu und nennt diese intra- und intergenerische Translation. Ähnlich wie beim Medium können auch hier kulturelle Spezifika die Übersetzung beeinflussen, da Genre je nach Sprache und Kultur unterschiedlichen Konventionen folgen. Als Beispiel nennt Kaindl das Drama, für das im Französischen ein Alexandriner verwendet wird, im Deutschen jedoch kein Versmaß. Inter-generisch wäre etwa die Übersetzung einer französischen „opéra comique“ in ein deutsches Singspiel.

2.2.4 Begriffsschaos

Es ist auch wichtig, anzumerken, dass die Forschung zur Multimodalität keineswegs einheitlich verlief oder standardisierte Begriffe verwendet. Grund dafür könnte das recht plötzliche große Interesse am Gegenstand sein, das zu vielen Beiträgen von unzähligen Forscher:innen aus unterschiedlichen Bereichen innerhalb kurzer Zeit führte.³

Heute hat sich das Konzept der Multimodalität weitgehend durchgesetzt und die auf Zeichen basierende Semiotik abgelöst. Trotzdem finden sich in der Forschung noch immer Begriffe wie „poly-“ oder „multisemiotisch“ oder „multimedial“. Obwohl diese Begriffe für ähnliche Konzepte verwendet werden, sind sie nicht synonym.

„Zeichensystem“, „Modus“ und „Medium“ sind ebenfalls keine klar definierten Begriffe. Zwar sind Modus und Medium voneinander zu unterscheiden, doch ist diese Trennung nicht immer eindeutig, da die beiden eng verbunden sind. Modi werden immer in medialen Kontexten realisiert und hängen dadurch stets mit einem Medium zusammen. Jedoch bestimmt auch das Medium, in welcher Form diese Modi auftreten. In der Übersetzung müssen sowohl Modus als auch Medium beachtet werden, da beide einen gewissen Einfluss auf das Produkt haben. (Kaindl 2013: 259)

Auch der Begriff „Modus“ wird nicht einheitlich gebraucht. Oft wird er in Werken als Ersatzbegriff für „Zeichen“ verwendet, doch dabei werden andere Dimensionen wie die soziale Bedingtheit von Modi vernachlässigt (Kaindl 2019: 56f.). Andere Forscher:innen hingegen präferieren „resource“ oder „semiotic resource“.

Die Begriffe „Medien“ und „Multimedialität“ stiften ebenfalls gerne Verwirrung, da sie von verschiedenen Disziplinen unterschiedlich verwendet werden und auch im strikt technologischen Sinne des Wortes als Fernsehen, Kino, etc. verstanden werden können.

Um Verwirrungen zu vermeiden, wird für diese Arbeit ausschließlich der Begriff Multimodalität verwendet und nicht Begriffe wie „poly-“, „multisemiotisch“ oder „multimedial“. Der Begriff „Zeichen“ bezieht sich im weiteren Verlauf rein auf das sprachliche Zeichen, während „Modus“ auch den Kontext und die soziale Bedingtheit beinhaltet. Der Begriff „Medium“ bezeichnet wiederum die Realisierung eines „Modus“ und nicht technologische Medien. Außerdem wird nicht von intersemiotischer Übersetzung gesprochen, sondern Kaindls (2013) Differenzierung übernommen.

³ Jewitt et al. (2025) liefern eine ausführliche Auflistung der unterschiedlichen Forschungsperspektiven zur Multimodalität.

2.3 Multimodalität in der audiovisuellen Translation

Insbesondere in der audiovisuellen Translation (AVT) hat sich der multimodale Textbegriff durchgesetzt. Ursprünglich beschäftigte sich die AVT primär mit der Filmübersetzung, doch darüber ist sie mittlerweile weit hinausgewachsen. Auch in der AVT hat sich frühe Forschung vor allem auf die technischen und linguistischen Aspekte konzentriert, während Bild und Klang zweitrangig waren. Dies hat sich jedoch in den letzten zwei Jahrzehnten geändert. Aufgrund der vielen neuen möglichen Formen, die unter anderem durch technische Entwicklungen rasch zugenommen haben, mussten Konzepte wie Text und Translation weiter überdacht werden.

Heute hat sich die AVT als eigene Subdisziplin der Translationswissenschaft bewiesen. Taylor (2020: 84) definiert sie als „the transfer from one language to another of the verbal components contained in audiovisual products“. Diese Definition soll jedoch nur eine Einordnungshilfe sein, denn eine genaue Kategorisierung der Bereiche der AVT bleibt umstritten. Dies ist ebenfalls bedingt durch die laufend neuen Formen von Texten und Genres. Die Definition zeigt jedoch erneut einen Fokus auf die verbalen Komponenten eines audiovisuellen Mediums. Dennoch nennt Taylor Multimodalität als „defining feature“ der AVT. (2020: 84)

Doch auch die Texte an sich unterscheiden sich in audiovisuellen Medien von traditionellen. Sie sind kurzlebiger am Bildschirm und entziehen sich der klassischen Dichotomie von AT und ZT. Im Gegensatz zu geschriebenen Texten werden Filme weniger als solche wahrgenommen, da nicht erst gelernt werden muss, sie zu „lesen“. Ihre Bedeutung wird automatisch interpretiert, dabei werden auch die einzelnen Modi kaum getrennt voneinander wahrgenommen. Das macht das Beschreiben bestimmter Elemente aber auch gleichzeitig schwieriger. Darüber hinaus spielen in der AVT die Sinne eine andere Rolle als beim literarischen Übersetzen, da sie alle gemeinsam angesprochen werden und einen großen Teil der Kommunikation ausmachen (Gambier & Gottlieb 2001: xi). Daher ist auch die Zugänglichkeit und Barrierefreiheit ein Thema, bei der Multimodalität beachtet werden muss.

Kaindl (2024: 40) nennt als filmspezifische Modi Sprache (gesprochen und geschrieben), Bilder, Geräusche und Musik, die alle eine eigene Funktion und Kulturspezifität besitzen. Es müssen jedoch auch ihre Zusammenarbeit und ihre mediale Realisierung beachtet werden.

In der AVT gibt es eine Vielzahl an Forschungsbeiträgen, die Modelle zur Kategorisierung von Modi und Submodi präsentieren. Diese Modelle unterscheiden sich jedoch in vielen Hinsichten, was nach Valdeón (2024: 3) unter anderem an der Schwierigkeit liegen

könnte, einen Korpus zu erstellen, der all die unterschiedlichen Nuancen von multimodalen Texten erfasst. Daher konzentrierten sich frühe Beiträge noch immer überwiegend auf die linguistische Dimension, während andere Modi zwar beachtet, aber weniger ausführlich klassifiziert wurden. Hier sollen nun nur zwei Modelle zur Klassifizierung von Modi in audiovisuellen Medien angesprochen werden.

2.3.1 Multimodale Modelle der AVT

Eines dieser Modelle stammt von Zabalbeascoa (2008: 22), der argumentiert, dass viele Aspekte, die Textualität definieren, wie Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Informativität und Intertextualität, auch nonverbal geschaffen werden können. Seiner Überlegung folgend gibt es verbale Texte, nonverbale Texte und Texte, die verbale und nonverbale Zeichen kombinieren.

Zabalbeascoa (2008: 23) definiert zwei Arten von Zeichen (verbale und nonverbale) und zwei Arten von Kommunikationskanälen (auditive und visuelle). Aus diesen leitet er folgendes Schema ab:

	Audio	Visual
Verbal	Words heard	Words read
Non-verbal	Music + special effects	The picture Photography

Abbildung 1: Modi nach Zabalbeascoa

An einen audiovisuellen Text stellt er drei Anforderungen: Erstens muss er diese vier Elemente nach unterschiedlicher Gewichtung kombinieren. Zweitens wirken diese zusammen und lassen sich nicht voneinander trennen, dabei werden sie spezifisch für einen bestimmten audiovisuellen Text ausgewählt. Und drittens gibt es drei Produktionsstufen: pre-shooting, shooting und post-shooting. (Zabalbeascoa 2008: 23f.)

Ein aktuelleres, ausführlicheres Modell stammt von Gambier (2023: 6f.). Er unterscheidet ebenfalls die Dimensionen auditiv, visuell, verbal und nonverbal, leitet daraus jedoch 14 Submodi für Filme ab:

	Audio	Visual
Verbal	linguistic code paralinguistic code literary and theatre codes	graphic code
Non-verbal	special sound effects/sound arrangement code musical code paralinguistic code	iconographic code photographic code scenographic code film code kinesic code proxemic code dress code

Abbildung 2: Modi nach Gambier

Gambier betont, dass der Sinn oder die Bedeutung eines Textes aus der Interaktion der Zeichen am Bildschirm, zwischen den Zeichen und der für den Film Verantwortlichen sowie zwischen ihnen und den Zuschauenden entsteht.

Bei der Übersetzung von audiovisuellen Texten muss also insbesondere die Beziehung der unterschiedlichen Elemente beachtet werden. Dabei ist nicht relevant, ob sie zeitgleich oder zeitlich getrennt voneinander auftreten. Zabalbeascoa (2008: 29f.) nennt sechs Arten von Beziehung, welche die Elemente haben können:

1. „complementary“: Die Elemente (verbale, visuelle oder eine beliebige Kombination davon) werden gemeinsam interpretiert und können ihre volle Bedeutung nur zusammen entfalten.
2. „redundancy“: Elemente werden wiederholt, obwohl diese Wiederholungen als unnötig angesehen werden. Die Wiederholung kann auf derselben Ebene stattfinden (zum Beispiel nur durch Wörter) oder auf einer anderen (etwas Gesagtes durch ein Bild). Sie schafft keine neue Bedeutung und verändert diese auch nicht. Wiederholungen, die etwas Neues beitragen, fallen nicht in diese Kategorie.
3. „contradiction“ (oder „incongruity“): Erwartungen an den Film (etwa aufgrund des Genres) werden nicht erfüllt oder Elemente werden überraschend kombiniert. Dies wird häufig für Humor, Satire, Ironie, Metaphern oder Symbole verwendet.

4. „incoherence“: Elemente können nicht bedeutungsschaffend oder wie geplant kombiniert werden. Das liegt meistens am Skript, der Regie, der Übersetzung, der Untertitelung oder dem Ton.
5. „separability“: Elemente können für sich allein, unabhängig vom Text stehen und tragen trotzdem Bedeutung.
6. „aesthetic quality“: Ziel des/der Autor:in ist es, ein ‚schönes‘ Produkt zu schaffen. Dafür werden bestimmte Elemente ausgewählt und kombiniert.

Baldry und Thibault (2010: 4f.) betonen ebenfalls, dass unterschiedliche semiotische Modalitäten mit unterschiedlichen Prinzipien Bedeutung schaffen. Dabei darf nicht unterschätzt werden, dass auch scheinbar unwichtige Gesten schon Bedeutung tragen. Auch ist etwa wichtig, wo sich die Dinge räumlich abspielen. Beispiele für Modalitäten im Film sind bei ihnen Zeit und Raum, die Intertextualität und der Soundtrack (nicht nur Gesprochenes, sondern auch Geräusche, Laute und Musik). Sie weisen außerdem darauf hin, dass sich unser Verständnis und unsere Interpretationen sehr auf unser Wissen von Filmgenres stützen (Baldry & Thibault 2010: 7).

Des Weiteren soll die richtige Auswahl an Modi in der Übersetzung die kognitive Belastung der Zuschauer:innen mindern (Taylor 2020: 89). Pérez-González (2014: 122) bezeichnet übersetzte Sprache als den Mörtel, der all die verschiedenen Modi und Aspekte eines multimodalen Text zusammenhält.

2.3.2 Die Bedeutung von Bildern

Im Zuge einer multimodalen Betrachtung von Texten, insbesondere in der audiovisuellen Translation und der Audiodeskription, muss auch ein besonderes Augenmerk auf die bildlichen Elemente gelegt werden.

Abhängig von Modus und Medium beeinflussen unterschiedliche Faktoren die Bedeutung von Texten. Selbst wenn man versucht, dieselbe Bedeutung auszudrücken, wird diese unterschiedlich realisiert werden. Kress und van Leeuwen argumentieren: „What is expressed in language through the choice between different word classes and clause structures, may, in visual communication, be expressed through the choice between different uses of colour or different compositional structures” (1996/2010: 2).

Bilder unterscheiden sich von einem geschriebenen oder gesprochenen Text, indem sie kein festgelegtes Sprechakt-Repertoire besitzen, weshalb ihre Illokution ungenauer ist. Daher

lassen sie ein weiteres Spektrum möglicher Interpretationen zu (Stöckl 2004b: 18). Bilder werden vor allem auf konnotativer und assoziativer Ebene interpretiert. Dies hängt natürlich vom kulturellen Kontext ab und kann stark variieren (Kaindl 2013: 265).

Auch Stöckl (2004a: 13f.) nennt Denotation und Konnotation als zentrale Begriffe der Bildsemantik, durch die Bilder Bedeutung vermitteln können. Denotationen sind dargestellte Objekte, Personen, Sachverhalte und Handlungen, die aufgrund persönlicher Erfahrung und Wissen erkannt werden können und die von Darstellungskonventionen unterstützt werden. Konnotationen sind ihre erweiterten symbolischen Bedeutungen. Diese vermitteln Ideen, Wertvorstellungen, Intentionen und Ideologien. Sie funktionieren durch kulturelle Assoziationen und Darstellungstechniken, die eine gewissen symbolische Bedeutungskraft haben, wie Farben und Bildkomposition.

Die Sozialesemiotik versucht, für Bilder eine „Grammatik“ auszumachen, indem visuellen Strukturen ein Bedeutungspotenzial zugeordnet wird. Auch dies beruht stark auf kulturellen Konventionen. (Stöckl 2004a: 15)

Noch komplexer wird die Festlegung der Bedeutung jedoch, wenn es nötig ist, im Zuge eines Übersetzungsverfahrens ein Bild in Worte zu fassen. Die beiden Modi teilen keine Bedeutungsressource, oder „Code“. Während Bildelemente zwar auch in Verbindung miteinander stehen, funktionieren diese Verbindungen nicht wie die Grammatik einer Sprache oder nach denselben Konzepten von Raum und Zeit. Im Gegensatz zu Sprache besitzen Bilder eine viel geringere standardisierte Bedeutungsebene und lassen mehr individuelle Interpretationen nach persönlichem Wissen und Erfahrungen zu (Kress 2019: 29). Linien und Farben kann nicht direkt verbale Bedeutung zugeschrieben werden, abstrakte Muster erschweren dies noch weiter. Selbst wenn sie gewisse Emotionen auslösen, ist nicht garantiert, das andere Betrachter:innen dieselben erfahren. Nach Goethals (2001: 45f.) teilen wir zwar grundlegend, wie wir visuelle Informationen wahrnehmen und verarbeiten, doch unsere Interpretationen hängt von unseren individuellen und kulturell geprägten Gehirnen ab. Realistische Repräsentationen vereinfachen jedoch eine ähnliche Interpretation.

Stöckl (2004b: 16f.) hat ausführlich zu Bildern und ihrer Bedeutung geforscht und sie mit Sprache verglichen. Auch er betont, dass alle Modi nach ihren eigenen Regeln und „Grammatiken“ funktionieren, nach denen sie organisiert und aufgebaut sind. Sprache hat klare Strukturen, wie durch sie Bedeutung geschafft werden kann. Bilder basieren hingegen viel weniger auf Regeln, sondern liefern ein Abbild der realen Welt. Ihre Bedeutung bekommen sie demnach, weil sie als Ikon auf etwas Bekanntes verweisen. Aufgrund der Ähnlichkeit zwischen einem Bild und der realen Welt können wir es verstehen.

Während geschriebene Sprache Kohärenz mit Mitteln wie Pronomen, Lexis, Syntax, Interpunktion, Schriftart etc. herstellen kann, verwenden Bilder eigene Mittel dafür. Solche sind etwa Farbe, die räumliche Position von Elementen im Bild oder ihre grafische Verbindungen (Kress 2019: 33). Selbst wenn versucht wird, in unterschiedlichen Modi dieselbe Bedeutung wiederzugeben, muss dies durch andere Mittel getan werden. Welche Modi und Medien verwendet werden, wird unweigerlich die Bedeutung beeinflussen und manche Aspekte gehen eventuell verloren. Da jeder Modus und jedes Medium seine eigenen Funktionen hat, ist es nicht immer möglich, etwas sowohl durch Sprache als auch durch Bilder wiederzugeben (Kress & van Leeuwen 1996/2010: 19).

Auf einer kognitiven Ebene sind Bilder nach Stöckl ein schnellerer Modus als Sprache und sie können rascher verarbeitet werden, da sie geschaffen sind, um als Gesamtbild wahrgenommen zu werden. Trotzdem lassen sie einen individuellen Fokus auf Einzelelemente zu, der jedoch häufig vom Bild und von Strukturen darin gelenkt wird (Stöckl 2004a: 197). Sprache erfordert hingegen Parsing, eine Analyse der Satzstruktur, da Zeichen erst in Phrasen inkorporiert werden müssen, um Sinn zu ergeben. Bilder sind daher in der Lage, schneller Aufmerksamkeit zu erregen und bleiben einfacher in Erinnerung. Außerdem können sie unmittelbare emotionale Reaktionen hervorrufen. (Stöckl 2004b: 17)

Auch auf semantischer Ebene sieht Stöckl einen Unterschied zwischen Sprache und Bild. Aufgrund ihrer vagen und mehrdeutigen Natur wird die Bedeutung von Bildern meist erst aus der Kombination mit anderen Modi wirklich klar. Daher sind sie eingeschränkt und können nur visuelle Informationen vermitteln und auch ihre selbstreferenziellen Fähigkeiten sind schwach. Stöckl fasst dies wie folgt zusammen: „Language has its strength in the depiction of events and states-of-affairs in time, whereas images are particularly suited to the representation of objects in space and their physical characteristics“. (2004b: 18)

Doch trotz ihrer unterschiedlichen Charakteristika lassen sich Sprache und Bilder nicht klar voneinander trennen. Bilder zu produzieren und zu verstehen, setzt zu einem gewissen Teil eine verbale Kategorisierung von visuellen Elementen voraus und sie werden häufig von Schrift unterstützt. Kommunikation durch Sprache baut hingegen zu einem großen Teil darauf auf, mentale Bilder heraufzubeschwören. Das zeigt sich etwa an der Vielzahl von metaphorischen Ausdrücken, die alltäglich verwendet werden. Auch die historische Entwicklung von Alphabeten zeigt, dass sie ihren Ursprung häufig in Bildern haben. Im Grunde benötigt Sprache eine visuelle Manifestation, um niedergeschrieben zu werden. Außerdem zeigt die Kopräsenz von Sprache und Bildern in fast allen Kommunikationsformen, wie sehr die beiden aufeinander aufbauen und gemeinsam Bedeutung schaffen können. (Stöckl 2004b: 18f.)

Sprache ist in vielen sozialen Situationen noch immer privilegiert, doch gewisse Botschaften lassen sich von Bildern besser vermitteln, wie etwa statistische Daten in Grafiken. Remael (2001: 17) sprach schon vor 25 Jahren davon, dass Bilder in der Gesellschaft durch Medien dominant geworden sind. Manche Bilder brauchen keinerlei Sprache, um Bedeutung oder eine ganze Geschichte zu vermitteln, und sind selbst eigenständige Texte, wie beispielsweise Kinderbücher. Kress (2019: 27) betont ebenfalls, dass ein beachtlicher Teil der heutigen Kommunikation über das Handy abläuft, wo Schrift und Bilder üblicherweise zusammen auftreten, Bilder jedoch häufig dominant sind und auch allein erscheinen können. Es lässt sich also tatsächlich keine klare Hierarchie der Modi ausmachen.

2.4 Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte

Da es sich beim Gegenstand dieser Arbeit um die Audiodeskription eines audiovisuellen Produktes handelt, liegt die Bedeutung von Multimodalität für sie auf der Hand. Ein multimodales Textverständnis, basierend auf Kress und van Leeuwens (2001) Multimodalitätstheorie, ermöglicht es der Übersetzungswissenschaft, sämtliche Aspekte zu berücksichtigen und über die reine Sprache hinauszublicken. Ein Text besteht stets aus mehreren Modi, sowohl aus verbalen als auch aus visuellen. Welche Rolle diese spielen und wie relevant einzelne Modi sind, hängt von der konkreten Situation, etwa dem sozialen Kontext oder der Intention der Autor:innen, ab. Erst aus ihrer Kombination entfaltet sich die volle Bedeutung eines Textes. Insbesondere in audiovisuellen Medien wie Filmen und Serien tritt eine Vielzahl von Modi zugleich auf, die von den Zuschauer:innen laufend holistisch verarbeitet und interpretiert wird.

Gambiers (2023) Modell soll für die spätere Analyse einen Anhaltspunkt geben, um die unterschiedlichen Modi eines Filmes bzw. einer Serie berücksichtigen und analysieren zu können. Außerdem soll dabei beachtet werden, auf welche Arten diese zusammenwirken. Besonders relevant wird dabei die Unterscheidung des visuellen und des verbalen Kanals sein. Eine der größten Schwierigkeiten bei der AD ist, die Bedeutung von Bildern festzulegen und in Sprache zu übersetzen, da Bilder üblicherweise mehr Interpretationen zulassen als Sprache und Bild und Sprache keinen Code teilen. Mithilfe von Stöckl (2004a, 2004b) und Kress (2019) wurde gezeigt, welche Herausforderungen sich dabei präsentieren.

Welche Bedeutung Multimodalität konkret für ein intermodales Übersetzungsverfahren wie die AD hat, wird in Kapitel 4 näher geklärt.

3. Feministische und queere Übersetzungswissenschaft

3.1 Die Macht des Übersetzens

Der zunehmende Fokus in der Übersetzungswissenschaft auf den sozialen und kulturellen Kontext, wie in Kapitel 2 angeschnitten wurde, führte neben der Auseinandersetzung mit den bedeutungskonstituierenden Aspekten eines Textes auch zu neuen Perspektiven auf die äußeren Bedingungen einer Übersetzung und die involvierten Personen. Nach dem Abwenden von präskriptiven Normen betrachten dekonstruktive und deskriptive Ansätze die diskursive Macht von Übersetzungen. Dies führt zur Einbeziehung der äußeren Umstände, wie Zwänge, Machtfaktoren und Zensuren, woraus sich die Frage ergibt, „wer, wie, mit welchen Instrumenten, zu welchem *Zweck*, mit welchem Ziel und welchem Machtanspruch Translation in Auftrag gibt, Translationskonventionen trifft und Translationsnormen verordnet“ (Prunč 2007/2012: 285, Hervorhebung im Original).

Seit dem „cultural turn“ (Bassnett & Lefevere 1990) und dem späteren „sociological turn“ (Wolf 2007) wird Übersetzen zunehmend als ein Prozess der Macht und als politischer Akt verstanden, wodurch das Bild von fremden Kulturen bestimmt und Wissen konstruiert werden kann (Bassnett & Lefevere 1998). Nach einer solchen Auffassung ist es möglich, sich durch Übersetzungen gegen Institutionen und etablierte Grundannahmen zu richten. So entstand die Ansicht, dass Übersetzen nicht in einem Machtvakuum stattfindet, sondern Machtinteressen widerspiegelt und von Natur aus parteiisch und politisch ist. Dies beginnt bereits bei der Auswahl der Texte, die übersetzt werden sollen und welche ignoriert werden, oder betrifft die Art und Weise, wie diese übersetzt werden – entweder treu am Ausgangstext, unabhängig von persönlichen Einstellungen, oder beeinflusst von eigenen Ideologien. Folglich kann Translation verwendet werden, um eigene Interessen zu vertreten, und Übersetzer:innen werden zu politischen Aktivist:innen.⁴

Gentzler und Tymoczko (2002: xvi) argumentieren, dass seit dem „cultural turn“ Macht das Kernthema neuer Richtungen der Übersetzungswissenschaft ist und daher von einem „power turn“ gesprochen werden kann. Immer mehr Forschungen haben sich in Folge mit der Frage beschäftigt, welche Handlungsmacht Übersetzer:innen haben und wie sie kulturellen Wandel beeinflussen können.

⁴ Dieser Diskurs entstammt insbesondere postkolonialen Theorien, die sich mit marginalisierten Kulturen sowie der Macht und Kontrolle einer Gruppe über eine andere auseinandersetzen. Vgl. z. B. Spivak (1987), Bhabha (2000).

Relevant ist in dieser Hinsicht Venuti (1995) Auseinandersetzung mit der (Un)Sichtbarkeit von Übersetzer:innen. An eine Übersetzung wird traditionell die Erwartung gestellt, dass sie flüssig und ohne Auffälligkeiten zu lesen ist sowie den ursprünglichen Text und Autor:in wiedergibt. Eine Übersetzung soll sich nicht wie eine solche lesen, sondern wie das „Original“. Aufgrund dessen verschwinden Übersetzer:innen und werden sozusagen unsichtbar. (Venuti 1995/2018: 1)

Venuti nennt als Grund dafür einerseits wirtschaftliche Faktoren, die Übersetzer:innen in ihrem Handeln einschränken, und andererseits die etablierte Hierarchie, in welcher der Ausgangstext über der Übersetzung steht. Er argumentiert jedoch, dass weder der/die Autor:in des ATs noch der/die Übersetzer:in Texte mit eindeutigen Interpretationen schaffen kann, und AT und ZT immer von sozialen Tabus, Codes und Ideologien beeinflusst werden. Folglich ist eine Übersetzung eine kulturelle und politische Handlung, die nationale Identitäten konstruiert und vorherrschende Kanons und Ideologien mitbestimmt. (Venuti 1995/2018: 15).

Venuti (1995/2018: 248ff.) fordert auf, sich gegen diese Unsichtbarkeit zu wehren. Einerseits ist dies durch eine „resistant translation“ möglich, in der Übersetzer:innen selbst sichtbar werden, und andererseits können sie sich mit einer „foreignizing translation“ gegen die vorherrschenden Normen wenden.

Weitere Forscher:innen teilen die Ansicht, dass das Original durch eine Übersetzung stets verändert wird und Übersetzer:innen nicht unsichtbar sein können und sollen. Hermans (1985: 11) argumentiert etwa, dass jede Übersetzung eine gewisse Manipulation des Ausgangstextes für einen bestimmten Zweck bedeutet. Demnach ist der/die Übersetzer:in in einem Text immer präsent, weshalb dieser nicht neutral sein kann. Er spricht von der „Translator’s voice“ (Hermans 1996: 27), die an die Oberfläche eines Textes treten kann und somit in der Lage ist, für sich selbst zu sprechen und aktiv in einen Diskurs einzugreifen.⁵

Lefevere (1992/2017: 10) nennt Übersetzer:innen sogar „Verräter“, die oft keine andere Wahl haben, als den AT zu betrügen, wenn sie innerhalb der Grenzen einer Kultur handeln, ohne sich dessen überhaupt bewusst zu sein. Er spricht von Übersetzen als eine Form von „rewriting“, das stets eine bestimmte Ideologie und Poetik reflektiert und daher das Original bewusst oder unbewusst manipuliert, um in der Zielkultur zu funktionieren. Er sieht es als möglicherweise einflussreichste Art von Rewriting, da es Bilder in eine andere Kultur bringen kann, weit über die Grenzen ihrer ursprünglichen Kultur hinaus (Lefevere 1992/2017: 6f.). Dies

⁵ Hermans Werk *The Manipulation of literature: studies in literary translation* (1985) prägte zudem die „Manipulation School“, eine Gruppe von Forschenden fokussiert auf die Manipulationen, die in einer Übersetzung stattfinden.

bedeutet nach Lefevere, dass Rewritings im Dienst von Macht stehen: „Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another.“ Genauso können Rewritings jedoch Innovation auch verhindern. (Bassnett & Lefevere 2017: preface)

Lefevere (1992/2017: 1f.) sieht konkrete Faktoren, die bestimmen, welche literarischen Werke akzeptiert werden, die mit Macht, Ideologie, Institution und Manipulation zusammenhängen. Der grundlegendste Faktor ist das System⁶, das bestimmte Einschränkungen vorgibt. Rewritings können sich an das System anpassen oder ihm entgegenreten und außerhalb dieser Einschränkungen agieren, etwa indem sie Werke auf eine Art neu schreiben, die sich nicht der dominanten Ideologie und Poetik fügt. (Lefevere 1992/2017: 10f.)

Viele Theoretiker:innen gehen weiter auf die Verbindung von Translation und Ideologie ein: “translation as a process of mediation which does not stand above ideology but works through it.” (Simon 1996: 8). Simon (1996: ix) spricht von Übersetzen als „literarischer Aktivismus“, denn Übersetzer:innen tragen wesentlich zu kulturellen Debatten bei, indem sie neue Wege der kulturellen Kommunikation schaffen und unweigerlich bestimmen, welche Werte einer Kultur aufrechterhalten und welche angefochten werden.

Für De Marco (2012: 41) ist die Positionalität von Übersetzer:innen dabei ein Schlüsselbegriff, der ihre ideologische Position in einem politischen Diskurs bezeichnet. Aufgrund von kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Faktoren werden sie zu aktiven Agent:innen bei der Auslegung der Bedeutung von Texten, denn je nachdem, welche Position sie einnehmen, vermitteln sie bestimmte Werte eines Textes.

All diese Ansätze verstehen Übersetzen nicht als neutralen Akt, sondern schreiben ihm eine Manipulationsmacht zu. Übersetzer:innen haben diese Deutungsmacht und müssen Entscheidungen treffen, durch die sie Veränderungen in der Gesellschaft herbeiführen können. So können Übersetzungen Ideologien verbreiten und politisch instrumentalisiert werden.⁷

3.2 Feministische Übersetzungswissenschaft

Insbesondere in der feministischen Übersetzungswissenschaft wurde diese Überlegung aufgegriffen und mit Ideen der Gender Studies kombiniert. Die Gender Studies beschäftigen

⁶ Lefevere verwendet den Begriff System in Anlehnung an den russischen Formalismus und ähnlich wie Even-Zohars Polysystemtheorie (1979).

⁷ Auch diese Entwicklung in der Translationswissenschaft ist zu komplex, um hier vollständig wiedergegeben zu werden. Eine Ausführung findet sich in Gentzler & Tymoczko (2002: xi–xxi) und Prunč (2007/2012: 285–314). Prunč geht in diesem Kontext außerdem ausführlich auf Bourdieus Felder der Macht ein (2007/2012: 315–336).

sich mit Männlich- und Weiblichkeit als sozio-kulturelles Konstrukt, ihrer Beziehung zu Sexualität sowie den Rollen, die Personen aufgrund sozialer Erwartungen in der Gesellschaft einnehmen. Schon den Begriff „Gender“ zu definieren, ist jedoch kein einfaches Unterfangen. Seit den 1970er-Jahren wurden unterschiedliche Definitionen vorgeschlagen und diskutiert. Daher gilt es, vorab wichtige Begriffe zu klären.

3.2.1 Begriffsdefinitionen

In der englischen Sprache wird zwischen dem biologischen Geschlecht („Sex“) und dem sozialen Geschlecht („Gender“) unterschieden. Gender bezeichnet das sozial konstruierte und wahrgenommene Geschlecht einer Person sowie welche Rollen Personen in ihrer Gesellschaft individuell lernen und einnehmen, was auch mit ihrem ethnischen Hintergrund, dem sozialen Status, der Religion oder der sexuellen Orientierung zusammenhängt. Feministische Theoretiker:innen sehen Gender als eine Identität und wie Individuen sich selbst wahrnehmen. Im Gegensatz dazu steht das biologische Geschlecht, das bei der Geburt festgelegt wird und von „Geschlechtsmerkmalen“ wie Genitalien, Chromosomen, Fortpflanzungsorganen und Hormonen bestimmt wird. Aufgrund derer werden Babys bei der Geburt „automatisch“ als männlich oder weiblich eingestuft. Das biologische und das soziale Geschlecht können übereinstimmen, müssen das aber nicht.

In der deutschen Sprache spricht man von Gender häufig als „Geschlechtsidentität“. Doch auch der englische Begriff Gender hat sich in der deutschen Sprache mittlerweile etabliert, wohl auch weil internationale Institutionen wie die UNO und die EU Gender als Schlagwort verwenden.⁸ Der „Geschlechtsausdruck“ wiederum beschreibt, wie eine Person ihr Geschlecht nach außen hin ausdrückt, etwa durch Kleidung, Haarstyle, Make-up, Sprache, Körpersprache und Auftreten. Der Ausdruck und die Identität müssen nicht übereinstimmen, doch häufig wird aufgrund des Geschlechtsausdrucks auf die -identität von Personen geschlossen. (Büro zur Umsetzung von Gleichbehandlung e.V. 2026)

⁸ Zu Beginn der Gender-Debatte wurde in Deutschland kritisiert, dass die Einführung des Begriffs Gender eine Bewegung in die falsche Richtung darstellt, da der deutsche Begriff Geschlecht nicht zwischen sozialem und biologischem Geschlecht unterscheidet und dass erst durch den Begriff diese Unterscheidung eingeführt wird (vgl. Möser 2017: 83ff.).

3.2.2 Gender Studies

Eine grundlegende Arbeit des Feminismus ist Judith Butlers *Gender Trouble* (1990), in der vorgeschlagen wurde, dass Gender ein Konstrukt ist, das aktiv gemacht wird („doing gender“ (Butler 2004: 1)), und nicht etwas Statisches, Vorherbestimmtes. Nach Butler ist Gender ein wiederholter performativer Akt, der im Austausch mit dem sozialen Umfeld und anderen Personen gemacht wird, und nicht eine Eigenschaft, die man von Geburt an besitzt (1990: 140f.). Dabei ist das keine bewusste Entscheidung, die ein Individuum täglich trifft, sondern eine Imitation und Wiederholung von Konventionen, welche die (heteronormative) Gesellschaft vorgibt. Von dieser kann jedoch auch abgewichen und Widerstand geleistet werden (Butler 1993: 21f.). Diese Überlegung ist die Grundlage für weitere Auseinandersetzungen mit dem Konzept Gender, sowohl in den Gender Studies als auch in der Übersetzungswissenschaft.

De Lauretis' (1987: ix) Konzept „technology of gender“ definiert Gender auf ähnliche Weise als „the product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalised discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life“. Sie sieht Gender als einen laufenden Prozess der Repräsentation, der von sozialen Institutionen durchgeführt wird. Es geht nicht bloß um ein Individuum an sich, sondern um ein Individuum im Austausch mit anderen. Gender ist also auch bei ihr ein soziales Konstrukt. (De Lauretis 1987: 3)

Gender ist demnach eine Rolle, die Individuen in einer Gesellschaft je nach Kontext und Zeit sowie je nach Personen, mit denen sie interagieren, annehmen. Man wird nicht als Mann oder Frau geboren, sondern im Laufe der Sozialisation dazu gemacht. In feministischer Kritik wurde immer klarer, dass Frauen aufgrund patriarchaler Gesellschaften in bestimmte Rollen und Erwartungen geschoben wurden. Dieses Bewusstsein führte zu einem Streben, sich dagegen auszusprechen und zu wehren.

Der Begriff Gender ist jedoch aus mehreren Gründen auch zu problematisieren. Er bezieht sich häufig nur auf Frauen und ihren Kampf für Gleichberechtigung und vergisst dabei auf andere Geschlechtsidentitäten. In Wörterbüchern wird Gender mitunter nur als „geschlechtliche Unterschiede“ verstanden, dabei werden jedoch kontextuelle, kulturelle und verhaltensbezogene Aspekte, die damit verbunden sind, ignoriert. (Josephy-Hernández & von Flotow 2018: 298)

3.2.3 Die feministischen Übersetzungswissenschaft

In der Literatur gab es 1968 in Frankreich einen ersten Anstoß in eine feministische Richtung mit der „écriture féminine“. Autorinnen suchten eine neue Tradition gegen ein männlich dominiertes Schreiben und einen Geschlechterdiskurs basierend auf binären Gegenstücken. In Kanada wurde später von einer Gruppe von Übersetzer:innen, zu der unter anderem Luise von Flotow, Barbara Godard und Susanne de Lotbinière-Harwood gehörten, eine Verbindung zwischen feministischer Literatur und der Übersetzungswissenschaft geschaffen. Sie sahen Übersetzungen in der Lage, gesellschaftlichen Wandel hervorzurufen, indem sie Gender-Konstrukte aufzeigen, hinterfragen und ändern können. Frauen, die in der Gesellschaft zum Verstummen gebracht wurden, sollen durch Übersetzungen eine Stimme bekommen.

Diese Übersetzerinnen machten sich selbst in ihren Übersetzungen sichtbar, um darin das weibliche Geschlecht zu offenbaren, das bisher im männerdominierten Diskurs verborgen wurde. Dafür nannte von Flotow vier Strategien: „supplementing“, „prefacing“, „footnoting“ und „hijacking“. „Supplementing“ ist eine „voluntarist action“ und kompensiert Unterschiede zwischen Sprachen. Wenn Frauen in der Zielsprache verschwinden würden, wird der Text so verändert, dass sie sichtbar werden (1991: 74f.). „Prefacing“ bedeutet, dass feministischen Übersetzerinnen in Vorworten über das eigene Werk reflektieren und „footnoting“, dass sie ihre Präsenz im Text durch Fußnoten betonen. So kann ausgedrückt werden, was in der Übersetzung verloren gegangen ist und Barrieren der Zielsprache überwunden werden (1991: 76ff.). „Hijacking“ bedeutet eine gewisse „Korrektur“ oder Feminisierung eines Textes, etwa indem statt dem generischen Maskulin weibliche Formen verwendet werden (1991: 78ff.).

Aus diesem Ansatz des Übersetzens und des Forschens entwickelte sich eine theoretische Auseinandersetzung an der Schnittstelle von Gender und Übersetzung. Zur selben Zeit erschienen ebenfalls in Nordamerika Publikationen, die sich mit der Übersetzung des Femininen beschäftigten. Lori Chamberlain (1988) untersuchte etwa die Verbindung von Gender und Translation in Metaphern. Diese lässt sich bis auf den Begriff „belles infidèles“ im 17. Jahrhundert in Frankreich zurückführen und auf den Diskurs rund um Treue in der Translation. Der Begriff äußert, dass Übersetzungen und Frauen entweder treu oder schön sein können, aber niemals beides. Traditionell wurde die Übersetzung allgemein als weiblich gesehen, die dem „männlichen“ Original Treue schuldet. Dies spiegelt das Privileg von Männern wider, die Autonomie, Selbstversorgung und Unabhängigkeit genossen. Chamberlain (1988: 472) weist daher auf die Notwendigkeit von nicht-sexuellen und -restriktiven Begriffen hin. Dies führte zu neuen Versuchen, den Übersetzungsprozess zu erklären und Treuemetaphern

zu finden, fern von einer androzentrischen Perspektive. Häufig wird etwa ein Bild des „Dazwischens“ vorgeschlagen (Maier 1995: 22).

Auch in Europa folgten viele feministische Publikationen in der Übersetzungswissenschaft (Santaemilia 2013). Obwohl die Anfänge der feministischen Übersetzungswissenschaft primär westlich dominiert war, lässt sich auch zunehmendes Interesse in Lateinamerika (Alvarez et al. 2014), Ostasien (Yu 2015) und dem Mittleren Osten (von Flotow & Farahzad 2016b) erkennen.

Zentral für die feministische Übersetzungswissenschaft ist die Überlegung, dass Gender und Übersetzen verwandte Konzepte sind. Ähnlich wie Butler Gender als performativen Akt versteht, kann die Translation als Produkt von wiederholten Sprechakten⁹ gesehen werden. Dies hinterfragt die Selbstverständlichkeit eines ursprünglichen Autors und Translation als reine Reproduktion und sieht in ihr stattdessen einen kreativen Vorgang. Das ermöglicht es ihr, von der Norm abzuweichen und Widerstand zu leisten. Sie kann Normen wiederholen und bestätigen oder sie hinterfragen und normative Erwartungen über Grenzen hinweg aufzeigen und verdrängen. Übersetzen wird somit zu einer ethischen und politischen Handlung. Indem das „Andere“ in der Übersetzung Einzug findet und sowohl Ausgangs- als auch Zielsprache dadurch gestört werden, kann die Hegemonie verändert werden. (Bermann 2014: 292)

De Marco (2012: 41f.) nennt drei konkrete Ähnlichkeiten der Konzepte Gender und Translation: Erstens sind beides schwer festlegbare Kategorien ohne eindeutige Definitionen. Zweitens wurden beide lange als minderwertigere Kategorie gegenüber einer dominanten gesehen: Frauen den Männern unterlegen und die Übersetzung dem Original. Drittens sind Frauen wie Übersetzer:innen auf eine gewisse Weise „bilingual“ oder „bikulturell“. Frauen müssen die hegemonialen sprachlichen Mittel eines patriarchalen Diskurses benutzen, um diesen mit seinen Mitteln zu hinterfragen und eine eigene Sprache zu erlangen. Entsprechend müssen Übersetzer:innen sowohl die Ausgangs- als auch die Zielkultur kennen, um einen Ausgangstext wiedergeben oder ändern zu können.

Doch Translation und Gender sind nicht nur verwandte Begriffe, sondern die Übersetzungswissenschaft und der Feminismus können auch voneinander profitieren. Von Flotow (2012: 128) identifiziert vier Bereiche, in denen die Translation einen positiven Beitrag zum Feminismus im anglo-amerikanischen Raum leistete und diesen antrieb:

⁹ J. L. Austin spricht in *How To Do Things with Words* (1962) im Zuge seiner Sprechakttheorie erstmals von Performativität in Hinblick auf Sprache als Äußerungen, mit denen eine Handlung vollzogen wird. Darauf aufbauend spricht Derrida (1988) von Iterabilität und Zitathaftigkeit, Konzepte die in den Gender Studies aufgegriffen wurden.

1. Das Übersetzen von Autorinnen hilft dem Austausch von Ideen und bringt verschiedene feministische Bewegungen dazu, sich über Grenzen hinweg gegenseitig zu beeinflussen und zu befeuern.
2. Erneutes Lesen, Bewerten und Übersetzen von bereits existierenden feministischen Schlüsselwerken gewann an Bedeutung.
3. Die Entdeckung von verschwundenen oder neuen Autorinnen führte zu mehr Übersetzungen, wodurch Anthologien und Listen entstanden und sich ein Trend für Werke von Autorinnen entwickelte.
4. Dadurch wurde die Translation selbst hinterfragt, ohne welche dieser Austausch nicht möglich wäre. Die Macht der Translation sowie ihr Einfluss auf Texte und Theorien wurden Gegenstand vieler Forschung. Folglich bekam die bisher als schwach wahrgenommene weibliche Seite der Translation eine neue, mächtigere Perspektive.

Die feministische Übersetzungswissenschaft beschäftigt sich mit einer Vielzahl von Forschungsgegenständen: weibliches Schreiben, das Sichtbarmachen von weiblichen Autorinnen und Übersetzerinnen, feministische Übersetzungsstrategien, die Untersuchung sozialer Rollen- und Selbstbilder, etc. Historiographische Studien setzen sich etwa mit Frauen als Übersetzerinnen (Bardeleben et al. 2024; Simon 1996) und der Übersetzung feministischer Autorinnen (Haiping 2016; Simons 1983) auseinander. Ein weiterer Bereich ist die feministische Bibelübersetzung (Michaud 2020; von Flotow 2000).¹⁰

Unter einer feministischen Perspektive gilt es auch, den alltäglichen Sprachgebrauch und Bezeichnungen, die ein Geschlecht markieren, wie etwa Pronomen, Berufsbezeichnungen oder Adjektive, kritisch zu analysieren und durch eine geschlechtsgerechte und inklusive Sprache Diskriminierung und Stereotype zu reduzieren (Perri & Di Sabato 2020; Villanueva-Jordán & Sales-Salvador 2024). Dabei wird jedoch davon ausgegangen, dass Sprache nicht von Natur aus sexistisch ist, sondern als Resultat von Angewohnheiten und etablierten Sichtweisen. Sprache ist kein gegebener Fakt, sondern ein soziales Konstrukt, abhängig von denjenigen, die sie verwenden (De Marco 2012: 21). Die Unsichtbarkeit von Frauen in der Gesellschaft und wie tief diese in der Sprache verankert ist, zeigt sich auch im generischen Maskulin, das noch immer weit verbreitet ist (Lindqvist et al. 2019). Insbesondere im deutschsprachigen Raum löst

¹⁰ In *Frauen, Gender und Translation: eine annotierte Bibliografie* (2024) trugen Bardeleben et al. unzählige Forschungsbeiträge zu den diversen Bereichen der feministischen Übersetzungswissenschaft zusammen.

dieses Streben nach nicht-sexistischer Sprache in der Form von geschlechtsneutralen Ausdrücken und inklusiven Formulierungen immer wieder heftige Debatten aus.

3.3 Queere Übersetzungswissenschaft

Aus einer vergleichbaren Motivation wie die feministische Übersetzungswissenschaft entwickelte sich später die queere Übersetzungswissenschaft, in der hegemoniale Strukturen und Kategorien noch weiter hinterfragt werden und abgeschafft werden sollen. Auch hier entwickelte sich eine Vielzahl an Begriffen, die vorab definiert werden müssen.

3.3.1 Begriffsdefinitionen

Der Begriff „queer“ bezeichnet alle nicht-normativen Sexualitäten und Geschlechtsidentitäten, doch steht ebenfalls für eine politische Intervention. Häufig wird er auch als Synonym für „schwul“ oder „lesbisch“ verwendet. „Queer“ wurde ursprünglich zur Beschimpfung von Homosexuellen, aber auch von anderen nicht-normativen Menschen verwendet und bedeutet in etwa „seltsam“, „sonderbar“ oder „anders“. Darin äußert sich die vorherrschende Einstellung, dass queere Identitäten im Gegensatz zu heterosexuellen abnormal und nicht natürlich sind. Der Begriff wurde jedoch in den 1980er- und 1990er-Jahren während der AIDS-Krise durch die Gay-Liberation-Bewegung als absichtliche Provokation und politisch radikale Alternative angeeignet und wurde zum Ausdruck des stolzen Widerstands gegen die Heteronormativität (Baer 2020: 22). Queer bezeichnet weniger etwas Konkretes, sondern was auch immer gegen die dominierende Norm verstößt. Es soll als Konzept dazu dienen, festgelegte Grenzen von Kategorien und Identitäten zu überwinden.

In diesem Kontext wird auch des Öfteren von der LGBTQIA+-Community gesprochen. Dieses Akronym steht übersetzt für lesbische, schwule, bisexuelle, trans*gender, queere, intergeschlechtliche, asexuelle und agender Personen. Der Buchstabe Q steht für queer, um sämtliche nicht-normative Identitäten einzubeziehen, das Pluszeichen dient als Platzhalter für weitere Identitäten, die nicht explizit genannt werden. Eine vollständige Inkludierung sämtlicher Identitäten und Sexualitäten wäre nämlich einerseits wohl kaum möglich und würde andererseits zu einem noch längeren und umständlichen Akronym führen.

Diese Gemeinschaft fasst Menschen zusammen, die aufgrund ihrer sexuellen Orientierung, Geschlechtsidentität, Geschlechtsausdruck oder Geschlechtsmerkmalen diskriminiert werden. Es gibt weltweit jedoch viele verschiedene Begriffe dafür und auch das

Akronym LGBTQIA+ wird nicht einheitlich verwendet. Ursprünglich lautete es bloß LGBT, heute wird häufig auch die kürzere Form LGBTQ+ verwendet oder weitere Buchstaben für andere Identitäten hinzugefügt (Goldberg 2016: 1598ff.). Es gäbe auch die eingedeutschte Variante LSBTQIA+, jedoch hat sich diese nicht durchgesetzt und stattdessen wird üblicherweise das englische Akronym verwendet. Wenn von trans*gender (oder kürzer trans*) Personen die Sprache ist, wird der Stern analog zum Pluszeichen verwendet, um individuelle Geschlechtsidentitäten Raum zu geben (Bundesverband Trans* 2024). Unter diesen Begriff fallen auch Identitäten wie nicht-binär, agender, genderqueer oder gender fluid. Das Gegenteil von trans*gender ist cisgender, was bedeutet, dass die Geschlechtsidentität mit dem bei der Geburt festgelegten Geschlecht übereinstimmt. (Queer Lexikon e.V. 2026)

In dieser Arbeit wird das Akronym LGBTQIA+ verwendet, da dies am häufigsten anzutreffen ist und auf offiziellen Seiten wie Amnesty International oder von der österreichischen Regierung verwendet wird.

3.3.2 Queer-Theorie

Die Queer-Theorie entstand etwa zur gleichen Zeit wie das Konzept Queerness. Sie dient als Sammelbegriff für eine Auseinandersetzung mit Verhalten, Identitäten und Kulturen außerhalb der binären Geschlechterordnung und lehnt essentialistische Auffassungen von Kategorien sowie ein binäres Verständnis von homo- und heterosexuell oder von männlich und weiblich ab. Sie fordert die Hegemonie von dominanten Wissens- und Machtregimen, die als natürlich und universell angesehen werden, heraus, indem sie auf die Konstruiertheit und sozio-politischen Bedingtheit von Geschlecht und Sexualität hinweist. Dadurch lenkt sie die Aufmerksamkeit auf jene Phänomene, die häufig marginalisiert und ignoriert werden. In der Queer-Theorie wird der Standpunkt vertreten, dass Sexualität nicht eine persönliche Eigenschaft ist, sondern eine mögliche kulturelle Kategorie. (Baer & Kaindl 2018: 2f.)

Judith Butler, Teresa de Lauretis und Eve Sedgwick werden häufig in Verbindung mit der Entstehung und Entwicklung der Queer-Theorie genannt, da sie den Begriff queer in einen akademischen Kontext gebracht haben. De Lauretis (1991: iv) sprach erstmals von „Queer Theory“ als „another way of thinking the sexual“. Butlers Performativität und die Auseinandersetzung mit Gender spielt auch in der Queer-Theorie eine wesentliche Rolle. Texte wie Butlers *Gender Trouble* (1990) und Sedgwicks *Epistemology of the Closet* (1990) etablierten die Queer-Theorie in der Wissenschaft und sorgten für Akzeptanz des Begriffes mitsamt seiner stark sozio-politischen Konnotationen.

Die Queer-Theorie ist von Intersektionalität geprägt und steht in engem Austausch mit anderen sozialen Kategorien wie Gender, sozialem Status und Ethnizität. Sie baut auf Erkenntnisse und Methoden des Feminismus auf, steht in gewissen Hinsichten jedoch auch im Gegensatz zu ihm. Durch die Ablehnung der Binarität und essentialistischer Auffassungen von Kategorien wie „Frauen“, auf die der Feminismus in gewisser Weise baut, wird nunmehr weniger Aufmerksamkeit auf sie gelenkt. Jedoch betonen feministische Forscher:innen, dass Geschlechtsunterschiede in der Gesellschaft noch immer eine Rolle spielen, etwa wenn Personen sich in bürokratischen Kontexten als Mann oder Frau identifizieren müssen. Dementsprechend hat diese binäre Unterscheidung noch immer Tragweite und eine Auseinandersetzung mit ihr kann sinnvolle Erkenntnisse und Fortschritte bedeuten. Von Flotow und Farahzad argumentieren: „The first step towards solidarity, after all, is understanding that there is difference.“ (2016: xvi).

3.3.3 Die queere Übersetzungswissenschaft

Seit Etablierung der Queer-Theorie findet diese auch in Kunst, Literatur, Film, Fernsehen, Kulturwissenschaft, etc. Relevanz. In der Übersetzungswissenschaft begannen queere Auseinandersetzungen jedoch vergleichsweise spät. Erst infolge des „queer turns“ (Santaemilia 2018: 13) beschäftigt sie sich zunehmend mit Fragen der Sexualität und Identität, doch seitdem erschien in kurzer Zeit eine hohe Zahl an Forschungsbeiträgen.¹¹

Translation und Queerness sind dabei zwei Konzepte, die eng verwandt sind: Beide sind stark historisch und gesellschaftlich geprägt und zeigen innere Werte, Identitäten und Verlangen. Durch sie versucht die Gesellschaft moralische und ethische Grenzen des Akzeptablen zu setzen. Daher sind sie politische Akte und haben ein enormes subversives Potential. Translation und Sexualität textualisieren unsere Identitäten und Verlangen, was wiederum unser Verhalten und unsere Selbstwahrnehmung beeinflusst. Es handelt sich um endlose Vorgänge, bei denen unser Verständnis der Welt laufend hinterfragt und Raum für neue Stimmen geschaffen wird. Eine gemeinsame Perspektive ermöglicht es, die Konstruiertheit von Identitäten über verschiedene Kulturen und Sprachen hinweg aufzuzeigen, diese herauszufordern und neue Alternativen vorzuschlagen. (Santaemilia 2018: 20f.)

Baer und Kaindl (2018: 1) fassen das Potenzial einer Verbindung der Queer-Theorie und Translationswissenschaft wie folgt zusammen:

¹¹ Vgl. etwa Baer (2020); Baer & Kaindl (2018); Epstein & Gillett (2017).

To the extent that queer theory problematizes the representation of otherness, and translation studies highlights the otherness inherent in representation, bringing together queer theory and translation studies should productively destabilize not only traditional models of representation, understood as mimesis, reflection, and copying, but also the authorial voices and subjectivities they project.

Übersetzungen dienen aufgrund ihres eigenen queeren Status hervorragend zur Auseinandersetzung mit queeren Fragen. Mit ihrer Hilfe können queere Inhalte sowohl verborgen oder zensiert als auch sichtbar gemacht werden. Übersetzungen sind in der Lage, die soziale Hierarchie zu verunsichern, insbesondere in Hinblick auf bestimmte Vorstellungen von Maskulinität, Feminität und (heteronormativen) sexuellen Identitäten. Dies passiert einerseits durch die Projektion von Translation auf queere Texte, indem alternative Identitäten und Sexualitäten im Zuge einer Übersetzung erkundet werden, und andererseits durch eine queere Übersetzungspraxis (Santaemilia 2018: 17f.). Eine queere Translation hat das Potenzial, Widerstand gegen etablierte Normen, Konventionen und Tradition zu leisten, und soll diese destabilisieren und historisieren. So kann Translation unser Verständnis von Identität und Sexualität fundamental neu formen.

Jedoch nicht nur die Translation kann für positive Veränderung in Hinsicht auf queere Thematiken sorgen, sondern auch die Translation profitiert von einem „Queering“. Ähnlich wie die Perspektive der Performativität gibt ein Queering der Translation die Möglichkeit, ihre eigenen Grenzen zu hinterfragen und sich davon zu befreien. Binäre Unterscheidungen zwischen Original und Übersetzung oder treu und untreu werden damit obsolet. Indem die Translation als inhärent queer akzeptiert wird, kann sie sich gewissen Machtprozessen entziehen, Brücken bauen und einen dritten Raum für Alternativen zur Norm bieten. (Epstein & Gillett 2017: 3)

3.3.3.1 Queere Übersetzungspraxis

Ein Forschungsgebiet der queeren Übersetzungswissenschaft ist die queere Übersetzungspraxis. Ziel einer queeren Translation ist nicht, queere Stimmen zu verändern oder an eine normative Erwartung anzupassen, sondern ein unbehagliches Lesen („uneasy reading“) zu gewährleisten, das die nicht-normative Natur der Texte wahrt und dadurch Leser:innen bremst und innehalten lässt. Das bedeutet unter anderem, wahrnehmbar zu machen, dass es sich bei einem Text um eine Übersetzung handelt, die zu einer bestimmten Zeit von einer bestimmten Person mit einer bestimmten Absicht angefertigt wurde. (Baer 2020: 190)

Queere Übersetzungen können dafür ähnliche Strategien verwenden wie feministische, etwa die Verwendung von Anmerkungen („footnoting“). Diese helfen nicht unbedingt bei der Erläuterung oder Festlegung einer Bedeutung, sondern regen Leser:innen vielmehr dazu an, nachzudenken, und lenken die Aufmerksamkeit auf Unsicherheiten (Baer 2020: 190). Auch Fremdwörter oder Lehnwörter queeren eine Übersetzung und bedeuten einen Moment des Unbehagens, da sie fremd klingen oder eine Lücke in der Sprache offenbaren und in einer fremden Kultur immer eine veränderte Bedeutung mit sich bringen. Oft sind diese Fremd- und Lehnwörter leicht wahrnehmbar, da sie kursiv, fettgedruckt oder in Anführungszeichen geschrieben sind und auch auf visueller Ebene den Text stören. Mitunter handelt es sich um Wörter aus einer dritten Sprache, was die Binarität von AT und ZT weiter verunsichert. Inkohärenzen und Unvertrautes im Text ermöglichen ebenfalls, die Grenzen unseres Verständnisses von Sprache, Gender, Sexualität und Übersetzen zu erkunden. (Baer 2020: 193ff.)

3.3.3.2 Identität und Gemeinschaft

Auch Identität ist ein Spannungsfeld der queeren Übersetzungswissenschaft und stellt ein weiteres Forschungsgebiet dar. Die Translationswissenschaft setzt sich mit der Art und Weise auseinander, wie Sprache und Kulturen sich auf die Entwicklung von Identitäten auswirken. Sprache trägt grundlegend zu Identitätsbildung von Individuen bei, indem sie den Dingen, die uns umgeben, einen Namen gibt. Sie hilft uns, soziale Beziehungen und Hierarchien festzulegen. Sprache ist somit ein Mittel zur Konstruktion von sexuellen Orientierungen und Geschlechtsidentitäten, wenn wir diese in Worte fassen.¹²

Das Formen einer gemeinsamen Identität hilft Minderheiten, Widerstand gegen Unterdrückung zu leisten, indem ein Geschichtsbewusstsein und gemeinsame Werte entwickelt werden. Gemeinschaft hängt eng mit Identität zusammen, sowohl aus kulturellen als auch aus politischen Gründen. Eine Identität setzt voraus, dass es jemanden gibt, mit dem man sich identifizieren oder von dem man sich abgrenzen kann. Eine Gemeinschaft geht davon aus, dass Personen, die eine Identität teilen, zusammenarbeiten können. (Harvey 2007: 138)

Eine Gemeinschaft umfasst nach Warren (1974; zusammengefasst von Harvey 2007: 145f.) zwei Aspekte: einen konkreten und einen imaginären. Erstens ist sie ein Ort für verbale und soziale Interaktionen sowie ein Netzwerk von Beziehungen. Personen, die sich mit anderen treffen und Erfahrungen austauschen, produzieren zu einer bestimmten Zeit und einem

¹² Für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Translation und Identität vgl. Cronin (2006).

bestimmten Ort eine Gemeinschaft. Zweitens ist sie eine Idee, die Personen außerhalb eines Ortes über Grenzen hinweg verbindet.

Identität ist in diesem Sinne, wo man sich zugehörig fühlt, und wird in einer Gemeinschaft geschaffen. Harvey (2007: 146f.) schlägt zwei Dimensionen der Identitätsbildung vor: eine interne, die durch Selbstreflektion erlangt wird, und eine externe, wie man seine Identität äußert. Diese externe Dimension hängt mit dem konkreten Aspekt der Gemeinschaft zusammen und die interne mit dem imaginären.

Auch ein Text kann zum Formen einer solchen Idee von Gemeinschaft beitragen und insbesondere Übersetzungen geben die Möglichkeit, diese auszuhandeln. In Form von Texten (und daraus entstandenen Genres) kann eine Erfahrung und deren Charakteristika erkundet werden, um eine Identität zu bestätigen und einen Raum zu schaffen, wo Stimmen sich äußern können. Wenn diese einen kanonischen Status erreichen, sorgt dies dafür, dass Identitäten mehr Respekt entgegengebracht wird und sie legitimiert werden (Harvey 2007: 140). Heute sind Identitäten zunehmend hybrid, multikulturell und multilingual, daher schaffen Übersetzungen, Identitäten und Mehrsprachigkeit einen hybriden Raum für Unterschiede, Zugänglichkeit und Inklusion, wo Personen unabhängig von Ethnizität, Stand, Gender, Sexualität oder Fähigkeiten Platz finden (Espasa 2024: 226).

Wenn von einer Gemeinschaft gesprochen wird, geht man davon aus, dass deren Angehörige Interessen, Lebenseinstellungen, eine Kultur und ein politisches Ziel teilen. Die Festlegung einer Gemeinschaft bringt jedoch auch Probleme und politische Implikationen mit sich, etwa wer ein- und wer ausgeschlossen wird und was die Kriterien dieser Entscheidung sind (Harvey 2007: 141). Homosexuelle Menschen haben historisch etwa von der Aufrechterhaltung einer binären Geschlechterordnung profitiert, woraus sich eine „Homonormativität“ als Gegensatz zur Heteronormativität entwickelte, die jedoch Identitäten außerhalb dieser Binarität ausschließt. Die Kategorie „Queer“ soll als Antwort darauf dienen, solche Normativitäten zu destabilisieren, und eine intersektionale Allianz über soziale Grenzen hinweg ermöglichen.

3.3.3.3 Zensur

Minderheiten und nicht-normative Gemeinschaften sind häufig auch von Zensuren betroffen. Zensuren sind externe Einschränkungen, die bestimmen, was geschrieben oder veröffentlicht werden darf. Selbstzensur hingegen sind persönliche, moralische oder ethische innere Kämpfe zwischen einem Individuum und den Erwartungen der Gesellschaft. Historisch neigen Übersetzer:innen dazu, sich selbst zu zensieren, sei es freiwillig oder zwangsweise, damit ihre

Übersetzungen nach gesellschaftlichen oder eigenen Werten als akzeptabel gelten. Diese Zensuren betreffen insbesondere queere Inhalte, häufig durch Generalisierung, Auslassungen, Entfernen oder sogar Fehlübersetzungen. Die Analyse von Zensuren und Selbstzensuren gibt Aufschlüsse über unausgesprochene Einstellungen, Werte und Vorurteile einer Gesellschaft. (Santaemilia 2018: 16f.)

Translation kann jedoch auch dazu dienen, Zensuren zu umgehen. Wenn gesellschaftliche Randgruppen zwar eine Gruppenidentität geformt haben, aber es keine unterstützende Institution gibt, entwickeln sie häufig Codes, um unerkannt kommunizieren zu können (Baer 2011: 25). Diese Interpretationen beruhen auf hermeneutischen Vorgängen, die in einer „interpretativen Gemeinschaft“ etabliert sind und es ermöglichen, gewisse Subtexte zu dekodieren, wenn man mit ihnen vertraut ist (Baer 2011: 23). Wenn die dominante Gruppe diese Codes nicht kennt, können sie somit durch Zensuren rutschen. Das ist insbesondere durch Übersetzungen möglich, da diese häufig weniger stark zensiert sind und darin Innuendos und Codes unerkannt bleiben. Somit kann es sich bei Übersetzungen um Orte des Widerstands handeln (Baer 2011: 36).

3.3.3.4 Globale queere Sprache

Auch für queere Sprache selbst und ihre internationale Verbreitung spielt Übersetzen eine wesentliche Rolle. Queere Sprache hängt stark von der Kultur ab und stellt daher ein gewisses Übersetzungsproblem dar. Lokal entwickelte Begriffe stoßen auf internationale Lehnwörter und Neologismen, die alle stark politisch geprägt sind. Der Begriff „queer“ zum Beispiel wanderte als unübersetzbarer Begriff in andere Sprachen, doch verliert dabei an Kontext und Bedeutungsebenen und steht als Metapher für die weltweite queere Gemeinschaft (Baer 2020: 28). Auch der Begriff „gay“ wird in nicht-englischsprachigen Ländern verwendet und repräsentiert dort einen homosexuellen politischen Aktivismus. Umgekehrt erreichten die Wörter „homosexual“ und „transvestite“ die englische Sprache durch eine Übersetzung aus dem Deutschen.

Gender Studies und Queer-Theorie sowie die mit ihnen verwandte feministische und queere Übersetzungswissenschaft werden dementsprechend stark von anglo-amerikanischen und europäischen Perspektiven dominiert, insbesondere in der früheren Forschung. Allein die Verbreitung des Begriffes „queer“ zeigt die US-amerikanische kulturelle Hegemonie. Häufig wird Englisch gerne als Sprache verstanden, welche die meisten Möglichkeiten für queere Identitäten zulässt und die meisten Begriffe dafür entwickelt hat. Dies lässt sich wohl auf die Schlüsselrolle zurückführen, welche die USA im Kampf für Rechte von queeren Personen

innehaben. Jedoch sind auch andere Sprachen in Hinblick auf Repräsentation in gleichem Ausmaß innovativ und sorgen bei Übersetzungen für Schwierigkeiten. (Joseph-Hernández & von Flotow 2018: 308)

Die Entlehnung queerer Konzepte aus dem Westen, ohne jedoch die konkrete Realität in den jeweiligen Kulturen zu beschreiben, führt außerdem zur Konstruktion einer binären Ordnung zwischen Westen und Nicht-Westen, die in der Queer-Theorie eigentlich dekonstruiert werden soll. Eine postkoloniale Auseinandersetzung zeigt jedoch die imperialistischen Annahmen, die der internationalen Verbreitung des westlichen Modells zugrunde liegen (Baer 2020: 2). Aktuellere Forschung ist bemüht, dies zu ändern (von Flotow & Farahzad 2016). Auch queere Forscher:innen of Color weisen darauf hin, dass traditionell die weiße Mittelklasse im Fokus der Auseinandersetzung stand (Baer 2020: 29).

3.4 Gender und Queerness in audiovisuellen Medien

Auch in der audiovisuellen Translation spielen genderbezogene und queere Aspekte eine wesentliche Rolle: „AVT never occurs in a gender vacuum“ (Joseph-Hernández & von Flotow 2018: 305). Daher werden nun auch hierzu einige Überlegungen angestellt.

3.4.1 Der Einfluss von Medien und Repräsentation

In der Filmwissenschaft hat sich schon lange die Ansicht durchgesetzt, dass die Art und Weise, wie Gender und Sexualität in Filmen dargestellt werden, das Bild der Zuschauenden grundlegend prägen kann und Medien vom patriarchalen System genutzt werden, um androzentrische und heteronormative Werte und Erwartungen zu festigen (Mulvey 1975; De Lauretis 1987). Es wurde bereits etabliert, dass Filme stark von der Gesellschaft und ihren kulturellen Werten geprägt sind, die wiederum die Rollen bestimmen, die Personen gegenüber anderen Mitgliedern ihres gesellschaftlichen Systems einnehmen. Filme spiegeln zwar die Realität wider und geben damit Aufschluss über eine Kultur oder die Leben anderer Menschen, doch sie verzerren diese auch, da diese Bilder immer nach den Ideologien der Produzent:innen ausgewählt werden. So formen sie das Bild des Publikums von der „realen“ Welt. Vor allem Massenmedien rufen viele solche Bilder und Werte hervor und können deren Verbreitung in der Gesellschaft kontrollieren, wozu die AVT grundlegend beiträgt.

Häufig wird nicht infrage gestellt, was in Filmen gezeigt wird. Zuschauende sind bereit, das Gezeigte als Wahrheit zu akzeptieren, da es ihnen gefällt oder weil sie hoffen, ihre eigenen

Wünsche wie in einem Film erfüllt zu sehen. Wenn folglich gewisse vulgäre, sexistische oder rassistische Ausdrücke verwendet werden, könnten Zuschauer:innen denken, dass diese ein normaler Teil der Sprache sind, unabhängig davon, ob sie selbst diese Äußerungen gutheißen. Wenn sie darüber hinaus den Film nicht in der Originalsprache sehen, könnten sie annehmen, dass diese Ausdrücke und Sichtweisen universal sind und neue Stereotype in die eigene Kultur aufnehmen. Einmal etablierte Muster werden nicht weiter hinterfragt und verfestigen sich in der Kultur. So tragen Medien und AVT dazu bei, negative Annahmen, patriarchale Stereotype und diskriminierendes Verhalten zu normalisieren. (De Marco 2006: 182)

Dabei stehen hinter audiovisuellen Medien viele Personen mit der Macht, zu entscheiden, was gezeigt wird. Deren Entscheidungen werden häufig aufgrund von wirtschaftlichen Motivationen und politischen Einschränkungen getroffen und sind daher stark von dominanten Ideologien beeinflusst. Sie neigen dazu, Themen und Klischees wiederzugeben, die sich in der Vergangenheit als wirtschaftlich erfolgreich herausgestellt haben, jedoch häufig hegemoniale Muster wiederholen. Homosexualität wird etwa als weniger vermarktbare angesehen, was zu weniger Repräsentation führt. Dabei werden jedoch queere Zuschauer:innen ignoriert.

Repräsentation ist dabei ein wichtiges Schlagwort. Repräsentation in Medien spielt einerseits bei der Entwicklung der eigenen Identität und andererseits auch bei der Akzeptanz von Minderheiten in der Gesellschaft eine wesentliche Rolle.

Im Zuge der Identitätsbildung durchgeht eine Person insbesondere im Alter von zehn bis 21 Jahren eine prägende Phase. Diese Entwicklung zieht sich jedoch auch weiter bis in die späten 20er und ist wohl nie völlig abgeschlossen, denn die Identität wird das ganze Leben über neu ausverhandelt. Es ist gesund, die eigene (sexuelle) Identität laufend zu überdenken und weiterzuentwickeln, da sie nicht statisch, sondern dynamisch ist. Wichtig dabei ist auch die Suche nach Vorbildern, die Identitäten vorzeigen. Gibt es solche Vorbilder nicht, steigt die Wahrscheinlichkeit, dass Personen sich unüberlegt Ideologien und Werten zuwenden, ohne Alternativen zu erwägen, oder sie finden keinerlei Werte, hinter denen sie stehen können. (Dajches 2025: 3)

Bei fehlenden Rollenbildern im Alltag kann es für Personen hilfreich sein, andernorts nach Repräsentation zu suchen. Daher ist Repräsentation in Medien bei der Identitätsbildung wesentlich, vor allem bei Gruppen, die historisch von der Norm ausgeschlossen wurden. Insbesondere bei jungen Leuten können Medien das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gruppe stärken, Diskriminierung verhindern und Identitäten bestätigen. (Dajches 2025: 3f.)

Sie können jedoch auch in der Gesellschaft allgemein für mehr Akzeptanz und weniger Diskriminierung sorgen. Clark (1969: 19ff.) beschreibt ein Modell, wie sich die Repräsentation von Minderheiten in vier Stadien entwickelt, bis sie anerkannt werden:

1. „non-recognition“: Minderheiten werden von den dominierenden Medien verleugnet, ausgeschlossen und nicht repräsentiert.
2. „ridicule“: Sie werden zwar „anerkannt“, jedoch als dumm, faul oder lächerlich dargestellt. Das erfüllt zwei Funktionen: Einerseits fühlt sich diese Minderheitsgruppe immerhin nicht mehr ignoriert und gleichzeitig fühlt sich die dominante bestätigt, da sie auf andere herabblicken kann. Dadurch werden vorherrschende Strukturen beibehalten.
3. „regulation“: Dieser Schritt wird durch zunehmenden Druck und Rebellion gegen das vorherrschende kulturelle Bild und Massenmedien erreicht. Minoritäten werden zwar gezeigt, doch auf eine Art und Weise, die sie an die Normen der dominierenden Gruppe anpasst und diese weiter verfestigt.
4. „respect“: Nur durch Respekt können Minderheiten in Medien anerkannt werden. Haben sie diesen erlangt, werden sie anderen Gruppen ebenbürtig repräsentiert.

Dieses Modell behandelte ursprünglich zwar bloß die Repräsentation von *Race*, insbesondere von Afro-Amerikanern, wurde später jedoch auch auf LGBTQIA+-Minderheiten angewandt. Genauso geeignet ist es außerdem für die Repräsentation von Menschen mit Behinderungen. All diese Gruppen wurden und werden in Medien erst ignoriert, dann ins Lächerliche gezogen und anschließend reguliert. Nur allmählich wird ihnen zunehmend Respekt entgegengebracht. So wurden homosexuelle Personen etwa lange so dargestellt, dass sie einer heteronormativen Vorstellung angepasst werden, während „queerere“ Identitäten und Erfahrungen ausgeschlossen wurden. (Iturregui-Gallardo 2023: 152)

Um auf De Lauretis' (1987) „technology of gender“ zurückzukommen, stellen Filme und Serien solche Technologien dar, da sie Werte und Bedeutungen, die Individuen in Hinsicht auf ihre Geschlechtsidentitäten zugeschrieben werden, repräsentieren, konstruieren und dekonstruieren. Audiovisuelle Medien sind Orte, wo sich Einstellungen gegenüber gesellschaftlichen Gruppen verbreiten können, und durch deren Übersetzungen erreichen sie ein noch weiteres Publikum.

Heute werden queere Identitäten in unserer Gesellschaft immer präsenter, folglich werden sie auch in audiovisuellen Medien zunehmend repräsentiert. So finden sich in Medien etwa immer häufiger nicht-binäre Geschlechtsformen, was zu der Frage führt, wie damit in

Übersetzungen umgegangen wird, insbesondere wenn die Zielsprache für Geschlechtsidentitäten weniger Begriffe besitzt oder gegenderte Pronomen verwendet, wie die deutsche Sprache. Jaki (2024: 382f.) ist optimistisch, dass die zunehmende Präsenz von queeren Figuren in audiovisuellen Medien zu mehr Auseinandersetzung mit dem Thema führt. Auch in anderen Bereichen wie der barrierefreien Kommunikation sieht sie einen steigenden Diskurs rund um das Thema Gender und Queerness.

3.4.2 Genderbezogene und queere Überlegungen in der AVT

Forschung zu Gender und AVT gibt es seit Beginn des 21. Jahrhunderts. Josephy-Hernández und von Flotow (2018: 300) erkennen drei Ansätze für die Auseinandersetzungen: Der erste fokussiert sich auf feministische Inhalte in anglo-amerikanischen audiovisuellen Medien, der zweite auf die Unterschiede zwischen Untertitelungen und Synchronisationen von anglo-amerikanischen ATs und der dritte auf den Umgang mit queeren AT-Materialien in der Übersetzung.

De Marco (2012) liefert eine ausführliche Studie zu Gender-Aspekten in audiovisuellen Medien. In ihnen finden sich das Öfteren Stereotype, die beim Übersetzen besondere Aufmerksamkeit benötigen. Sprache reflektiert unsere Einstellungen gegenüber anderen Personen, die möglicherweise unterschiedliche Weltansichten haben. Menschen tendieren dazu, sich gegenüber dem Unbekannten und Anderen zu verschließen und äußern dies mitunter durch beleidigende Sprache und Stereotype. Als Brücke zwischen Kulturen ist die AVT für die Verbreitung oder Eindämmung solcher Stereotype in Medien verantwortlich. (De Marco 2012: 221)

Gerade durch Sprache werden Stereotype ersichtlich. Sexismus in der Alltagssprache zeigt sich etwa in Sprichwörtern und Beleidigungen, die oft abwertende Assoziationen mit Frauen äußern, wie etwa Hurensohn. Dabei werden solche Begriffe und Redewendungen häufig verwendet, ohne sich deren Bedeutung überhaupt bewusst zu sein, sie tragen jedoch dennoch zur Etablierung eines solchen Denkens bei. Es ist überaus schwierig, etwas zu ändern, das die meisten nicht bemerken, da es so vertraut ist. Auch wenn dieser Sexismus heute schon mehr Aufmerksamkeit bekommt, verändert sich Sprache langsamer als das Bewusstsein. Die Bedeutung von Wörtern und Ausdrücken und wie Personen diese aufnehmen, kann sich über die Zeit jedoch durchaus ändern. (De Marco 2012: 80f.)

Bei sexistischen oder rassistischen Ausdrücken haben Übersetzer:innen die Wahl, ob sie diese wiedergeben und weiterverbreiten oder ob sie gewisse Konnotationen vermeiden und

Wörter entfernen. Jedoch müssen sie dabei auch die Erwartungen der Zuschauenden beachten, damit die Figuren für sie noch immer wie reale Menschen klingen und sie sich mit ihnen identifizieren können. Außerdem können Übersetzer:innen zwar in die Sprache eingreifen, doch wie sich Figuren verhalten, ist von den Filmproduzent:innen abhängig. (De Marco 2012: 211)

Auch die Stimme spielt eine wesentliche Rolle bei der Wahrnehmung von Figuren. So gibt es beispielsweise die Annahme, dass männliche Stimmen glaubwürdiger und dominanter wirken, weibliche hingegen hysterischer. Stimmen können sich jedoch je nach Kontext ändern und in Gesellschaften unterschiedlich wahrgenommen werden. Dies ist insbesondere bei der Synchronisation relevant, doch auch in der Audiodeskription ist ein Bewusstsein für Stimmen wichtig, da das eines der wenigen Elemente ist, das für das Publikum vom Original unverändert wahrnehmbar ist. Auch gegenüber queeren Personen gibt es in Hinsicht auf die Stimme viele Stereotype. Ihre Stimmen bekommen in Filmen häufig einen femininen Klang oder die Figuren sprechen mit einer übertriebenen Form von Camp¹³ oder „Gayspeak“¹⁴ (De Marco 2012: 141f.). Diese zeichnen sich durch einen eigenen Wortschatz aus, der sich in verschiedenen Sprachen stark unterscheidet. Solche Wörter werden mitunter auch manipuliert und zensiert, um an eine heteronormative Sicht angepasst zu werden und queere Inhalte zu verbergen (Ranzato 2013: 377).

Wie bereits erwähnt, sind Bezeichnungen für queere Identitäten oder queerer Slang oft kulturspezifisch und stellen daher wie Kulturspezifika allgemein Übersetzer:innen vor gewisse Probleme. Mitunter gehen Nuancen in Übersetzungen verloren, weil in der Zielsprache die entsprechenden Bezeichnungen fehlen oder die Akzeptanz in der Zielkultur geringer ist. Dasselbe gilt auch für Anspielungen auf Personen, die für die queere Gemeinschaft eine besondere Bedeutung haben. Wird als gängige Strategie für kulturelle Schwierigkeiten verallgemeinert, verwandeln sich queere Inhalte schnell in heteronormative. Es kann hingegen auch vorkommen, dass queere Aspekte verstärkt und betont werden. Das hat wiederum zur Folge, dass Stereotype übertrieben werden, häufig bloß aus rein wirtschaftlicher Motivation, um ein größeres queeres Publikum anzusprechen. (Joseph-Hernández & von Flotow 2018: 303)

Auch unabhängig von lexikalischen Limits in der Zielsprache werden queere Inhalte in Medien verallgemeinert oder ausgelassen. Englische Untertitel tendieren ebenfalls dazu, Gayspeak abzuschwächen oder wegzulassen und dadurch Repräsentation von queeren Identitäten in der Sprache zu verbergen. (Díaz Pérez 2018: 118)

¹³ Eine extravagante und theatralische Art sich zu äußern: „the essence of camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration“ (Bassi 2014: 17).

¹⁴ Eine Sprachvarietät, die insbesondere schwule Männer verwenden, um sich gegenseitig zu erkennen.

Gerade wenn queere Figuren versteckt werden, bedeutet das eine Zensur, denn üblicherweise wird in der heteronormativen Gesellschaft davon ausgegangen, dass Figuren heterosexuell sind, bis sie sich als queer bewiesen haben (wie auch in der Realität). Auch wenn queere Inhalte nicht explizit zensiert werden, gehen sie aufgrund heteronormativer Privilegien trotzdem verloren. Das ist auch in der Übersetzung der Fall, wenn heteronormative Elemente privilegiert werden und queere Phrasen zugunsten flüssigen Lesens übergangen werden oder aufgrund von heteronormativen Gewohnheiten übersehen werden (Lewis 2010: 3). Es ist also notwendig, dass Übersetzer:innen (und Produzent:innen und Verlage) diese erkennen und wiedergeben können. Lewis betont die Relevanz von queeren Übersetzungen mit dem Ziel „to contest heteronormative hegemony in order to give queer people a voice and greater visibility“ (Lewis 2010: 11).

Cuscito (2024: 22) sieht dennoch eine positive Entwicklung bei der Untersuchung von italienischen Synchronisationen. In neueren Produktionen wird queere Sprache weniger zensiert und man versucht, Strategien anzuwenden, welche die Bedeutungen des Ausgangstexts beibehalten. Außerdem beobachtet sie, dass die italienische Sprache zunehmend einen queeren Jargon entwickelt, der zwar englische Lehnwörter beinhaltet, aber immer mehr italienische Alternativen liefert. Dies führe zu einer Verbesserung der Qualität von italienischen queeren audiovisuellen Texten und stärkt folglich das Gefühl der Zugehörigkeiten von queeren Personen und bestätigt deren Identitäten und Gemeinschaft.

Auch nicht-binären Identitäten und ihrer linguistischen Repräsentation in Medien werden zunehmend erforscht und inwiefern Übersetzungen ein Ort sind, um Geschlechtsidentitäten, die nicht in die vorherrschende Binarität passen, zu konstruieren oder zu verstecken. Dafür werden vor allem Zielsprachen untersucht, die ein grammatikalisches Geschlecht aufweisen, und es daher erschweren, Texte geschlechtsneutral zu formulieren. Lardelli et al. (2025: 59f.) stellen dabei viele Inkonsistenzen und Auslassungen fest. Es tauchen in der deutschen Sprache zwar Neopronomen auf, diese werden jedoch sehr inkonsequent verwendet. Sie kritisieren vor allem einen Mangel an institutioneller Unterstützung, professionellem Training und Richtlinien, was Übersetzer:innen keine Anhaltspunkte gibt und sie einschränkt. Strategien wie Pronomen zu vermeiden oder zu umschreiben, um niemanden zu misgendern, sind zwar valide, aber müssen vorsichtig benutzt werden, da sie nicht-binäre Identitäten auch verbergen. Geschlechtsneutrale Formulierungen sind demnach nicht immer inklusiv. Inklusive Strategien wie Neomorpheme oder sichtbare typografische Zeichen könnten zwar den Erwartungen des Publikums widersprechen, aber bieten zutreffendere Lösungen, die nicht-normative Identitäten bestärken können.

3.5 Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte

Infolge des „cultural turn“ und den darauf aufbauenden Entwicklungen gilt Translation nunmehr nicht als bloße neutrale Wiedergabe eines Textes, sondern als beeinflusst vom Kontext und von Machtfaktoren. Übersetzungen geben Einstellungen und Werte von Übersetzer:innen wieder, doch diese müssen nicht zwingend mit jenen der Gesellschaft oder des/der Autor:in des ATs übereinstimmen. Eine feministische und queere Übersetzungswissenschaft ermöglicht es, hegemoniale Strukturen und Kategorien wie eine binäre Geschlechterordnung und Heteronormativität offenzulegen und zu hinterfragen, indem auf ihre gesellschaftliche Bedingtheit und Konstruiertheit hingewiesen wird. Stattdessen kann ein Raum für Alternativen geschaffen werden.

Texte und Übersetzungen sind in der Lage, das Bild von anderen Kulturen und Personen zu bestimmen. Da das Zielpublikum von Audiodeskriptionen nur einen Teil der Darstellung von Figuren wahrnehmen kann, müssen Deskriptor:innen besondere Aufmerksamkeit auf queere Aspekte legen, damit diese nicht verloren gehen. Wie Lewis (2010) aufgezeigt hat, laufen queere Inhalte ansonsten Gefahr, aufgrund heteronormativer Erwartungen und Gewohnheiten unterzugehen. Dafür wurden mögliche Strategien aus der feministischen und queeren Übersetzungswissenschaft präsentiert.

Insbesondere in audiovisuellen Medien ist eine stereotype Darstellung von Frauen oder queeren Identitäten häufig und umfangreich. Aufgrund ihrer Reichweite und ihrem Status in der Gesellschaft haben audiovisuelle Medien und deren Übersetzungen gravierende Auswirkungen auf die Wahrnehmung des Zielpublikums von sozialen Themen, weshalb in der AVT und auch bei der Erstellung von Audiodeskriptionen besonders darauf geachtet werden muss.

Mit Clark (1969) und Dajches (2025) wurde außerdem erklärt, wie wichtig Repräsentation in audiovisuellen Medien für die Identitätsbildung ist, insbesondere bei Minderheiten. Die Wiedergabe von queerer Repräsentation muss demnach auch bei der Erstellung von Audiodeskriptionen von queeren Medien eine wesentliche Rolle spielen.

4. Audiodeskription

Im folgenden Kapitel soll ein Forschungsüberblick über die Audiodeskription gegeben werden, insbesondere in Hinsicht auf Aspekte wie Multimodalität, Figurenbeschreibung, Gender und Queerness. Für ein besseres Verständnis wird jedoch zunächst eine Einführung in die barrierefreie Kommunikation und anschließend in die Audiodeskription gegeben.

4.1 Barrierefreie Kommunikation

Die Audiodeskription wird häufig primär als Translationsverfahren für barrierefreie Kommunikation und einen barrierefreien Zugang zu Medien verstanden. Barrierefreie Kommunikation ist jedoch ein großer Bereich und neben translationsbezogenen Formen der Barrierefreiheit kann sie etwa auch durch Hilfstechnologien erreicht werden. Das Ziel ist jedoch ein Universelles Design, das den Bedürfnissen möglichst vieler Menschen gerecht wird.

4.1.1 Definition

Im *Handbuch Barrierefreie Kommunikation* (Maaß & Rink 2020: 20) wird diese wie folgt definiert:

Barrierefreie Kommunikation umfasst alle Maßnahmen zur Eindämmung von Kommunikationsbarrieren in unterschiedlichen situationalen Handlungsfeldern. Kommunikationsbarrieren können mit Blick auf die Sinnesorgane und/oder die kognitiven Voraussetzungen der Kommunikationsteilnehmer(innen) bestehen sowie mit Blick auf die sprachlichen, fachsprachlichen, fachlichen, kulturellen und medialen Anforderungen, die Texte an die Rezipient(inn)en stellen. Kommunikationsbarrieren entstehen immer dann, wenn Kommunikationsangebote nicht in der erforderlichen Weise an die Zielsituation und die intendierte Adressatenschaft angepasst sind.

Das Thema Barrierefreiheit ist aktuell präsenter als je zuvor und auch das Angebot an diversen Diensten zur Gewährleistung von barrierefreier Kommunikation und Medien war noch nie so groß wie zurzeit und nimmt weiterhin zu. 2020 stellten Maaß und Rink (2020: 17) fest, dass barrierefreie Kommunikation sich als selbstständiges Forschungsgebiet etabliert hat. Dies machen sie sowohl an vermehrten Publikationen als auch an interdisziplinären Auseinandersetzungen bisher getrennter Bereiche fest.

Doch auch in gesellschaftlichen Diskursen und in der Politik zeigt sich die zunehmende Präsenz des Diskurses. Obwohl Barrierefreiheit in der Gesetzgebung schon länger ein Thema ist, steht sie erst seit kürzerer Zeit im Zentrum eines umfassenden Regulierungsprozesses. Einen

ersten wesentlichen Beitrag dazu lieferte die UN- Behindertenrechtskonvention (UN-BRK), die 2008 in Kraft trat, woraufhin sich weltweit Gesetze zur Gleichstellung von Menschen mit Behinderungen etablierten (Maaß & Rink 2020: 17). In der EU folgte 2010 die „Richtlinie über audiovisuelle Mediendienste“, in der festgelegt ist, dass Menschen mit Behinderungen ein Recht darauf haben, am sozialen und kulturellen Leben gleichermaßen wie Menschen ohne Behinderungen teilzuhaben, und folglich ein Recht auf Zugang zu audiovisuellen Medien haben (EUR-Lex 2010). Im Zuge der darauffolgenden steigenden Anzahl an internationalen Richtlinien und Standardisierungsprozessen spricht Greco (2019: 2) von einem „accessibility turn“ in der Politik. Dies zeigt sich auch in Form weiterer Richtlinien der EU wie die „Richtlinie über Barrierefreiheit im Internet“ und insbesondere dem „European Accessibility Act“, worin zum ersten Mal EU-weit einheitliche Anforderungen an die Barrierefreiheit gewisser Produkte und Dienstleistungen bestimmt wurden. Infolgedessen entwickelten sich eine Vielzahl an nationalen und internationalen Gesetzen und Standards (Greco 2022: 13f.), wie in Österreich das „Barrierefreiheitsgesetz“ (BaFG) von 2025. Außerdem wird im österreichischen „Audiovisuelle Mediendienste-Gesetz“ (AMD-G) unter Paragraph 30 Barrierefreiheit in Medien geregelt und vorgeschrieben, dass das Angebot barrierefreier Inhalte kontinuierlich erhöht werden muss (RIS 2026: §30).

Barrierefreiheit kann im Grunde auf zwei Arten ermöglicht werden: entweder durch unterstützende Maßnahmen, um Barrieren zu überwinden, oder indem die Welt grundlegend so gestaltet wird, dass keine weitere Unterstützung oder Anpassungen notwendig sind, was dem Grundsatz des Universellen Designs („Design for all“) entspricht. Diesem Grundsatz zufolge gibt es nicht eine Lösung für alle, sondern die Welt soll den Bedürfnissen von möglichst vielen Nutzer:innen gerecht werden und diese bereits in frühen Planungsphasen einberechnen (UN-BRK 2018: 8).

Um eine solche Welt zu schaffen, muss sich jedoch erst die Stigmatisierung von Behinderungen ändern. Bestard-Bou und Arias-Badia (2022: 28) weisen etwa auf die negative Sichtweise auf Menschen mit Behinderungen hin. Ihnen zufolge ist eine Behinderung ein soziales Konstrukt und nicht ein permanenter Zustand, den eine Person innehat. Stattdessen ist sie das Erfahren vermeidbarer Ausgrenzungen aufgrund der Bedingungen der Umgebung, die Abweichungen von der „Norm“ nicht entgegenkommen. Eine auf Menschenrechten basierende Auffassung betont hingegen, dass Menschen mit Behinderungen keine neuen Rechte benötigen, sondern dass bestehende so verstanden werden müssen, dass sie auf alle Menschen zutreffen. Somit werden Menschen mit Behinderungen aktive, gleichberechtigte Subjekte und nicht passive Rezipient:innen von besonderen Diensten (Bestard-Bou & Arias-Badia 2022: 29). Viele

Forscher:innen sind sich einig, dass nur wenn Barrierefreiheit als ein Menschenrecht gesehen wird, die Gesellschaft wahrlich inklusiv wird und alle Menschen davon profitieren werden (Mazur 2020: 243).

4.1.2 Translation und Barrierefreie Kommunikation

Um Barrieren zu überwinden, können Assistenztechnologien verwendet werden, die den Zugang zu audiovisuellen Medien erleichtern, wie Screenreader, Braille-Tastatur, Augensteuerung, Mundmaus etc¹⁵. Doch auch die Translation liefert einen wichtigen Beitrag dazu in Form von Übersetzungsverfahren wie Audiodeskription, Untertitelung (SDH = Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing), Gebärdensprache, Schriftdolmetschen oder Leichte und Einfache Sprache¹⁶.

Nachdem zunehmend Gesetze zur Gewährleistung von Barrierefreiheit verabschiedet wurden, konzentrierte sich auch die AVT intensiver darauf und es etablierten sich Methoden wie die AD und SDH. Die Verbreitung alternativer Zugänge zu Medien wurde vor allem aufgrund von technischen Innovationen und der neuen digitalen Kultur ermöglicht. Durch den größeren Speicherplatz auf DVDs konnten diese Alternativen erst zur Verfügung gestellt werden. Heutzutage wurden sie vor allem zuhause durch Streaming oder in öffentlichen Institutionen wie Theater, Kinos und Museen durch technische Möglichkeiten wie Apps noch weiter erleichtert. Mittlerweile haben sich diese Verfahren fest in der Translation und insbesondere in der audiovisuellen Translation etabliert und es gibt auch in Translationsstudiengängen an Universitäten einige Kurse zur Barrierefreiheit und deren einzelnen Bereichen. (Pérez-González 2014: 125)

Schon 2003 schrieb Gambier (2003: 179): „The key word in screen translation is now accessibility.“. Greco (2022: 16f.) hat sich mit der grundlegenden Einstellung gegenüber Barrierefreiheit und der Verbindung von „media accessibility“¹⁷ und AVT beschäftigt. Er weist ebenfalls auf die Problematik des aktuellen „accessibility stance“ hin – auch in der Translation – und dass Menschen mit Behinderungen häufig als von der Norm abweichend gesehen werden, als würden sie aufgrund eines Defizits eine Sonderbehandlung benötigen, um Zugang zur Welt zu bekommen. Er kritisiert auch die Verwendung von Bezeichnungen wie „Audiodeskription

¹⁵ Gutermuth und Hansen-Schirra (2020: 52–55) liefern Beschreibungen der unterschiedlichen Technologien.

¹⁶ Auf die einzelnen Bereiche wird in Beiträgen des *Handbuchs Barrierefreie Kommunikation* (Maaß & Rink 2020) eingegangen.

¹⁷ „Media accessibility“ entwickelte sich ursprünglich als Teilbereich der AVT, wird jedoch zunehmend als eigener Bereich verstanden, der sich zwar mit der AVT überschneidet, aber auch nicht auf Übersetzung basierende Methoden inkludiert (Greco & Jankowska 2020: 62ff.).

für Blinde und Sehbehinderte“ sowie „Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte“, welche diese Ansicht betonen und diese Dienste als Mittel, um das Abnormale zu reparieren, darstellen (2022: 20f.). Greco (2022: 22) empfiehlt daher, dass Forschung an der AD davon profitieren würde, „through the distinctive lens of access and accessibility“ über übersetzungswissenschaftliche Perspektiven hinauszublicken und einen Dialog mit anderen Feldern zu suchen.

Romero-Fresco (2013: 201f.) forderte schon vor 13 Jahren, dass barrierefreie Zugänge zu Medien kein Nachgedanke sein sollen und im Sinne des Universellen Designs schon bei der Produktion mitbedacht werden müssen. Andere Forscher:innen sind jedoch skeptisch, denn obwohl es eine steigende Tendenz zu barrierefreier Mediengestaltung gibt, sehen sie vollständige Barrierefreiheit als nur selten erreichbar, allein schon aufgrund der überaus heterogenen Gruppe der Nutzer:innen (Gutermuth & Hansen-Schirra 2024: 55).

Dass barrierefreie Kommunikation zwar immer präsenter wird, doch nach aktuellem Stand noch immer alles andere als selbstverständlich ist, zeigt sich auch im aktuellen Angebot von ADs. Der Blinden- und Sehbehindertenverband Österreich sieht das Angebot und dessen Qualität als nicht ausreichend und „weit davon entfernt, ein akzeptables Maß zu erfüllen“. Im gesamten Fernsehprogramm des ORFs werden etwa nur vier Prozent des Angebots mit ADs zur Verfügung gestellt, bei kommerziellen Sendern sogar noch weniger (BSVÖ 2026).

4.2 Was ist Audiodeskription?

Audiodeskription (AD) ist ein Translationsverfahren, bei dem (audio)visuelle Inhalte in verbale Beschreibungen übersetzt werden, oder wie häufig zitiert wird: „the visual made verbal“ (Snyder 2008). Fryer (2016: 9) definiert sie wie folgt: „We can think of AD as using speech to make AV material accessible to people who might not perceive the visual element themselves.“ Durch sie sollen blinde und sehbehinderte Menschen Zugang zur visuellen Dimension der Welt bekommen und ihnen ermöglicht werden, (audio)visuellen Medien folgen und genießen zu können. Wenn dies gelingt, schaffen ADs im Kopf der Rezipient:innen lebhafte Bilder, sodass diese mitunter sogar sagen, dass sie dadurch „wieder sehen können“ (Mazur 2020: 227).

4.2.1 Entwicklung der AD

Es lässt sich kein eindeutiger Ursprung der Audiodeskription festlegen. Sehende Menschen haben ihren blinden Mitmenschen wohl schon immer die Welt um sie herum beschrieben. Man

könnte also sagen, dass es die AD schon seit jeher gibt und sie so alt ist wie die Sprache selbst. Wenn jedoch versucht wird, einen offiziellen Anfang der heutigen AD zu finden, scheiden sich die Geister. Fryer (2016: 15) sieht den Beginn nach dem ersten Weltkrieg im Vereinigten Königreich, Orero et al. (2007: 33) indes in den 1940er-Jahren in Spanien und Snyder (2008: 191) während den 1960er- und 70er-Jahren in den USA. Unabhängig davon verorten die meisten Forscher:innen eine konkrete Formalisierung der AD jedoch bei Theateraufführungen in den frühen 80er-Jahren (u.a. Mazur 2020: 232; Wünsche 2024: 149). 1981 wurde in Washington D.C. erstmals ein Theaterstück mit Beschreibungen für Blinde und Sehbehinderte aufgeführt. Die erste Fernsehübertragung einer AD folgt 1983 in Japan, die an sogenannte „Film-“ oder „Kinoerklärer“ erinnerte, die zu Stummfilmzeiten Filme kommentierten (Fryer 2016: 15). Im deutschsprachigen Raum wurde 1989 die erste „Filmbeschreibergruppe“ in München gegründet (Benecke & Dosch 2004: 7f.).

Im Laufe der 80er-Jahre lässt sich in weiterer Folge ein zunehmender Trend von ADs für Theater, Film und Fernsehen feststellen. Am schnellsten entwickelte sich die AD im Fernsehen, das sich mittlerweile als beliebtestes Medium dafür etabliert hat. Dies passierte jedoch vor allem in öffentlichen Sendern, während kommerzielle eher zögernd barrierefreies Angebot schufen. In den darstellenden Künsten, Museen und anderen Liveevents entwickelte sie sich hingegen langsamer, doch in den vergangenen Jahren gibt es auch dort zunehmend ADs (Maszerowska et al. 2014: 2).

4.2.2 Formen der AD

Es werden drei Arten von Audiodeskriptionen unterschieden, die entweder vorproduziert, live oder semi-live produziert werden können. Vorproduzierte ADs werden im Vorhinein geschrieben, aufgenommen und mit Timecodes versehen. Für semi-live ADs wird zwar vorab ein Skript erstellt, es wird jedoch live eingesprochen oder abgespielt, um spontane Anpassungen vornehmen zu können. Live ADs werden hingegen gänzlich ad hoc eingesprochen.¹⁸

ADs können außerdem mit anderen Texten oder Informationen kombiniert werden. Im Theater werden etwa gerne Audioeinführungen bereitgestellt (Fryer & Romero-Fresco 2014; Romero-Fresco 2022). Dort und auch in Museen werden sie außerdem des Öfteren durch taktile Informationen ergänzt (Graven et al. 2020).

¹⁸ Für einen genaueren Vergleich der verschiedenen Arten vgl. Fryer (2016: 18f.).

Übliche Einsatzbereiche der AD sind Film und Fernsehen, Theater- und Operaufführungen, Museen und Ausstellungen, Sportveranstaltungen und Videospiele. ADs in Film und Fernsehen (die sogenannte „Screen-AD“) sind das beliebteste Medium für ADs. Sie sind üblicherweise vorproduziert und können als zusätzliche Tonspur eingeschaltet werden oder sind im Kino über eine App zugänglich. Für die Bühne werden ADs hingegen meist semi-live produziert. Nach fertiger Inszenierung wird das Skript erstellt, es muss jedoch ad hoc an die Live-Natur des Theaters angepasst werden, da keine zwei Aufführungen ident sind. ADs in Museen und Ausstellungen unterscheiden sich von Audioguides, indem sie ein Werk ausführlicher beschreiben. Sie sind im Gegensatz zu Screen- und Bühnen-ADs statisch und müssen nicht in eine bereits gegebene Tonspur integriert werden. Für Sportveranstaltungen werden ADs live eingesprochen und vor Ort oder über einen eigenen Audiokanal im Fernsehen vorgetragen. Im Gegensatz zu Sport-Kommentator:innen beschreiben sie nicht nur das Geschehen, sondern auch das Umfeld wie Reaktionen des Publikums, doch sie geben keine Hintergrundinformationen zu den Beteiligten oder dem Sport. Die Sprecher:innen sind dabei meist emotional involviert.¹⁹

4.2.3 Erstellungsprozess

Aufgrund der vielen unterschiedlichen Einsatzbereiche und Formen gibt es auch keinen einheitlichen, standardisierten Arbeitsprozess für die Erstellung von ADs. Meist steht nicht eine einzelne Person hinter einer AD, sondern verschiedene Autor:innen, Sprecher:innen, Tontechniker:innen etc. Autor:in und Sprecher:in können jedoch auch dieselbe Person sein. Meist sind im Prozess sowohl sehende als auch blinde oder sehbehinderte Personen involviert, um zu gewährleisten, dass die AD zielgruppengerecht ist. Remael et al. (2015: 11) stellen den Prozess für die Erstellung von Screen-ADs grob wie folgt dar:

¹⁹ Da Gegenstand dieser Analyse eine Screen-AD ist, wird der Fokus der weiteren Auseinandersetzung darauf liegen. Für Beiträge zu den einzelnen Bereichen vgl. Part 3 in Taylor & Perego (2022).

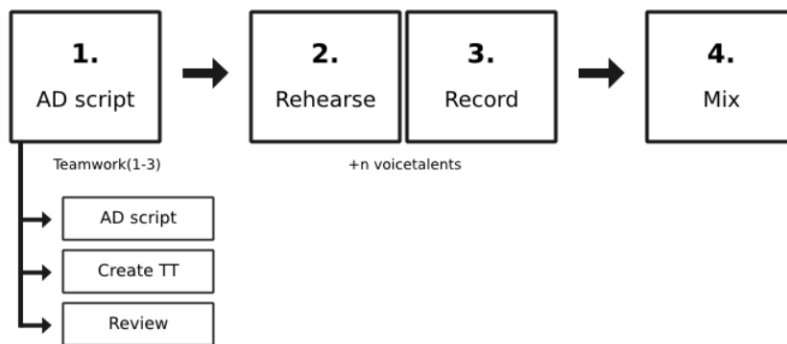


Abbildung 3: Arbeitsprozess bei der AD-Erstellung

Im ersten Schritt wird das Skript erstellt. Nach Sichtung und Analyse des ATs werden die Beschreibungen geschrieben und mit Timecodes versehen, damit sie sich nicht mit dem Ton überschneiden. Das Skript wird anschließend während Abspielen des ATs überprüft. Im zweiten Schritt wird der Text von dem/der Sprecher:in geübt und letzte Änderungen vorgenommen. Im dritten Schritt wird er eingesprochen und aufgenommen. Zuletzt wird die AD mit der Originaltonspur gemixt. (Remael et al. 2015: 11)

Ein Faktor, der das Erstellen einer AD erschwert, ist das heterogene Zielpublikum. Mazur (2020: 228) unterscheidet ein primäres und ein sekundäres Publikum. Das primäre Publikum umfasst Personen mit unterschiedlichen Arten und Graden von Sehverlust, von Blindheit über verschwommenes Sehen (beispielsweise aufgrund eines Grauen Stars) bis hin zu altersbedingter Makuladegeneration. Das sekundäre Publikum sind Personen ohne Sehbehinderungen, für die ADs das Rezipieren audiovisueller Medien vereinfachen können. Das sind etwa ältere Personen, Personen mit Lern- oder kognitiven Störungen oder Kinder mit Autismus. Ein großer Teil des sekundären Publikums sind außerdem Personen, die ADs im Hintergrund laufen lassen, während sie anderen Arbeiten nachgehen. Die Mehrheit des Publikums ist demnach nicht gänzlich blind und hat ein Restsehvermögen oder ein visuelles Gedächtnis.²⁰

Der relevanteste Aspekt des Erstellungsprozess ist für diese Arbeit der erste Schritt, das Skript, daher soll darauf näher eingegangen werden. In einem audiovisuellen Produkt wird eine enorme Menge an Informationen visuell vermittelt. Auf einem Blick sieht man: *Wer* in einer Szene ist, *wo* diese spielt, *was* gemacht wird und *wie* es gemacht wird. All diese Informationen müssen in einer Audiodeskription beschrieben werden. Diese wird gemeinsam mit dem

²⁰ Weitere Forschung weist auch auf den Nutzen von ADs beim Spracherwerb hin (vgl. Ibanez & Vermeulen 2013; Romero-Muñoz 2025).

Ausgangstext rezipiert und soll mit ihm ein kohärentes Ganzes ergeben. Die AD darf folglich die Originaltonspur nicht behindern und muss zwischen Dialogen, wichtigen Geräuschen und Musik platziert werden, wodurch sie zeitlich stark eingeschränkt ist. Außerdem soll nicht jede Lücke komplett ausgenutzt werden, um das Publikum nicht mit Informationen zu überfluten (Fresno et al. 2014) und absichtliche Pausen, die Emotionen oder eine gewisse Schwere vermitteln, nicht zu stören. Angesichts der vielen visuellen Informationen bedeutet dies, dass unweigerlich eine gewisse Auswahl getroffen werden muss.

Benecke (2018: 455f.) formuliert drei Fragen, die sich Beschreiber:innen bei der Erstellung einer AD und der Auswahl der zu beschreibenden Informationen stellen müssen:

1. Wann kann die Beschreibung in Pausen eingefügt werden?
2. Wie muss der Text klingen, damit er sich in den Dialog einfügt?
3. Was soll beschrieben werden, damit ein sinnvolles Ganzes entsteht?

Beim Beantworten der Frage „Wann?“ betont Benecke (2018: 455), dass das Zusammenspiel mit der vorhandenen akustischen Information nicht unterschätzt werden darf. Was bereits im Originalton vermittelt wird, muss nicht erneut beschrieben werden. Das inkludiert neben dem Dialog auch Geräusche, die mit gewissen Schauplätzen assoziiert werden, emotionale Musik und Musikthemen für bestimmte Personen. Diese sollten nicht von der AD übertönt werden. Außerdem muss nicht alles sofort beschrieben werden. Wenn wesentliche Informationen aufgrund von Zeitmangel nicht unmittelbar beschrieben werden können, dürfen diese auch an einer anderen Stelle genannt werden.

Für die Frage, wie die Beschreibungen formuliert werden sollen, sind unter anderem Lexik, Syntax, Grammatik und Sprachregister relevant. Die meisten Richtlinien empfehlen eine klare Sprache, aussagekräftige Adjektive und Präsens. Der Stil soll so gewählt werden, dass er sich in den Ton des Films einfügt und nicht zu formell oder steif klingt. Auch die Zielgruppe und das Genre sollten dabei beachtet werden. Das Ziel ist ein möglichst kurzer, aber aussagekräftiger Text, der dennoch lebhaft klingt. (Benecke 2018: 458)

Den dritten Punkt – die Wahl, was beschrieben werden soll – sehen viele Forscher:innen als eine der größten und umfangreichsten Schwierigkeiten der AD (u.a. Benecke 2018: 456; Sonali et al. 2010: 4). Da nur ein Teil der Informationen übersetzt und in einen bestehenden Text eingefügt wird, spricht Benecke (2014a: 44) von einer „partiellen Translation“.

Piety (2004: 459) unterscheidet folgende Inhalte: „appearance“ (das Aussehen von Personen, Orten und Dingen), „action“ (etwas in Bewegung oder eine Veränderung), „position“

(der Ort einer Beschreibung oder einer Figur), „reading“ (Texteinblendungen, die verbalisiert werden müssen), „indexical“ (Hinweise, beispielsweise wer spricht oder ein Geräusch macht), „viewpoint“ (die Perspektive des Publikums) und „state“ (Information, die nicht immer sichtbar, aber den Zuschauer:innen bewusst ist). Doch natürlich ist es nicht immer möglich, all diese Inhalte zu vermitteln. Die Praxis zeigt, dass häufig die Beschreibung von raum-zeitlichen Beziehungen und Figuren, welche die Handlung vorantreiben, priorisiert wird (Mazur 2020: 229).

4.3 Ansätze und Themen in der AD-Forschung

Forschung zur AD gibt es seit den 1970er-Jahren, doch vor allem seit der Jahrtausendwende wird sie in größerem Ausmaß publiziert und rezipiert (Wünsche 2024: 149). Die AD wird üblicherweise in der audiovisuellen Translation verortet, häufig als Paradebeispiel der intermodalen Übersetzung. Es forschen jedoch nicht nur Übersetzungswissenschaftler:innen an ihr, sondern auch viele Forscher:innen aus anderen Disziplinen, wie Film- und Theaterwissenschaft, Medien- und Kommunikationswissenschaft, Psychologie und Soziologie, weshalb die Forschung zu einem hohen Grad interdisziplinär ist.

4.3.1 Forschungsgebiete

Mazur (2020: 233f.) teilt die Forschungsbeiträge in drei breite Kategorien ein: textbasierte, Rezeptions- und experimentelle Studien. Die ursprüngliche Forschung fokussierte sich insbesondere auf die AD als Text und erforschte sie anhand von Diskursanalysen (Braun 2007; Taylor 2014), korpusbasierten Studien (Salway 2007; Matamala 2019) und Narratologie (Vercauteren 2022). Insbesondere die Objektivitätsdebatte, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird, führte vermehrt zu Rezeptionsstudien, die erforschten, wie ADs vom Publikum aufgefasst werden und ob die vorgeschlagenen Methoden effektiv und unterhaltsam sind (ADLAB 2013; Chmiel & Mazur 2016). Infolgedessen bewegte sich die AD weg von festen Richtlinien, hin zu allgemeineren Strategien, vergleichbar mit der Entwicklung des funktionalen Ansatzes in der Übersetzungswissenschaft (Mazur 2014b; Vercauteren 2016). Mit vermehrter Forschung wurde sie auch zunehmend experimentell und verwendet etwa Methoden wie „eye-tracking“, um herauszufinden, wohin sehende Personen bei einem Film schauen, um

feststellen zu können, welche Elemente als relevant wahrgenommen werden (Chmiel & Mazur 2016; Orero & Vilaró 2012).²¹

Mit zunehmender Präsenz von ADs durchgeht diese jedoch noch immer viele Änderungen und entwickelt neue Formen wie AD in Leichter und Einfacher Sprache (Arias-Badia & Matamala 2023) und „machine AD“ (Campos et al. 2023).

4.3.2 Anforderungen und Richtlinien

Aufgrund der vielen Entscheidungen, die bei der Auswahl getroffen werden müssen, wurden viele Studien durchgeführt und Modelle vorgeschlagen, um Audiodeskriptor:innen Hilfestellung zu bieten (z. B. Benecke 2014a; Fresno et al. 2016). Dabei bekam insbesondere die Debatte zwischen einer objektiven oder subjektiven Auswahl und Beschreibung viel Aufmerksamkeit.

Frühe Richtlinien empfahlen ausschließlich das Sichtbare zu beschreiben und die Informationen objektiv auszuwählen, ganz nach dem häufig zitierten Motto amerikanischer Guidelines „Describe what you see“ oder „WYSIWYS“ („What You See Is What You Say“) (Snyder 2014: 55). Als Grund dafür wurde häufig genannt, dass die Gefühle der Audiodeskriptor:innen das Publikum nicht beeinflussen sollen und nichts hineininterpretiert werden darf, was nicht in der Intention des/der Autor:in lag. Außerdem soll sich das Publikum so selbst mehr einbringen und eigene Schlüsse ziehen können. (Snyder 2014: 55)

Diese Ansicht hat sich jedoch als zu vereinfacht herausgestellt, denn die Forschung weist auch auf die Vorteile einer subjektiven Beschreibung hin. Fryer (2016: 164) argumentiert, dass visuelle Wahrnehmung zu einem gewissen Grad immer subjektiv ist und jede Auswahl von Elementen auf persönlicher Meinung basiert. Durch Akzeptanz subjektiver Beschreibungen wären Beschreiber:innen außerdem freier und könnten den Zuschauer:innen ein kreativeres und lebhafteres Erlebnis bereiten. Geerinck und Vercauteren (2020: 90) sind ebenfalls der Meinung, dass die Realität viel komplexer ist als eine strenge Unterscheidung zwischen objektiv und subjektiv und dass es sich eher um ein Spektrum handelt. Auch sie weisen auf die Vorteile einer subjektiven Beschreibung hin, denn aufgrund des limitierten Platzes sind objektive Beschreibungen oft zu lange und eine subjektive Formulierung kann immersiver auf das Publikum wirken. Palmer und Salway (2015: 127) merken außerdem an, dass die Empfehlung der Richtlinien, ausschließlich zu beschreiben, was sichtbar ist, sehr uneindeutig ist und es

²¹ Ein umfassender Bericht verschiedener Forschungsbereiche der AD findet sich in Fresno (2022).

beispielsweise keine klare Unterscheidung zwischen Emotionen und Gedanken einer Figur (die den Richtlinien nach nicht beschrieben werden sollen) und ihren „sichtbaren“ physischen Äußerungen (Handlungen, die beschrieben werden sollen) gibt. Stattdessen empfehlen sie ebenfalls eine Skala zwischen Gedanken und Handlungen und somit zwischen Objektivität und Subjektivität. Auch Mazur und Chmiel (2012: 173) schlagen eine solche Skala vor. Mittlerweile hat sich etabliert, dass Subjektivität unweigerlich ein Teil der Beschreibung ist, da immer eine gewisse Interpretation nötig ist und das Erstellen einer AD ein individueller Prozess ist (Schaeffer-Lacroix et al. 2023: 2)²².

4.2.2.1 Beispiele für Richtlinien

Verschiedenste Richtlinien wurden erstellt, um zu klären, wann was wie beschrieben werden soll. Ein wichtiges Projekt hierzu ist das ADLAB-Projekt²³ (Remael et al. 2015). Aufgrund der steigenden Nachfrage nach ADs wurde es für notwendig empfunden, konkrete Richtlinien zu schaffen und europaweit zu standardisieren, da diese zu diesem Zeitpunkt noch sehr unklar und uneinheitlich waren. Die meisten Richtlinien sind sich zwar einig, dass Schauplätze, Figuren und Handlungen beschrieben werden sollen, präzisieren jedoch nicht, in welcher Form und welche Informationen dabei Priorität haben. Außerdem gab es zu diesem Zeitpunkt kaum formalisierte Kurse zur Ausbildung von professionellen Audiodeskriptor:innen. Im Zuge des Projekts wurden viele unterschiedliche Aspekte der AD von Experten beleuchtet, um diese Lücken zu füllen (Maszerowska et al. 2014: 3), und zum Abschluss des Projekts wurden europaweite Guidelines formuliert (Remael et al. 2015). Im weiterführenden ADLAB PRO²⁴ (Perego 2017) sollen insbesondere die Arbeit von Audiodeskriptor:innen klarer definiert werden und notwendige Fähigkeiten festgelegt werden, um diese auch besser lehren zu können.

Ein weiteres umfassendes Werk mit Richtlinien zur Erstellung von ADs liefert Fryer (2016), in dem sie Forschungsergebnisse und praktische Ratschläge kombiniert, um Studierenden ein praktisches Handbuch zu liefern. Im deutschsprachigen Raum lieferten Benecke und Dosch (2004) erste Richtlinien und Erfahrungsberichte aus der Praxis. Zehn Jahre später stellte Benecke (2014a) ein umfangreiches Modell, das ADEM-Modell („Audio Description Evolution Model“) vor, um eine methodische Anleitung auf wissenschaftlich

²² Schaeffer-Lacroix et al. (2023) geben in ihrem Artikel einen Überblick über weitere Beiträge zu dieser Debatte.

²³ Das ADLAB-Projekt („Audio Description: Lifelong Access for the Blind“) wurde von Christopher Taylor an der Universität Triest koordiniert und von der EU unter dem Programm für lebenslanges Lernen finanziert (2011–2014).

²⁴ Das Projekt ADLAB PRO („Audio Description: A Laboratory for the Development of a New Professional Profile“) wurde von Elisa Perego an der Universität Triest koordiniert und ebenfalls von der EU im Rahmen des Erasmus+-Programms finanziert (2016–2019).

fundierter Grundlage zu geben. Auch Fernsehsender haben üblicherweise eigene Richtlinien (im deutschsprachigen Raum zum Beispiel die gemeinsamen Richtlinien von ORF, ARD, SRF und ZDF (ORF 2016)).²⁵

4.2.2.2 Netflix-Styleguide für Audiodeskriptionen

Da es sich beim Gegenstand dieser Analyse um eine Netflix-Produktion handelt, soll an dieser Stelle auch auf deren aktuellen Styleguide (Version 2.5) verwiesen werden. Netflix (2026) selbst gibt an, dass die meisten ihrer Eigenproduktionen und viele weiteren Filme und Serien mit Audiodeskriptionen verfügbar sind und sie bemüht sind, dieses Angebot laufend zu erweitern. Ihr Styleguide schreibt vor, sich auf Haupt- und wichtige Nebenfiguren zu konzentrieren und „nur visuelle Aspekte, die Informationen über ihre Identität, Persönlichkeit und Charakterzüge geben“ zu nennen. Als Beispiele dafür werden Aussehen, Mimik und Kleidung aufgezählt. Namen sollen nicht genannt werden, bis sie durch den Dialog oder Handlungen bekannt sind. Wenn nicht genügend Platz zur Verfügung steht oder die Menge an Informationen zu groß wäre, sollen Figuren erst nach und nach beschrieben werden. (Netflix 2023: 1.2)

Auf Aspekte wie Geschlecht oder queere Identitäten wird nicht näher eingegangen. Beschreiber:innen sollen „die visuellen Eigenschaften einer Person in den Vordergrund stellen, um ihre wichtigsten Identitätsmerkmale zu kommunizieren“. Zu diesen werden „Haarstruktur, Haut- und Augenfarbe, Statur, Größe und Altersgruppe“ gezählt. Doch wird auch geraten: „Wenn Sie nicht zweifelsfrei bestätigen können oder es eindeutig aus der Handlung hervorgeht, welche Hautfarbe, Ethnizität oder Geschlechtsidentität eine Person hat, treffen Sie keine Aussagen dahingehend, die lediglich auf Ihrer persönlichen Annahme basieren.“ (Netflix 2023: 1.2). Auch hier finden sich also keine klaren Angaben, wie mit diesen Aspekten umzugehen ist, nur dass sie bei Unsicherheiten vermieden werden sollen. Dies kann jedoch zum Verschwinden von Repräsentation führen. Gleichzeitig fordert Netflix Audiodeskriptor:innen auf, nicht nur für die Handlung relevante Aspekte zu beschreiben, „sondern auch das Thema Repräsentation in ihre Entscheidung einfließen lassen“ (Netflix 2023: 1.2). Zensur soll vermieden werden und keinerlei Informationen zurückgehalten werden (Netflix 2023: 1.3). Es wird auch explizit aufgefordert, inklusive und sensible Sprache zu verwenden. Alle Figuren sollen gleichbehandelt werden, wenn beispielsweise eine Behinderung beschrieben wird, soll das bei allen gemacht werden (Netflix 2023: 1.2). Wie genau mit diesen Anforderungen umgegangen werden soll, bleibt den Audiodeskriptor:innen überlassen.

²⁵ Der Vergleich der Richtlinien ist Gegenstand vieler Forschung, vgl. u.a. Vercauteren (2007), RNIB (2010).

4.3.3 Multimodalität

In den letzten Jahren hat auch die Forschung an Barrierefreiheit in Verbindung mit Multimodalität zugenommen. Insbesondere in Hinsicht auf barrierefreie Untertitel (SDH) und Audiodeskription wird deutlich, wie wichtig Multimodalität in der AVT ist und dass sie nützliches Werkzeug liefern kann.

Jeder Ausgangstext einer AD und SDH ist von Natur aus höchst multimodal (Taylor 2020: 84; Vercauteren 2022: 78). Wenn eine oder mehrere Modalitäten nicht wahrgenommen werden können und durch andere kompensiert werden müssen, ist die Translation auf multimodales Denken angewiesen. Dies wird vor allem im Kontext von ADs in Museumsausstellungen oder in der Architektur deutlich, da dort nicht nur verbale und visuelle Modi im Einsatz sind, sondern auch der Geruchs- und der Tastsinn angesprochen werden, um das Erlebnis noch zugänglicher zu gestalten. SDHs verwenden Farben als weiteren Modus, indem Untertitel je nach Sprecher:in verschieden eingefärbt werden, um das Verständnis zu erleichtern. Dieses Verweben unterschiedlichster Modi verdeutlicht hervorragend die Bedeutung von Multimodalität in Texten und bei ihrer barrierefreien Gestaltung.

In den Modellen in Kapitel 2.3.1 wurde bereits verdeutlicht, dass der visuelle Kanal einen großen Teil der Modi umfasst. Dementsprechend muss entschieden werden, welche der nicht-wahrnehmbaren semiotischen Modi beschrieben werden sollen, welche Bilder, Geräusche und Symbole. Außerdem muss auch erkannt werden, was zwischen den Elementen aus ihrer Interaktion entsteht. Anschließend müssen diese durch einen anderen Modus, nämlich in gesprochener Sprache, auf eine Art und Weise vermittelt werden, dass die Zuschauer:innen trotzdem dasselbe Gesamtbild des Textes bekommen.

Um dies zu erreichen, finden mehrere intra- und intermodalen Übersetzungsvorgänge statt. Braun (2011: 650f.) beschreibt diese wie folgt: Es muss ein neuer multimodaler Text geschaffen werden, indem *intermodale* Verbindungen zwischen Bildern, Geräuschen und Dialogen in *intermodale* Verbindungen zwischen Geräuschen beziehungsweise Musik und AD sowie in *intramodale* verbale Verbindungen zwischen Dialog und AD übersetzt werden. Darüber hinaus muss intramodale *visuelle* Kohärenz in intramodale *verbale* Kohärenz übertragen werden, indem die notwendigen visuellen Informationen verbalisiert werden.²⁶ Die Herausforderung dabei ist, dass ein multimodaler Text üblicherweise holistisch verarbeitet wird, doch in der AD linear beschrieben werden muss. Braun (2011) untersucht in ihrer Studie,

²⁶ Manchmal werden ADs auch aus anderen Sprachen übersetzt, in diesem Fall lässt sich diese Ausführung auch durch interlinguale Übersetzung ergänzen (vgl. Jankowska 2015; Remael & Vercauteren 2010).

wie die Kohärenz eines multimodalen Ausgangstext dennoch in einem Zieltext (AD) durch andere Modi wiedergegeben werden kann.

Taylor (2014: 53) analysiert ebenfalls die kohärenzstiftenden Mittel in multimodalen audiovisuellen Texten, mit Fokus auf die AD. Filmskripte sind geschriebene Texte und verwenden Mittel wie Konjunktionen, Referenzen und lexikalische Verbindungen, um Kohärenz herzustellen. Auch AD-Skripte sind Texte, die nach ähnlichen Prinzipien funktionieren. Taylor (2014: 52f.) erkennt in ihnen Anaphern, Wiederholungen, Konjunktionen und lexikalisch-semantische Verbindungen als übliche Mittel der Kohärenz. Da es sich aber um multimodale Texte handelt, schlägt er eine multimodale Transkription und eine strukturelle Analyse vor, um bei der Erstellung von ADs die Entwicklung eines Filmes und seine verbalen und visuellen kohäsiven Verbindungen erkennen und beibehalten zu können.

Romero-Muñoz (2023) nutzt hingegen eine multimodale Analyse als mögliche Lösung der Objektivitätsdebatte, um Objektivität operationalisieren zu können und aufzuzeigen, dass Subjektivität und Objektivität in ADs koexistieren. Eine solche Analyse ermöglichte es, Informationen, die in Codes eingebettet sind, zu isolieren und damit semiotische Informationen zu operationalisieren (2023: 29). Das Ergebnis seiner Analyse eines AD-Korpus zeigte, dass tatsächlich sowohl subjektive als auch objektive Beschreibungen gegeben wurden, doch etwa 80 Prozent der Informationen objektiv vermittelt wurden (2023: 27).

Auch die Narratologie wird häufig als möglicher Ausgangspunkt zur Untersuchung und Erstellung einer AD von multimodalen Texten verwendet. Audiovisuelle Medien, insbesondere Filme und Serien, erzählen üblicherweise Geschichten, daher benötigen Audiodeskriptor:innen ein gewisses Verständnis dafür, wie diese durch visuelle Mittel dargestellt und vom Publikum rezipiert werden. Die Narratologie untersucht die Prinzipien, die der Konstruktion einer Geschichte zugrunde liegen, daher hat sie nach Vercauteren (2022: 79f.) zweierlei Nutzen für die AD: Zum einen kann sie dabei helfen, einen narrativen Ausgangstext semantisch zu analysieren, um zu sehen, wie die Geschichte aufgebaut ist und welche Elemente der/die Autor:in dabei verwendet hat. Zum anderen lässt sie Audiodeskriptor:innen erkennen, wie das Publikum das Narrativ verarbeitet und interpretiert, und welche Elemente dafür relevant sind.

Dies ist schon beginnend bei der Analyse des Ausgangstexts hilfreich. Vercauteren (2022: 81ff.) nennt drei Bestandteile des Narrativs, die analysiert werden müssen: erstens Handlungen und Ereignisse, zweitens Figuren und drittens Schauplätze²⁷. Anschließend kommt es zur Erstellung der AD, wo eine narratologische Perspektive helfen kann, zu bestimmen,

²⁷ Für eine nähere Ausführung der raum-zeitlichen Aspekte des Schauplatzes vgl. Vercauteren & Remael (2014). Eine genauere Auseinandersetzung mit der narratologischen Analyse von Figuren folgt in Kapitel 5.2.1.

welche Elemente in der Beschreibung inkludiert werden müssen und wie diese formuliert werden sollen. (Vercauteren 2022: 84)

Bei der Auswahl der Elemente greifen einige Forscher:innen (Fresno et al. 2016; Vercauteren 2016) das Konzept auf, dass Zuschauer:innen Narrative verarbeiten, indem sie mentale Modelle (Johnson-Laird 1983) erstellen, also mentale Repräsentationen von „who did what to and with whom, when, where, why and in what fashion“ (Herman 2002: 9). Fresno et al. (2016: 171) definieren mentale Modelle als “multimodal mental representations of the events taking place, which are updated as the plot unfolds”. Mit ihrer Hilfe soll verstanden werden, wie Zuschauer:innen Informationen aufnehmen und verarbeiten, um entscheiden zu können, welche Informationen in der AD benötigt werden, damit das Zielpublikum ähnliche mentale Modelle erstellen kann (Braun 2007: 361).

Ein multimodales Textverständnis ist demnach grundlegend für die AD. Wie jedoch bereits etabliert, haben verschiedene Modi immer ihr eigenes Potenzial und vermitteln ihre eigene Bedeutung. Sie können also nicht ohne Weiteres durch andere ersetzt werden. Daher wird eine Übersetzung und insbesondere eine intermodale Form davon immer Auswirkungen auf das multimodale Gesamtbild eines Textes haben. Es ist letztendlich nicht möglich, sämtliche visuellen Elemente verbal mit all ihren Nuancen zu beschreiben, sondern es wird immer zu einer gewissen Verschiebung der Bedeutung kommen. (Remael & Reviers 2022: 147)

4.3.4 Figurenbeschreibung

Wie soeben erwähnt, sind Figuren ein zentraler Teil eines Narrativs. Folglich nimmt die Figurenbeschreibung auch in der Audiodeskription eine wesentliche Rolle ein, denn „identifying and describing characters is vital to effective AD“ (Sonali et al. 2010: 5).

In ihrer Einführung in die AD schreibt Mazur (2020: 229f.) in Hinblick auf Figuren, dass es wichtig ist, sowohl ihr Aussehen als auch ihr Handeln und ihre Reaktionen zu beschreiben, wenn diese für die Handlung relevant sind. Für das Aussehen empfiehlt sie eine Beschreibung vom Kopf beginnend bis zu den Füßen, da dies reflektiert, in welcher Reihenfolge diese Elemente wahrgenommen werden. Wenn nicht genügend Platz für eine ausführliche Beschreibung vorhanden ist, sollen die auffälligsten Elemente beschrieben werden (zum Beispiel Haarfarbe oder ein Bart) und weitere Details später ausgeführt werden.

Auch viele Richtlinien weisen darauf hin, wie wesentlich es ist, Figuren zu beschreiben, Benecke (2014b: 142) kritisiert jedoch, dass sie meistens keine näheren Informationen geben, wie dies geschehen soll. Überlegungen zur Figurenbeschreibung beginnen bereits bei der

Einführung einer Figur. Beim ersten Auftritt wird üblicherweise ein Attribut (wie die Haarfarbe) gewählt, anhand dessen sie später wiedererkannt wird. Diese Beschreibung kann sich mit neuen Informationen ändern und erst mit Bekanntwerden des Namens gilt ein Charakter als „fixiert“ (Benecke 2014b: 143). Bei der Namensnennung unterscheiden sich Praktiken darin, ob dieser beim ersten Auftritt einer Figur umgehend genannt wird oder erst wenn der Name auch im Film etwa aus dem Dialog bekannt wird. Den Namen sofort zu nennen hat den Vorteil, dass Audiodeskriptor:innen ihn weiterhin verwenden und damit Zeit sparen können, doch hat gleichzeitig den Nachteil, dass das Publikum das Gefühl haben könnte, bevormundet zu werden. Deutsche Richtlinien empfehlen üblicherweise letztere Vorgangsweise, da das AD-Publikum den Film auf dieselbe Weise erfahren sollen wie sehende Zuschauer:innen. Bis der Name bekannt ist, wird üblicherweise mit Beschreibungen wie „die blonde Frau“ gearbeitet (Benecke 2014b: 142). Dabei ist es selbst bei sehr proto- oder stereotypischen Darstellungen schwierig, Charaktere auf ein paar wenige Eigenschaften zu reduzieren (Vercauteren 2022: 82). Auf die Problematik einer solchen Beschreibung aus einer gendersensiblen Perspektive wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

Da für eine längere Beschreibung ausreichend Platz nötig ist, wird üblicherweise nur auf Protagonisten näher eingegangen. Aus einer kognitiven Perspektive muss jedoch auch beachtet werden, wie viel Informationen Rezipient:innen überhaupt speichern können. Fresno et al. (2014, 2016) erforschten das Ausmaß vermittelbarer Information, damit Zuschauer:innen eine Vorstellung der Charaktere bekommen, ohne überlastet zu werden. Sie sehen Figuren als wesentlichen Teil eines mentalen Modells, in welchem deren Aussehen, Kleidung, Stimme, Akzent etc. repräsentiert werden. Aufgrund der limitierten Kapazität des Arbeitsgedächtnis werden dort nur vereinfachte, grundlegende Repräsentationen gespeichert und keine genaueren Details (Fresno et al. 2014: 171f.). Da auditive Informationen schlechter gespeichert werden als visuelle, sehen Fresno et al. (2014: 182) positive Resultate, wenn Details reduziert werden und die Beschreibungen in kürzeren Segmenten vermittelt werden. Das Alter bleibt zumeist am besten in Erinnerung, darauf folgen Körpergröße und Gewicht, während Kleidung, Haare und Gesichtszüge schlechter abgespeichert werden (Fresno et al. 2016: 155).

Die Beschreibung von Figuren und ihrem Aussehen ist jedoch nicht nur für das Narrativ oder die Unterhaltung des Publikums wichtig. Haider et al. (2025) betonen in ihrer Studie zu Körperrepräsentation in Netflix-ADs, dass es sich dabei auch um eine Form der Repräsentation und um einen Teil der Identität handelt. Das Beschreiben des Aussehens sei jedoch überaus komplex, da es aus unzähligen Elementen besteht, es sich aber auch um ein sensibles Thema handelt, das aufgrund von kulturellen Erwartungen an Körperbilder mit Stigmatisierung

verbunden ist (2025: 72). Der Faktor Repräsentation wurde in den von ihnen analysierten ADs oft vernachlässigt und Großteils wurde das Aussehen nur bei Plotrelevanz oder in Verbindung mit körperlicher Leistung genauer beschrieben, was für Menschen mit Behinderungen negative Konsequenzen hat. Behinderungen wurden häufig nur angedeutet oder durch Hilfsmittel wie Rollstühle erwähnt. Die Beschreibungen von Körpern waren häufig ungenau, Elemente wie das Körpergewicht wurden vermieden und Körper waren unterschiedlich relevant. Als Gründe dafür sehen sie die Stigmatisierung von bestimmten Körperformen und Behinderungen, die Vielfalt und Komplexität von Körpern sowie fehlende Ausdrücke und Präzision in der Sprache. Doch wenn gewisse Körper nicht beschrieben werden, verschwindet deren Repräsentation. Das ist ebenfalls der Fall, wenn um sensible Aspekte herumgetanzt wird, um zu vermeiden, jemanden womöglich zu beleidigen. Auch dies kann zu weiterem Leugnen und Stigmatisieren führen (Haider et al. 2025: 81). Fryer (2016: 152) bestätigt ebenfalls, dass Behinderungen häufig im Namen von politischer Korrektheit „übersehen“ werden. Häufig fehle jedoch auch das Vokabular, um diese anzusprechen.

Es wurden noch viele weitere Aspekte der Figurenbeschreibung untersucht, die allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Igareda (2011) und Mazur (2014a) beschäftigen sich beispielsweise mit der Beschreibung von Gesichtsausdrücken und Körpersprache. Fresno (2012) führte ein Experiment durch, um herauszufinden, wie Zuschauer:innen Figuren basierend auf ihren Persönlichkeiten, ihrem Aussehen und ihrer Charakterisierung verstehen und was ihnen in Erinnerung bleibt. Palmer und Salway (2015) setzten sich mit der Beschreibung der mentalen Dimension von Figuren auseinander und sehen diese als notwendiger Bestandteil einer Erzählung, ohne die der Geschichte nicht gefolgt werden kann. Geerinck und Vercauteren (2020) erforschten, wie Emotionen, Gefühle und mentale Zustände von Figuren beschrieben werden können, da diese üblicherweise durch Handlungen, Gesichtsausdrücken und Gesten ausgedrückt werden.

4.3.5 Gender

Nicht nur in Bezug auf Körperbilder und Behinderungen wurde das Thema Repräsentation in der Audiodeskription lange vernachlässigt, sondern auch Aspekte wie Gender und vor allem Queerness bekommen erst seit kurzer Zeit Aufmerksamkeit. Das Thema Gender spielt in der Forschung jedoch zunehmend eine Rolle.

Die vorhandenen Richtlinien zur Erstellung von ADs sind insbesondere in Hinblick auf Genderaspekte oft schwammig und veraltet. Oppegaard und Miguel (2022: 45) untersuchten

über ein Dutzend Richtlinien und stellten fest, dass das Thema Gender oft gar nicht oder nur sehr vage angesprochen wird. Teilweise schreiben Richtlinien vor, dass es bei der Beschreibung des Aussehens von Figuren nicht notwendig ist, ihr Geschlecht zu nennen, sondern nur wenn es inhaltlich eine Rolle spielt. Gleichzeitig verwendeten sie in ihren Beispielen jedoch geschlechtsspezifische Pronomen. Andere erwähnen zwar Gender-Labels, aber bezeichnen diese nur als individuelle physische Charakteristika und geben keine Struktur vor, wie sie benutzt werden sollen. In anderen Richtlinien ist wiederum nie die Rede von Geschlecht, doch werden in den Beispielen viele Labels wie „Mann“ und „Frau“ verwendet. Einen möglichen Grund dafür, dass sich Richtlinien bisher wenig mit dem Thema auseinandergesetzt haben, sehen Oppegaard und Miguel (2022: 56) darin, dass üblicherweise ein dynamisches und lebhaftes Erlebnis sowie die Handlung im Vordergrund stehen.

Das Geschlecht ist jedoch ein zentraler Teil einer Figur und sollte nicht einfach ignoriert werden. Als Teil ihrer Studie ließen Oppegaard und Miguel Studienteilnehmer:innen sich selbst beschreiben. 18 von 20 Teilnehmer:innen gaben an, dass Gender moderat bis sehr wichtig für sie ist (2022: 54). Sie identifizierten vier Strategien, wie es in den Selbstbeschreibungen zum Ausdruck gebracht wurde: durch geschlechtsspezifische Namen, durch Nomen wie „Mann“ oder „Frau“, durch Pronomen oder durch Beschreibungen. Diese Beschreibungen waren einerseits Adjektive wie „bärtig“ oder Phrasen wie „ein Kleid tragend“ (2022: 48).

Auf die Einführung neuer Figuren zurückkommend, werden diese in ADs üblicherweise mit Kurzbeschreibungen und Labels wie „Mann“ oder „Frau“ vorgestellt. Beschreiber:innen müssen dabei häufig allein auf Basis des Aussehens entscheiden, wie sie Figuren beschreiben und welche Labels sie nennen. Haider et al. (2024) analysierten diesbezüglich Geschlechtsidentitäten in Netflix-ADs. Sie stellten fest, dass es trotz mangelnder Richtlinien das am häufigsten erwähnte Element der Identität ist und meistens Beschreibungen wie „Mann“, „Frau“, „Mädchen“ oder „Junge“ oder geschlechtsspezifische Pronomen verwendet werden. Dies kann jedoch zu Schwierigkeiten führen, da Geschlechtsidentität und Geschlechtsausdruck nicht immer übereinstimmen. Visuelle Hinweise reichen daher nicht aus, um das Geschlecht einer Person feststellen zu können, häufig stehen Beschreiber:innen jedoch keine weiteren Informationen zur Verfügung. Interpretationen des Aussehens stützen sich oft auf Geschlechterrollen, Stereotype und Cisnormativität und bergen daher die Gefahr, dass Personen misgendert werden. Folglich sollen Beschreiber:innen wenn möglich textuelle und extratextuelle Informationen recherchieren, um die Figuren und ihr Geschlecht richtig beschreiben zu können (Haider et al. 2024: 318f.).

Außerdem stellten Haider et al. (2024: 326) fest, dass das Geschlecht oft selbst dann erwähnt wird, wenn es keine Relevanz für die Handlung hat oder es sich nur um einen irrelevanten Nebencharakter handelt, obwohl es schwieriger festzumachen ist als etwa Alter oder Körperbau. Hier zeigt sich auch ein Unterschied zwischen visuellem und verbalem Erzählen, da das Visuelle mehr Raum für Ambiguität und Implikationen lässt. In Beschreibungen fällt es hingegen schwerer, Elemente wie das Geschlecht offen und neutral zu halten (Haider et al. 2024: 334). Insbesondere in Sprachen mit grammatischem Geschlecht ist es oft nicht möglich, Beschreibungen geschlechtsneutral zu halten. Das wäre jedoch im Sinne einer geschlechtergerechten Sprache eine gute Option, um geschlechtsspezifische Ausdrücke und Misgendern zu vermeiden. Zurzeit wird geschlechtsneutrale Sprache jedoch primär eingesetzt, um mysteriöse Figuren möglichst geheimnisvoll einzuführen. Haider et al. (2024: 340) betonen auch die Relevanz von geschlechtersensibler Sprache beim Sichtbarmachen nicht-normativer Identitäten. Die Verwendung von korrekten Labels und Pronomen kann auf diese aufmerksam machen und zu mehr Repräsentation beitragen.

Wertvolle Erkenntnisse zum Umgang mit Diversität in ADs gibt es auch aus der Theater-AD. VocalEyes²⁸ veröffentlichte Guidelines (Hutchinson et al. 2020) für einen professionellen Umgang mit Aspekten wie Ethnizität, Gender, Behinderungen und Alter. Bei der Untersuchung vorhandener ADs fanden Hutchinson et al. (2020: 14), dass Frauenkörper ausführlicher beschrieben wurden als Männer. Sie weisen auch darauf hin, dass schon die Auswahl der Schauspieler:innen eine politische Entscheidung darstellt, durch die mehr oder weniger Diversität gezeigt werden kann, und dass blinde Personen ein Recht darauf haben, zu wissen, wer auf der Bühne steht und repräsentiert wird (2020: 21). Sie empfehlen klare, eindeutige Beschreibungen von diversen Identitäten und dass allen Personen gleich viel Relevanz zukommen soll und raten sogar, privilegierte Informationen, die Zuschauer:innen üblicherweise nicht haben würden, zu verwenden, um Diversität sichtbar zu machen (Hutchinson et al. 2020: 61).

4.3.6 Queerness

Während das Thema Gender langsam Aufmerksamkeit bekommt, wurde die Darstellung von queeren Identitäten bislang nur sehr wenig erforscht. Auf die wenigen Ausnahmen soll hier eingegangen werden.

²⁸ Eine britische Wohltätigkeitsorganisation, die sich für Barrierefreiheit für Blinde und Sehbehinderte einsetzt.

Viele der Codes, die Queerness ausdrücken, sind visuell und umfassen Elemente wie Make-up, Kleidung, Handlungen und Referenzen auf Popkultur und queere Ikonizität. Diese visuellen Komponenten werden häufig mit auditiven Elementen wie Musik, Stimme oder Hintergrundgeräuschen unterstützt. Diese Menge an multimodalen Informationen muss in einer AD verbal wiedergegeben werden. (Iturregui-Gallardo 2025: 18)

In einer Studie zur AD eines queeren Musikvideos untersuchten Villela und Iturregui-Gallardo (2020) die Beschreibung von sexuellen Orientierungen und Geschlechtsidentitäten in ADs und betonen ihr politisches Potenzial. Sie argumentieren, dass es notwendig ist, diverse Identitäten in der AD darzustellen und deren Existenz sichtbar zu machen. Ihr Verschwinden würde normative Erwartungen bestätigen und diese weiter fördern (2020: 1522). Wie eine Figur visuell dargestellt wird, gibt viele Informationen über ihre Identität und ist daher ein wichtiges Element der Charakterisierung und wesentlich für die Sichtbarkeit von Diversität (2020: 1528).

Weiterführend gab Iturregui-Gallardo (2023) einen Überblick, wie queere Repräsentation in Audiodeskriptionen von Netflix-Serien wiedergegeben wird. Er erkannte dabei, dass queere Dimensionen häufig respektiert wurden, zum Beispiel dadurch, dass nicht-binäre Pronomen erst verwendet wurden, nachdem Charaktere sich selbst zu ihrer Identität geäußert haben. Manche Aspekte blieben in der AD jedoch unausgesprochen, obwohl sie wichtige Informationen zu Figuren gaben (2023: 157). Insgesamt konnte er aber feststellen, dass die ADs grundsätzlich einen fluiden Umgang mit Geschlechtsausdrücken zeigten und versuchten, die Nuancen der queeren Erfahrungen von Figuren zu respektieren (2023: 159).

Später ging Iturregui-Gallardo (2025) näher auf die Netflix-Produktion *Sex Education* ein. Im Zuge dessen spricht er von „Queer layering“, nämlich dass Queerness in mehrere Bedeutungsebenen zerlegt wird, die vom Publikum unterschiedlich wahrgenommen werden. Dazu gehören die visuelle Ebene, wie Make-up, Kleidung und Körpersprache, sowie die auditive Ebene, wie was eine Person sagt und wie sie spricht, und auch Elemente wie Musik, wenn etwa Musiker:innen oder der Liedtext eine besondere Bedeutung für die queere Community haben. In der AD werden diese Bedeutungsebenen neu ausgehandelt und können abhängig von der Positionalität der Audiodeskriptor:innen verändert werden. (2025: 7)

Einen weiteren Beitrag liefert Villanueva-Jordán (2025) mit der Analyse der AD von Homoerotik in der Serie *Fellow Travelers*, in der Sexualität sehr explizit dargestellt wird. Er sieht Intimität als aktuellen Trend in queeren Medien, die zu Charaktertiefe und -entwicklungen beiträgt und die Handlung vorantreibt (2025: 5). Aufgrund des gesellschaftlichen Tabus, offen über Sex zu sprechen, insbesondere bei nicht-heteronormativen Beziehungen, wird dies in ADs oft zensiert und sehr oberflächlich oder verallgemeinert beschrieben (2025: 2). Auch

symbolische und affektive Elemente gingen in der AD verloren, die jedoch wichtige Dimensionen von queeren Beziehungen zeigten. Infolgedessen verschwanden viele Nuancen und die Tiefe der Repräsentation schwuler Personen und Beziehungen (2025: 14). Darin zeigt sich für Villanueva-Jordán (2025: 16) die überliegende Problematik, dass Tabus in der Gesellschaft dazu dienen, bestimmte Verhalten, die nicht den hegemonialen Vorstellungen entsprechen, auszugrenzen.

Wie sensibel mit Geschlechts- und queeren Identitäten umgegangen wird, hängt in der Praxis letztendlich häufig davon ab, wie präsent das Thema im Text ist. Espasa (2024) fand in ihrer Untersuchung von Geschlechtsidentitäten unter einem intersektionalen Blick auf sprachliche, funktionale²⁹ und sexuelle Diversität, dass mit Repräsentation bewusster und positiver umgegangen wird, wenn sie im Fokus der Thematik steht, sie jedoch vernachlässigt wird, wenn diese Identitäten als nicht zentral empfunden werden.

Gerade wenn es um Themen wie Gender und Queerness geht, findet in der Gesellschaft aktuell ein Diskurs statt, an dem auch blinde und sehbehinderte Personen teilhaben wollen. Wenn sie bestimmte Medien nicht konsumieren können, werden sie dadurch automatisch davon ausgeschlossen. Deshalb sind barrierefreie Medien unerlässlich, um allen Menschen die Teilnahme daran zu ermöglichen und nicht-normative Körper über sprachliche, kulturelle und soziale Grenzen hinweg sichtbar zu machen. Wenn Diversität in ADs gar nicht oder nur teilweise wiedergegeben wird oder aus Angst, damit falsch umzugehen, vermieden wird, beeinflusst das, wie sie wahrgenommen wird und sie läuft in Gefahr, zu verschwinden (Iturregui-Gallardo 2023: 158). Daher bestimmen Dienste für Barrierefreiheit und Übersetzer:innen, wie nicht-normative Figuren dargestellt und repräsentiert werden und wie sie vom Zielpublikum wahrgenommen werden. Wie Menschen mit Behinderungen, die sonst nur einen limitierten Zugang zu Medien haben, Identitäten vermittelt werden, wird ihre eigene Identität und ihr Verständnis von anderen prägen. (Iturregui-Gallardo 2023: 151)

Feminismus, Queerness und Behinderung als Kategorien stehen in enger Beziehung zueinander, da sie neue Wege ebnen, Identität zu denken. Sie werden häufig als negative Alternative zur erwünschten Norm gezeichnet, doch die Forschung hat gezeigt, dass sowohl eine binäre Geschlechterordnung und Heteronormativität als auch Behinderungen gesellschaftlich konstruiert sind. Ein inklusiver Diskurs rund um nicht-normative Identitäten ermöglicht es Minderheiten, sich gegen die Hegemonie zu verteidigen, wozu die Audiodeskription wesentlich beitragen kann. (Iturregui-Gallardo 2023: 150)

²⁹ Gemeint sind hiermit unterschiedliche Leistungsfähigkeiten von Personen. Der Begriff soll die negativen Konnotationen von „Behinderung“ ersetzen. (Espasa 2024: 180)

5. Analyse

5.1 Die Serie *Heartstopper*

Analysematerial dieser Arbeit ist die Serie *Heartstopper* (Lyn & Newbery 2022-2024), eine britische Netflix-Produktion von See-Saw Films. Die Analyse wird sich auf die acht Folgen der ersten Staffel konzentrieren. Für ein besseres Verständnis werden im Folgenden vorab wichtige Informationen zur Serie, den Figuren und ihrer Audiodeskription vermittelt.

Bei der Serie handelt es sich um eine Verfilmung der gleichnamigen Graphic Novels von Alice Oseman. Ursprünglich wurden diese am 1. September 2016 als Webcomic veröffentlicht, der bis dato über 124 Millionen Mal aufgerufen wurde. Am 11. April 2026 lud Oseman das letzte Kapitel hoch und beendete ihn damit offiziell. Auf dessen Erfolg aufbauend wurde *Heartstopper* 2019 dank einer äußerst erfolgreiche Crowdfunding-Aktion als Graphic Novel von Hachette Children's Group publiziert. Mittlerweile sind fünf Bände erschienen und weltweit wurden bereits über eine Millionen Bücher verkauft. Der letzte Band der Reihe wird im Juli dieses Jahres auf den Markt kommen.

2022 wurden die Graphic Novels von See-Saw Films für Netflix verfilmt. Unter der Regie von Euros Lyn erschien die erste Staffel im April 2022 auf der Streaming-Plattform, gefolgt von zwei weiteren Staffeln. Für die dritte Staffel übernahm Andy Newbery die Regie. Das Ende der Serie wird voraussichtlich im Juli 2026 auf Netflix erscheinen, jedoch nicht als finale Staffel, sondern als Film. Oseman war auch selbst stark an der Produktion der Serie beteiligt. Sie adaptierte ihre Graphic Novels selbst und schrieb die Skripte für alle Folgen. Darüber hinaus beaufsichtigte sie auch Entscheidungen zum Casting und den Kostümen.

Heartstopper ist eine Coming-of-Age-Serie und wird von Netflix als romantische Dramaserie für die ganze Familie bezeichnet (Netflix 2024). Sie erzählt das Leben queerer Teenager und wie sie im Laufe des Erwachsenwerdens mit Themen wie Sexualität, Geschlechtsidentität, mentaler Gesundheit und Intimität umgehen. Im Mittelpunkt steht die Liebesgeschichte von Nick und Charlie und ihre enge Freundesgruppe bestehend aus vielen queeren Jugendlichen. Die Serie zeichnet sich durch eine hohe Vielfalt an queeren Identitäten und kulturellen Hintergründen aus. Dementsprechend behandelt die Serie viele gesellschaftlich relevanten Themen, welche Sexualität und Genderidentitäten betreffen, sowie die Erfahrungen von People of Color. Ein weiteres zentrales Thema ist psychische Gesundheit, vor allem in späteren Staffeln.

Oseman lag es am Herzen, verschiedenste LGBTQIA+-Charaktere und deren Freundschaft zu zeigen (Kaplan 2020). Durch *Heartstopper* möchte Oseman, die sich selbst als

aromantisch³⁰ und asexuell³¹ identifiziert, queeren Teenagern Freude und eine Community geben, die ihr selbst in ihrer Jugend gefehlt hat. Deshalb ist die Freundschaft der Jugendlichen das Herzstück der Serie, die sie zusammen durch schwierige Zeiten bringt (Zornosa 2023).

Seit den frühen 2010er-Jahren veröffentlicht Netflix eine ganze Reihe von Filmen und Serien, die sich an LGBTQIA+-Zuschauer:innen richten, darunter auch *Heartstopper*. Bei der Produktion der Serie war es dem Team ein großes Anliegen, queere Personen in allen Aspekten der Serie zu inkludieren, sei es in der Crew oder dem Cast. Hervorzuheben ist auch die Musik der Serie, denn die Hälfte der Musiker:innen sind queere Künstler:innen, sowohl bekannte als auch unbekannte. Der Executive Producer Patrick Walter sagte in einem Interview: „That is so baked into every facet of Heartstopper, from the crew to the cast to the music acts in the playlist, we were always pushing for LGBTQ+ artists.” (Grimes 2022).

Die Serie *Heartstopper* unterscheidet von vielen anderen queeren Medien, dass sie komplexe queere Figuren und Geschichten auf eine authentische Art und Weise (re)präsentiert, ohne sie jedoch übermäßig zu dramatisieren. Dajches (2025: 13) beschreibt das aktuelle Angebot an queeren Medien als eindimensional, negativ und nicht authentisch, in denen das Leiden von queeren Personen im Vordergrund steht. Queere Figuren werden in Filmen und Serien auffällig oft umgebracht, um emotionale Reaktionen hervorzurufen. Damit werden sie nach Allen (2023: 199) häufig als weniger relevant für den Plot gesehen und die Ansicht, dass queere Menschen es verdient haben, bestraft zu werden, bloß weil sie queer sind, wird bestätigt. In *Heartstopper* werden die Figuren hingegen in einem positiven Licht gezeigt und zentrale Motive sind Selbstfindung und -akzeptanz. Statt dem Kampf mit sich selbst und der Gesellschaft stehen Freude, Zusammenhalt und Durchhaltevermögen im Zentrum. In ihrer Studie zeigt Dajches (2025: 20f.), dass dies queeren Zuschauer:innen hilft, ihre eigenen Identitäten zu akzeptieren und Negatives aus ihrer Vergangenheit zu verarbeiten.

Auch die Niedlichkeit und Wärme, die *Heartstopper* ausmacht, ist erwähnenswert. Diese entsteht durch die animierten Zeichentrickobjekte, die in emotionalen Momenten erscheinen (wie Laubblätter oder Schmetterlinge), aber auch durch die Handlungen der Figuren, ihre Kostüme und die Kinematographie. Dieser süße Ton der Serie hilft, die negativen Erlebnisse in der Serie abzuschwächen und die positiven zu bestärken. Trotz der warmen Atmosphäre ist *Heartstopper* in der Repräsentation queerer Geschichten radikal und

³⁰ Eine romantische Orientierung, bei der eine Person keine oder nur wenig romantische Anziehung verspürt und meist kein Interesse an romantischen Beziehungen hat (Queer Lexikon 2026c).

³¹ Eine sexuelle Orientierung, bei der eine Person keine oder nur wenig sexuelle Anziehung verspürt oder kein Interesse an sexuellen Handlungen mit anderen Menschen hat (Queer Lexikon 2026a)

unverfroren. Die Serie ist ehrlich über die Schwierigkeiten, die queere Teenager haben, und verschweigt nicht, welche negativen Konsequenzen heteronormative Erwartungen und Homophobie für queere Jugendliche haben. Gerade in den Schulen begegnen die queeren Figuren viel Homophobie und Mobbing. Der liebevolle Ton macht diese Szenen jedoch für das queere Publikum erträglicher. Die Serie zeigt damit, wie wichtig positive, ermunternde und bestärkende Erzählungen sind, um den queeren Zuschauer:innen ein Gefühl der Sicherheit zu geben. (Dhaenens & De Smet 2025: 409)

5.1.1 Figuren

Gegenstand der Analyse sind fünf ausgewählte Figuren, die eine weite Repräsentation an queeren Identitäten darstellen. Dabei handelt es sich um die queeren Hauptfiguren der ersten Staffel und eine Nebenfigur der späteren. Diese Figuren werden im Folgenden kurz vorgestellt.

5.1.1.1 Charlie Spring

Charlie ist der Protagonist der Serie, aus dessen Sicht der Großteil der Handlung erzählt wird. Er ist ein 14-jähriger, schwuler, *weißer*³² Teenager und Schüler an der Truham Grammar School, einer Jungenschule. Dhaenens und De Smet (2025: 402) bezeichnen Charlie als Paradebeispiel des „cute gay boy archetype“, unter anderem aufgrund seiner lockigen Haare und seiner sanften Art zu sprechen. Er ist ein sehr zurückhaltender und unsicherer Junge, der dazu neigt, alles zu überdenken und sich ständig zu entschuldigen. Er wurde im vorherigen Schuljahr gegen seinen Willen an der Schule geoutet und deshalb gemobbt. Als Folge hat er mit psychischen Problemen zu kämpfen, wie einer Ess- und einer Zwangsstörung, und häufig das Gefühl, dass er das Leben anderer stört.

Charlies Freundesgruppe umfasst Elle, Tao und Isaac, die alle sehr eng miteinander befreundet sind. Er lernt Nick an der Schule kennen und nachdem dieser sieht, dass Charlie der schnellste Läufer der Schule ist, lädt er ihn ein, dem Rugby-Team beizutreten. So verbringen die beiden viel Zeit miteinander und werden gut Freunde. Charlie verliebt sich in Nick, ist jedoch erst davon überzeugt, dass Nick heterosexuell sein muss. Im Laufe der Staffel kommen die beiden zusammen, doch halten ihre Beziehung noch geheim, insbesondere vor dem Rugby-Team. Dort hat Charlie Schwierigkeiten, Anschluss zu finden. Manche der Rugbyspieler mobben Charlie sogar und sind sehr homophob. Viele von ihnen äußern etwa Zweifel, ob er überhaupt einen „männlichen“ Sport wie Rugby spielen kann, weil er schwul ist.

³² Entsprechend der Richtlinien des Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung wird *weiß* kursiv und Schwarz großgeschrieben, um auf die Konstruiertheit solcher Begriffe hinzuweisen (IDA 2026).

Zu Beginn der ersten Staffel ist Charlie in einer toxischen Beziehung mit Ben Hope, die er aber bald beendet. Diese toxische Beziehung trägt jedoch auch zu seinen psychischen Krankheiten und Unsicherheiten bei. Spätere Folgen der dritten Staffel fokussieren sich zunehmend auf diese Themen.

Charlie wird von Joe Locke gespielt, der für die Rolle 2026 den „Children's and Family Emmy Award for Outstanding Lead Performer“ bekam. Joe Locke ist selbst offen homosexuell.

5.1.1.2 Nicholas „Nick“ Nelson

Nick ist der zweite Protagonist und ein 16 Jahre alter *weißer* Teenager. Auch er ist ein Schüler an der Truham Grammar School und der Rugby-Star der Schule. Im Gegensatz zu Charlie ist er offen und extrovertiert, jedoch kein klischeehafter Macho-Sportler, sondern sanft und emotional. Nachdem er Charlie kennenlernt, beginnt er, seine Sexualität zu hinterfragen. Durch ihn kommt er zur Erkenntnis, dass er bisexuell ist. Weil er jedoch sehr sportlich und ein Rugby-Spieler ist, gehen alle davon aus, dass er heterosexuell ist, da er für sie nicht den Stereotypen einer queeren Person entspricht. Da er zu Beginn noch sehr unsicher bezüglich seiner Sexualität ist und sieht, wie Charlie wegen seiner Homosexualität gemobbt wird, hält er sie noch geheim. Erst im Laufe der Staffel outet er sich gegenüber seinen Freunden und Familie, ihre Beziehung machen Charlie und er gegen Ende der zweiten Staffel öffentlich.

Insbesondere die Repräsentation von Bisexualität in *Heartstopper* wird häufig von Medien gepriesen und auch in wissenschaftlichen Publikationen adressiert, da bisexuelle Personen häufig unterrepräsentiert sind und deren Existenz verleugnet wird (Allen 2023: 198). So muss auch Nick nach seinem Coming-Out ständig wiederholen, dass er bisexuell ist, weil andere annehmen, dass er aufgrund seiner Beziehung mit einem Jungen schwul sein muss. Dies reflektiert, dass bisexuelle Personen häufig auf Basis des Geschlechts ihrer Partner:innen in eine Schublade gesteckt werden und entweder als heterosexuell oder rein homosexuell wahrgenommen werden.³³

Nick wird von Kit Connor gespielt, der mehrere Auszeichnungen für die Rolle bekam, darunter ein „Children's & Family Emmy Award for Outstanding Lead Performer“ und ein „Royal Television Society's Leading Actor“. Er outete sich mit 18 als bisexuell, nachdem er von Fans gewissermaßen dazu gezwungen wurde, nachdem ihm „Queerbaiting“³⁴ unterstellt

³³ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Repräsentation und Darstellung von Nicks Bisexualität findet sich in Allen (2023).

³⁴ Queerbaiting ködert sozusagen ein queeres Publikum, indem angedeutet wird, dass Charaktere oder reale Personen queer sein könnten, und ihnen Hoffnung auf Repräsentation gemacht wird, ohne diese jedoch zu erfüllen. Meistens geht es dabei rein um wirtschaftlichen Gewinn. Der Begriff wird heute auch oft verwendet, um berühmten Personen vorzuwerfen, dass sie sich queer geben, ohne das tatsächlich zu sein. (DISW 2021)

wurde. Obwohl er selbst sagt, dies nicht zu bereuen, kritisierte er, dass viele Fans die Botschaft der Serie nicht verstanden haben (Saunders 2022).

5.1.1.3 Elle Argent

Elle ist ein heterosexuelles Schwarzes Trans*-Mädchen, das mit Charlie von klein auf befreundet ist. Sie ist 16 Jahre alt, eine Künstlerin und sehr meinungsstark. Kurz vor Beginn der ersten Staffel ist sie von der Jungenschule an die Higgs Grammar School, die angrenzende Mädchenschule, gewechselt, nachdem sie an der Truham schwer gemobbt worden ist, weil sie trans* ist. Zu Beginn hat sie Schwierigkeiten, an der Higgs Freundinnen zu finden, doch freundet sich dann mit Tara und Darcy an und bringt diese in ihre Freundesgruppe. Über die Serie entwickelt sich außerdem eine Beziehung zwischen ihr und Tao, einem anderen Jungen aus der Gruppe.

Elle wird von Yasmin Finney gespielt, die selbst trans* ist und auf TikTok für ihre Videos bekannt geworden ist, in denen sie über ihre Erfahrungen als Schwarze Trans*frau spricht.

5.1.1.4 Darcy Olsson

Darcy identifiziert sich in der ersten Staffel als lesbisches Mädchen, outet sich in der dritten Staffel jedoch als nicht-binär und verwendet they / them-Pronomen³⁵. Darcy äußert auch schon in der ersten Staffel eine Ablehnung der binären Geschlechterordnung, etwa indem they sich gegen getrennte Schulen ausspricht und immer einen großen, bunten Kapuzenpullover über der Mädchen-Schuluniform trägt.

Darcy ist mit Tara, einer Mitschülerin, in einer Beziehung. Die beiden sind schon von Beginn der Serie an zusammen, doch halten diese noch geheim. Die meisten Schüler:innen und Lehrer:innen gehen aufgrund ihrer heteronormativen Erwartungen davon aus, dass die beiden gute platonische Freundinnen sind. Ein Handlungsstrang der ersten Staffel ist, dass sie ihre Beziehung langsam an die Öffentlichkeit bringen, doch daraufhin viele homophobe Reaktionen bekommen.

Darcy ist 16 Jahre alt und geht ebenfalls auf die Higgs. They nimmt die homophoben Kommentare, die auf das Coming-out folgen, weniger schwer auf als their Freundin Tara und es fällt them leichter, zu their Sexualität und Gender zu stehen. Darcy ist allgemein sehr selbstsicher und ein Freigeist.

³⁵ Diese Pronomen verwendet Darcy auch in der deutschen Synchronfassung, daher werden sie auch für diese Arbeit benutzt. Für weitere nicht-binäre Figuren werden der Einheitlichkeit willens ebenfalls diese Pronomen verwendet.

Darcy wird von Kizzy Edgell gespielt. Während den Dreharbeiten an Staffel 2 outete sich Kizzy Edgell als nicht-binär, weshalb auch der Charakter Darcy in der dritten Staffel beginnt, sich als nicht-binär zu identifizieren.

5.1.1.5 Felix Britten

Felix ist ein nicht-binärer Nebencharakter der zweiten und dritten Staffel. Er lernt sie an einer Kunstschule kennen und sie freunden sich direkt aufgrund ihrer queeren Geschlechtsidentitäten an. Felix sitzt außerdem im Rollstuhl. Felix wird von Ash Self, einem trans* Mann gespielt.

5.1.2 Rezeption

Die Serie *Heartstopper* war international ein großer Erfolg, bekam mehrere Auszeichnungen und wurde von Kritikern gelobt. Insbesondere Oseman's Drehbücher, das Schauspiel der Hauptdarsteller und die Darstellung junger LGBTQIA+-Personen wurden gepriesen. Die Serie erhielt sieben Auszeichnungen bei den „Children's and Family Emmy Awards“, inklusive dem „Children's and Family Emmy Award for Outstanding Young Teen Series“ 2022, sowie weitere Preise wie der „GLAAD Media Award“ der „Gay and Lesbian Alliance Against Defamation“, der queere Medien auszeichnet. Auch auf Netflix zeigte sich ihre Beliebtheit und die Serie landete weniger als zwei Tage nach Ausstrahlung in 54 Ländern in den Netflix-Top-Zehn der am häufigsten gestreamten englisch-sprachigen Serien.

Die *Frankfurter Allgemeinen* nennt die Serie ein „globales Phänomen“. Den Grund sieht die Zeitung darin, dass eine „glückliche, homosexuelle Liebe“ gezeigt wird (Vollmer 2023). Auch *The Guardian* (Aroesti 2022) hebt hervor, dass *Heartstopper* im Gegensatz zu den üblichen US-amerikanischen Highschool-Serien eine Liebesgeschichte voller Freude erzählt, die nicht Klischees von Teenagern zeigt, die sich nur mit Sex, Drogen und Alkohol herumtreiben. Stattdessen sind sie gutmütig und höflich. Rebecca Nicholson (2022) schreibt ebenfalls in *The Guardian*, dass *Heartstopper* „possibly the loveliest show on TV“ ist und sich wie eine Umarmung in TV-Format anfühlt.

Ebenfalls gelobt wurde die Ernsthaftigkeit der Serie. *The Hollywood Reporter* lobte, dass mit queeren Identitäten ernst und ehrlich umgegangen wird, ohne zu übertreiben. Mit Neugierde und Geduld wird Problemen und Veränderungen begegnet und gerade diese Zurückhaltung gibt dem Inhalt der Serie Raum zu atmen. Ehrlich zu sich selbst zu sein, wird als eine Herausforderung gezeigt, die wertvoll und ein Erfolg in sich ist. (Gyarkye 2022)

Viele Kritiker:innen bezeichnen *Heartstopper* als eine Serie, die queeren Personen und insbesondere Jugendlichen hilft, ihre eigene Sexualität zu finden und zu akzeptieren. Laura Zornosa (2023) interviewte für das *Time Magazine* Personen, die dank der Serie ihre eigene queere Identität erkunden konnten. Den Mut, die eigene Sexualität zu hinterfragen, fanden sie vor allem dadurch, dass *Heartstopper* voller Wärme ist und ihnen nicht mit viel Leid, das queeren Personen widerfährt, das Herz bricht. Die Serie half außerdem Leuten, die in ihrem Umfeld keinen Kontakt zu anderen queeren Personen haben oder in ihrer Heimat ihre queere Identität nicht offen ausleben können. Durch *Heartstopper* konnten sie eine Community finden, in der sie sich nicht verstecken müssen.

Auch *GQ* nennt *Heartstopper* einen „Safe Space“ für queere Jugendliche. Colin Crummy (2022) berichtet, dass in der Serie alles unglaublich niedlich ist und das Gefühl vermittelt wird, dass nichts Schlimmes passieren kann, weshalb sich das Publikum entspannen kann. Dies ist jedoch in sich radikal, da queere Zuschauer:innen es gewöhnt sind, dass Charakteren, die sie repräsentieren, jederzeit etwas zustoßen kann. In *Heartstopper* müssen Zuschauer:innen diese Angst jedoch nicht haben. Der Großteil des Dramas entspringt nicht solchen Umständen, sondern einfach aus jugendlichen Unsicherheiten, unabhängig von der Sexualität. So fühlt sich *Heartstopper* wie Therapie an und offenbart dem queeren Publikum, dass es in einem Safe Space möglich ist, glücklich zu sein.

5.1.3 Die Audiodeskription

Für *Heartstopper* sind Audiodeskriptionen in zehn verschiedenen Sprachen verfügbar, diese Arbeit wird sich jedoch ausschließlich mit der deutschen beschäftigen. Alle zehn ADs stammen von „Descriptive Video Works“, einer Nordamerikanischen Firma spezialisiert auf barrierefreie Medien und insbesondere der Erstellung von ADs. Die Firma wurde 2003 gegründet und stellt seit über 20 Jahren ADs für Filme, Fernsehen, Werbungen, Videospiele etc. her. Mit einem weltweiten Team erstellt die Firma ADs in über 22 verschiedenen Sprachen. Laut ihrer Website beschäftigen sie nach dem Motto „Nothing About Us, Without US“ auch blinde und sehbehinderte Fachkräfte, um die Qualität ihrer ADs zu erhöhen (Descriptive Video Works 2023). Die Firma ist ein Partner des NP3-Programms von Netflix und fertigt eine Vielzahl an ADs für Netflix an.

Die deutsche AD ist keine Übersetzung der englischen, sondern von Andreas Kouba eigens angefertigt. Über ihn lassen sich online keine Informationen ausfindig machen, er war jedoch auch für weitere ADs queerer Netflix-Serien wie *Sex Education* verantwortlich. Unter

dem Namen finden sich als Drehbuchautor die Filme *Yugotransport - Wir sitzen alle im selben Bus* und *In den Binsen*, allerdings ist nicht sicher feststellbar, ob es sich um dieselbe Person handelt. *In den Binsen* ist jedoch ein Kurzfilm mit queerer Thematik. Die deutsche Synchronfassung, welche für die Analyse ebenfalls adressiert wird, wurde von Sebastian Römer übersetzt.

5.2 Methodik

Um die Frage zur Darstellung queerer Figuren in der Audiodeskriptionen zu beantworten, wird eine qualitative Analyse ausgewählter Charaktere durchgeführt. Zur Analyse der Audiodeskription wird das filmnarratologische Modell von Vercauteren (2016) zur Beschreibung von Charakteren angewandt. Eine darauf aufbauende evaluative Auseinandersetzung soll zeigen, ob queere Inhalte auch in der AD beibehalten und vermittelt werden, um sie barrierefrei zugänglich zu machen. Um dies kritisch analysieren zu können, werden Démons (2017) Kategorien zur Übersetzung von queeren Texten herangezogen.

5.2.1 Filmnarratologische Analyse

Audiovisuelle Medien, insbesondere Filme und Serien, erzählen gewöhnlich Geschichten, daher benötigen Audiodeskriptor:innen ein gewisses Verständnis davon, wie diese durch visuelle Mittel dargestellt und vom Publikum rezipiert werden. Weil bei der AD eine Selektion an Inhalten vorgenommen werden muss, kann ein narratologischer Zugang dabei behilflich sein (vgl. Kapitel 4.3.3).

Da Filme sich ähnlicher narratologischer Strukturen bedienen wie die Literatur, zog Vercauteren (2016) für sein Modell drei Ansätze aus der Narratologie heran und adaptierte sie für audiovisuelle Medien. Dieses Modell soll bei der AD-Erstellung eine Hilfestellung bieten.

Der erste Beitrag von Margolin (2007) beschäftigt sich mit der Frage, was eine Figur ausmacht und wie sich Figuren voneinander unterscheiden lassen. Diese Eigenschaften unterteilt er in *physical*, *communicative beziehungsweise behavioural* und *mental properties*. Fiktionale Charaktere können beliebig zusammengestellte Eigenschaften aus diesen drei Kategorien aufweisen und heben sich dadurch voneinander ab, da üblicherweise keine zwei Figuren idente Eigenschaften besitzen (2007: 72f.). Zu den *physical properties* gehören sämtliche äußeren Merkmale einer Figur, anhand derer sie sich üblicherweise wiedererkennen lässt. Dazu zählt das Aussehen, doch auch etwa Alter, Geschlecht und Kleidung.

Communicative und *behavioural properties* betreffen insbesondere, wie die Figur mit anderen kommuniziert und interagiert. Daraus lassen sich etwa ihre Persönlichkeit oder ihr kultureller Hintergrund (beispielsweise durch das Sprachregister, Sprachvarianten oder einen Dialekt) erfahren. *Mental properties* unterteilt Margolin weiter in *perceptual*, *emotive*, *volitional* und *cognitive*. (2007: 72). Diese Kategorie umfasst, was in der Alltagssprache unter „Charakter“ einer Person verstanden wird, was sie sieht, hört, fühlt, wünscht, denkt und weiß. Audiodeskriptor:innen müssen erkennen, welche der vermittelten Informationen für das Publikum relevant sind sowie ohne visuellen Kanal fehlen und anschließend diese Informationen wiedergeben.

Einen weiteren Aspekt behandelt Rimmon-Kenan (1983), nämlich wie ausgeprägt Charaktere sind. Sie schlägt ein Modell entlang dreier Achsen vor:

Die erste betrifft die Komplexität (*complexity*) und ordnet ein, wie viele Charakterzüge eine Figur besitzt. Die zweite Achse behandelt die Entwicklung einer Figur (*development*). An einem Ende dieser Achse befinden sich statische Figuren, unabhängig davon, wie viele Charakterzüge sie besitzen. Am anderen Ende befinden sich vollständig entwickelte Figuren. Die dritte Achse, *penetration into the 'inner life'*, ordnet ein, inwieweit das Publikum das Innenleben einer Figur kennenlernt oder sie nur von außen beobachtet, ohne zu wissen, was in ihr vorgeht (Rimmon-Kenan 1983: 40ff.). Dieses Modell soll bei der Erstellung einer AD verdeutlichen, wer die wichtigsten Figuren sind, was wir über sie erfahren und wie sich im Laufe einer Geschichte verändern (Vercauteren 2016: 83).

Der dritte Beitrag von Bal (1985/2017) beschäftigt sich mit dem Vorgang, wie ein Charakter in einem Narrativ geschaffen wird. Sie bestimmt Prinzipien, mit deren Hilfe das Publikum einen Charakter beim Rezipieren im Kopf wiederherstellt.

Zuerst nennt Bal (1985/2017: 108f.) *determination*, den Vorgang, dass ein Charakter durch Informationen über ihn bestimmt wird und dadurch für die Rezipient:innen mehr oder weniger vorhersehbar wird. Zu einer neuen Figur sind noch keine Informationen bekannt und es müssen erst Charakteristika bestimmt werden, anhand derer sie wiedererkannt werden kann. Dieser Vorgang geht allen weiteren Prinzipien voraus.

Über den Lauf einer Geschichte werden wichtige Eigenschaften wiederholt, wodurch diese gefestigt und zunehmend klarer werden. Das nennt Bal *repetition*. Üblicherweise werden nicht alle Informationen zu einem Charakter sofort vermittelt. Daher werden durch *accumulation* weitere Informationen schrittweise angehäuft, um ein Bild zu schaffen, bei dem unterschiedliche Eigenschaften zusammenwirken, um ein großes Ganzes zu schaffen. Diese Eigenschaften können sich ergänzen, komplett unterschiedlich sein oder sich sogar wider-

sprechen. Ein weiteres Prinzip, das zum Bild einer Figur beiträgt, ist *relations*, also wie Charaktere mit anderen Charakteren und ihrer Umwelt interagieren und zu sich selbst stehen. Das letzte Prinzip ist *transformation*, da Charaktere sich im Laufe einer Geschichte verändern können. Dies schließt an Rimmon-Kenans *development*-Achse an. Diese Veränderungen können sowohl das Aussehen als auch die Persönlichkeit betreffen. (Bal 1985/2017: 113f.)

Vercauteren (2016) vereinte diese drei Ansätze, um ein Modell für die AD zu schaffen. Margolins Dimensionen sollen eine Entscheidungshilfe bei der Auswahl der zu beschreibenden Informationen geben, Bals Prinzipien sollen es ermöglichen, die Entwicklung von Charakteren nachzuvollziehen, und Rimmon-Kenans Achsen sollen helfen, festzulegen, wie viele Informationen die Beschreibung beinhalten soll. Daraus ergibt sich folgendes Modell:

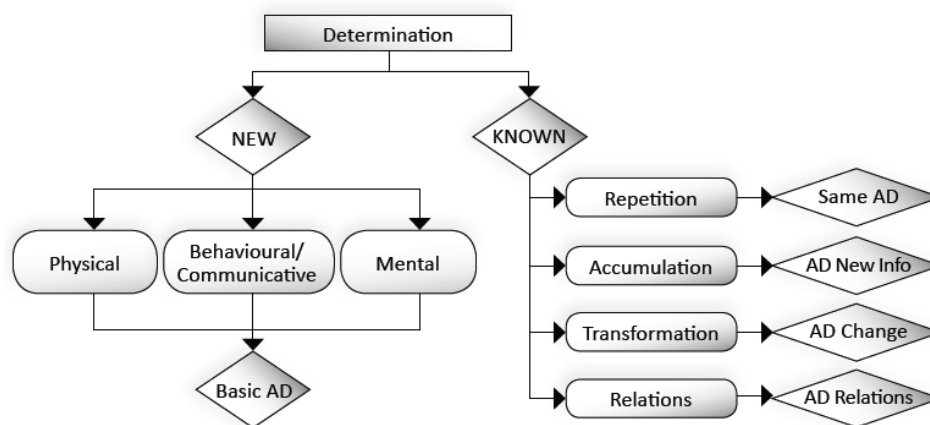


Abbildung 4: Vercauteren's Modell zur Beschreibung von Figuren (2016: 16)

Zuerst muss entschieden werden, ob ein Charakter bereits bekannt ist oder erstmals auftritt. Wenn er noch unbekannt ist, werden Informationen aus Margolins (2007) drei Dimensionen ausgewählt, anhand derer er laut Bals (1985/2017) Prinzip der *determination* später wiedererkennbar sein wird. Üblicherweise sind das Informationen, die das Äußere betreffen, da eine Figur daran leicht erkennbar ist und es sich gewöhnlich nur bedingt verändert. Wenn der Charakter bereits bekannt ist, stehen Bals weiteren vier Prinzipien zur Auswahl. Eine bereits bekannte Information kann wiederholt werden, um sie zu festigen, zu betonen oder leicht anzupassen. Es kann jedoch auch eine neue Information hinzugefügt werden, üblicherweise in Kombination mit einer bereits bekannten, damit der Charakter wiedererkennbar bleibt. Wenn neue Informationen auf eine Veränderung hinweisen, sollte diese auch in der AD vermittelt werden. Bals letztes Prinzip, *relations*, ist laut Vercauteren das wichtigste Prinzip, da ein Charakter stets mit anderen oder mit der Umgebung verbunden ist. (Vercauteren 2016: 86)

5.2.2 Queeres Übersetzen

Démont (2017) nennt drei Methoden, wie mit queeren Texten und Inhalten umgegangen werden kann: *misrecognizing*, *minoritizing* und *queering translation*.

Eine *misrecognizing translation* bezeichnet das Ignorieren queerer Inhalte, bei der möglicherweise subversive Inhalte durch konservative Strategien verborgen werden. Durch das Schaffen neuer Bedeutung werden etwa queere Beziehungen zu rein freundschaftlichen. Eine *misrecognizing translation* kann auch stattfinden, indem der Kontext von Wörtern ignoriert wird und sie damit neue Bedeutungen annehmen. (Démont 2017: 158f.)

Minoritizing bedeutet, dass Bedeutungen und Konnotationen von queeren Inhalten vereinfacht werden. Queere Texte leben häufig gerade von ihrer Ambiguität und vieles wird bloß durch Subtext vermittelt. Häufig gibt es auch mehrere Bedeutungsebenen, die unterschiedliche interpretiert werden können. In einer *minoritizing* Übersetzung werden diese jedoch durch strikte Äquivalenzen auf ihre Denotation und eindimensionale Bedeutung reduziert. Darunter leidet die Queerness eines Textes, häufig zugunsten von Identitätspolitik. (Démont 2017: 161ff.)

Queering kann hingegen als erfolgreiche Übersetzung verstanden werden. Sie erkennt Konnotationen und die Normativität störende Elemente und gibt diese wieder. Eine *queering translation* kann auf zwei Arten erfolgen: einerseits durch Kritik von Übersetzungen, in denen queere Inhalte unterdrückt wurden, um folglich diese Inhalte im Ausgangstext sichtbar zu machen, und andererseits durch die Entwicklung von Strategien zur Wiedergabe von queeren Inhalten (Démont 2017: 163). Eine mögliche solche Technik sind Anmerkungen der Übersetzer:innen, da diese *misrecognizing* und *minoritizing* Translationen entgegenwirken können (Démont 2017: 167).

5.3 Analyse und Übersetzungskritik

Im Folgenden sollen nun ausgewählte Beispiel anhand der geschilderten Modelle analysiert werden. Die Einteilung der Analyse folgt Vercauteren (2016) Kategorisierung der Eigenschaften: Das erste Unterkapitel widmet sich den physischen Beschreibungen, die unmittelbar mit der Beschreibung des Geschlechts zusammenhängen. Das zweite Unterkapitel analysiert die Sexualität der Figuren, die sich primär über ihr Verhalten und ihre Handlungen äußert. Das dritte und letzte Unterkapitel untersucht die mentalen Eigenschaften und Emotionen der Figuren. Selbstverständlich lassen sich diese Dimensionen nicht gänzlich voneinander trennen und so sind etwa auch Emotionen relevant für die Sexualität.

Für die Analyse muss die multimodale Natur einer TV-Serie beachtet werden. Insbesondere die Musik spielt hierbei eine zentrale Rolle, da sie wesentlich zur Stimmung und den Emotionen einer Szene beiträgt und über Liedtexte queere Thematiken ausdrücken kann oder queere Musiker:innen eine besondere Bedeutung für die queere Gemeinschaft haben können. Außerdem darf der Dialog ebenfalls nicht ignoriert werden, da Informationen, die darüber vermittelt werden, üblicherweise in der AD nicht wiederholt werden.

Die Szenen wurden so ausgewählt, dass sie Schlüsselszenen für die Figuren und ihre Beziehungen darstellen, in denen relevante Dinge rein visuell stattfinden und akustische beschrieben werden müssen. Durch die Auswahl sollen außerdem für *Heartstopper* charakteristische Elemente angesprochen werden, wie Zeichnungen und Text im Bild. Dies soll eine repräsentative Analyse ermöglichen, die veranschaulicht, wie die AD mit verschiedenen Szenarien umgeht.

Für die Analyse werden zunächst Transkriptionen der Szenen angeführt, analysiert und anschließend mit Démons (2017) Modell in Verbindung gebracht. Für das Modell könnte es jedoch in Bezug auf die AD sinnvoll sein, es als Skala und nicht als festgelegte Kategorien zu behandeln. Darauf wird im Folgenden näher eingegangen. Wenn die Szenen auf der Skala zwischen den Kategorien liegen, werden sie visuell veranschaulicht. Die AD ist in den Transkriptionen kursiv geschrieben, der Dialog hingegen in normaler Schrift.

5.3.1 Aussehen und Geschlecht

In diesem Unterkapitel werden die ersten Auftritte der ausgewählten Figuren analysiert, in denen sie anhand ihres Aussehens eingeführt werden und ihr Geschlecht erstmals in der Beschreibung festgelegt wird. Nach Vercauteren (2016) Modell zählen sie hier allesamt als neue Figuren und sind noch nicht *determined*. Üblicherweise wird ihr Aussehen später nicht weiter ausgeführt, außer welche Kleidung die Figuren tragen. Diese ersten Beschreibungen sind demnach das Bild, das Rezipient:innen von ihnen bekommen.

Die folgenden drei Beispiele werden in Hinsicht auf Démons (2017) Kategorien gemeinsam beurteilt, da sie alle dem gleichen Schema folgen. Im ersten Beispiel wird der Protagonist Charlie eingeführt:

Szene 1 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, TC 0'12" – 0'51"):

Schüler gehen über einen belebten Schulhof. In einem Schulgebäude gehen Jungs in Schuluniform durch die Flure. Unter ihnen ist ein weißer Junge mit dunklen lockigen Haaren. Er hat einen blauen Rucksack umgeschnallt und geht an anderen Schülern in Schuluniform vorbei. Sie tragen weiße Hemden, blau-schwarz gestreifte Krawatten und graue Pullover. [...] Der Junge, um die 14, geht allein durch einen blauen Flur.

Dies ist die allererste Szene, mit der die Serie beginnt. Charlie wird direkt anhand seiner physischen Eigenschaften beschrieben. Für die Beschreibung ausgewählt wurden sein Geschlecht, seine Hautfarbe, seine Haare, seine Kleidung und sein Alter. Sein Name wird noch nicht genannt, sondern erst sobald er aus dem Dialog bekannt wird. Stattdessen werden direkt von Beginn an die klar geschlechtsspezifische Bezeichnung „Junge“ und männliche Pronomen verwendet, um auf ihn zu verweisen.

Im nächsten Beispiel wird der zweite Protagonist, Nick, eingeführt:

Szene 2 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, TC 1'50" – 2'15"):

Lehrer: Du sitzt da drüben. Neben Nicholas Nelson, er ist im elften Jahrgang, also nur ein Jahr älter als du. Er ist einer der Rugby-Jungs, glaube ich. Ich bin sicher, ihr werdet euch sehr gut verstehen. Oder ihr könnt den Rest des Jahres einfach nur still dasitzen, das tangiert mich in keiner Weise, absolut nicht.

Charlie verdreht die Augen und geht. Er tritt durch das Klassenzimmer voller Schüler und sieht einen jungen weißen Mann mit roten Haaren am Tisch sitzen. Der Rothaarige schreibt in ein Heft.

Diese Szene zeigt das erste Treffen zwischen Charlie und Nick. Schon bevor Nick zu sehen ist, liefert der Dialog bereits Informationen über ihn wie seinen Namen, sein Alter, dass er Rugby spielt und auch sein Geschlecht. Er wird ebenfalls mit einer Beschreibung seiner physischen Eigenschaften eingeführt, mit Hautfarbe, Geschlecht und Haarfarbe. Obwohl sein Name bereits bekannt ist, wird er dennoch nicht sofort verwendet, sondern die Umschreibungen „ein junger weißer Mann“ und „der Rothaarige“. Auch für ihn werden direkt geschlechtsspezifische Pronomen, Genderlabels und männliche Artikel verwendet.

In der nächsten Szene werden Tara und Darcy gemeinsam vorgestellt:

Szene 3 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, TC 5'54" – 6'00"):

Innen betritt Elle eine Klasse. Eine Schwarze Schülerin mit langen Haaren setzt sich neben ein weißes Mädchen mit schulterlangen blonden Haaren. Sie unterhalten sich.

Diese Szene findet aus Elles Sicht statt, welche die beiden nur kurz mustert, daher fallen die Beschreibungen kürzer aus. An diesem Punkt sind Taras und Darcys Namen noch nicht bekannt und werden daher auch in der AD nicht verwendet. Die Beschreibung ähnelt den vorherigen Beschreibungen, sie erfolgt erneut anhand von Hautfarbe und Haaren sowie durch Labels wie „Mädchen“ und „Schülerin“. In den folgenden Szenen werden die beiden stets als „die beiden Mädchen“ bezeichnet, Tara einzeln als „das Schwarze Mädchen“ und Darcy als „die Blonde“. Dies ändert sich, sobald ihre Namen eingeführt wurden und ihre Charaktere damit *determined* sind.

All diese Beschreibungen folgen dem gleichen Muster: Die Figuren werden unmittelbar mit ihren physischen Eigenschaften, spezifisch mit der Hautfarbe und den Haaren, beschrieben. Dabei wird in allen Fällen unmittelbar das Geschlecht festgelegt und anhand von Beschreibungen wie „der Junge“ oder „das Mädchen“ auf sie verwiesen. Obwohl also an diesem Punkt das Geschlecht keine Rolle spielt, ist es schon zentral in der Beschreibung. Dies entspricht der Beobachtung von Haider et al. (2024: 329), dass das Geschlecht in ADs der am häufigsten erwähnte Aspekt der Identität ist, unabhängig von dessen Relevanz.

Hier wird keine Figur misgendert oder deren Identität versteckt. Jedoch reproduziert dieses unmittelbare Nennen des Geschlechts eine binäre Geschlechterordnung, indem alle sofort in eine weibliche oder männliche „Schublade“ gesteckt werden. Im AT werden an dieser Stelle keine konkreten Aussagen zur Geschlechtsidentität der Figuren gemacht, in der AD jedoch schon. Damit wird ihnen sämtliche Ambiguität genommen und die Figuren werden von Beginn an einem Geschlecht zugeordnet. Die Beschreibung bevormundet damit die Rezipient:innen gewissermaßen, indem ihnen Informationen gegeben werden, die sehende Zuschauer:innen nicht haben. Es können zwar basierend auf das Aussehen Vermutungen zu ihrem Gender angestellt werden, doch indem Geschlechtsausdruck und -identität nicht immer übereinstimmen müssen, lässt es sich dadurch nicht mit Sicherheit feststellen. Daher ist diese Beschreibung *minoritizing*.

Die einzige Ausnahme in den angeführten Beispielen stellt Nick dar, da der Dialog ihn bereits als Jungen vorgestellt hat, bevor er erstmals beschrieben wird. Damit stellt die AD hier keine Vermutungen an und greift seine Geschlechtsidentität nicht vorweg. Außerdem ist sein

Geschlecht in der Szene relevant, da es darum geht, wie attraktiv Charlie Nick findet, und die Information notwendig ist, um diese Attraktion als klar homosexuell zu verstehen. Die Beschreibung gilt folglich als *queering*.

Bei den bisherigen Figuren handelte es sich um cis Personen (in Darcys Fall zumindest zu diesem Zeitpunkt). Elle ist jedoch ein Trans*mädchen. Daher soll auf sie nun extra eingegangen werden:

Szene 4 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, TC 7'20" – 8'23"):

In einer Cafeteria sitzt Elle alleine an einem Tisch. Sie ist Schwarz und hat langes Haar.

[...]

Elle bleibt alleine sitzen. Sie trägt eine runde Brille mit Drahtgestell und eine Schuluniform mit einer rot-weiß gestreiften Krawatte.

Obwohl Elle schon vor dieser Szene erwähnt wurde, ist sie hier erstmals zu sehen. Dennoch sind sich die Zuschauer:innen aufgrund eines vorangehenden Dialoges bereits bewusst, dass Elle trans* ist, nachdem ihre Freunde an der Jungenschule besprochen haben, dass sie deshalb an die Mädchenschule gewechselt ist.

Für Elles Beschreibung werden ebenfalls ihre Hautfarbe und ihre Haare genannt. Tatsächlich werden Elle und Tara völlig ident beschrieben. Auch für sie werden unmittelbar geschlechtsspezifische Pronomen verwendet, die sie korrekt als weiblich identifizieren.

Auf ihre Trans*identität wird nicht weiter eingegangen. Zu ihrem Geschlechtsausdruck bekommt das Publikum keine weiteren Informationen, außer dass sie lange Haare hat, und auch später werden keine weiteren Aspekte angesprochen. Obwohl die Kleidung anderer Figuren in der AD teilweise adressiert wird, wird auch nie beschrieben, dass Elle sich gerne sehr feminin kleidet und häufig Kleider, Röcke und Make-up trägt.

Es könnte jedoch für die Zuschauer:innen interessant sein, wie Elle dargestellt wird und ob sie als trans* Person erkennbar ist oder als cis Person durchgehen kann (auch „passing“ genannt (Bauer 2023)). Dies könnte zum einen beeinflussen, wie andere Figuren mit ihr umgehen. Außerdem könnten trans* Zuschauer:innen genauer wissen wollen, auf welche Weise sie repräsentiert werden, da trans* Personen häufig entweder sehr stereotyp oder cisnormativ dargestellt werden (Dhaenens et al. 2022: 78f.).

Einerseits ist es geschlechtsbejahend, dass für Elle weibliche Labels und Pronomen verwendet werden und sie wie alle anderen Mädchen behandelt wird. Ein gleichwertiger

Umgang mit trans* und cis Personen normalisiert nicht-normative Identitäten und stellt trans* Personen nicht als „das Andere“ dar. Andererseits bedeutet das auch, dass sie cis Frauen und der Norm angeglichen wird und ihre trans* Identität zu einem gewissen Maß verborgen wird. Dadurch wird die Geschlechterbinarität weiter bestärkt. Ein Betonen von trans* Darstellungen würde hingegen ihre Erfahrungen sichtbar machen. Villegas Simón et al. (2024: 30) zufolge sehen trans* Personen „passing“ Darstellungen tatsächlich als negativ an und als rein cisnormatives Stereotyp, dass dies das gewünschte Ziel sei. Zumeist begrüßen trans* Personen mehr Sichtbarkeit und äußern an Medien den Wunsch nach diverserer Repräsentation und vielfältigen Charakteren (Dhaenens et al. 2022: 85).

Wie trans* Personen dargestellt werden sollen, ist schlussendlich ein häufig diskutiertes Thema und es gibt keine eindeutig richtige Antwort darauf. Dementsprechend gibt es auch nicht den einen richtigen Weg, ob die AD Elles trans* Identität verstärkt betonen oder sie wie alle anderen beschreiben soll.

Damit fällt Elle nicht eindeutig in Démons (2017) Kategorisierung. Da bereits vor Elles erstem Auftritt bekannt ist, dass sie ein trans* Mädchen ist, wird sie im Grunde richtig beschrieben und es handelt sich nicht um *minoritizing* wie in den vorherigen Beispielen. Weil jedoch dem Publikum Informationen vorenthalten werden, die für ihre Repräsentation relevant sind, lässt sie sich nicht als vollständig *queering* einstufen. Démons Modell lässt jedoch keine Abstufungen zu, eine Übersetzung ist entweder *queering* oder nicht. Die Beschreibungen sind jedoch oft nuancierter und lassen sich nicht immer klar zuordnen. Da Bilder und Sprache keinen Code teilen und Bilder interpretativ offener sind sowie viele Informationen auf einmal zeigen können, ist es der AD nicht immer möglich, alles zu beschreiben. Es finden sich deshalb etwa Situationen, in denen queere Inhalte zwar beachtet werden, doch nicht in ihrem vollen Ausmaß, oder in denen eine einfache Wiedergabe des Gezeigten nicht ausreichend ist, um queere Inhalte zum Erscheinen zu bringen. Folglich entstehen Mischformen der Strategien. Um diese einordnen zu können, erscheint eine Skala sinnvoll, an deren einem Ende *misrecognizing* und am anderen *queering* liegt, mit *minoritizing* zwischen ihnen.

Auf dieser Skala fällt dieses Beispiel zwischen *queering* und *minoritizing* (siehe Abb. 5), da Elles Trans*identität als Mädchen einerseits respektiert wurde, doch andererseits sie und ihre trans* Darstellung aus der Beschreibung nicht erkennbar sind. Gerade weil in der AD manche Modi nicht vorhanden sind, können queere, den Text störende Elemente verloren gehen, wenn sie nicht explizit beschrieben werden, auch wenn die Absicht dahinter Gleichbehandlung wäre. Um wirklich für *queering* und Repräsentation zu sorgen, müsste sie einen Schritt weiter gehen und queere Inhalte bewusst hervorheben.



Abbildung 5: Skala von Szene 4

Dies wird vom Umstand erschwert, dass die bisher erwähnten Figuren in *Heartstopper* recht heteronormativ dargestellt werden. Keine von ihnen queert mit ihrem Geschlechtsausdruck auffällig normative Erwartungen, sei es durch Make-up oder Kleidung. Auch ihre Art, sich zu bewegen oder zu sprechen, weicht nicht auffällig von der Norm ab.

Um dementsprechend eine repräsentative Analyse durchführen zu können, soll auf spätere Folgen verwiesen werden. In der zweiten und dritten Staffel treten vermehrt nicht-binäre und genderqueere Figuren auf. Diese Staffeln eignen sich jedoch nicht als Gegenstand der Analyse, da das Aussehen der Figuren lediglich bei ihrer Einführung in der ersten Staffel beschrieben und später nicht wiederholt wird. In den folgenden Staffeln werden bloß ihre Namen genannt, in der Erwartung, dass Rezipierende sich an die Beschreibungen der ersten Staffel erinnern und die Figuren und ihr Aussehen bereits kennen. Dies lässt sich wohl dadurch erklären, dass auf Streamingdiensten wie Netflix alle Staffeln jederzeit abrufbar sind, was im Fernsehen, wo einzelne Staffeln in größeren zeitlichen Abständen ausgestrahlt werden, nicht möglich ist. Da daher die Beschreibung des Aussehens in späteren Staffeln nicht analysiert werden kann, wurde die erste Staffel für die Analyse ausgewählt. Um jedoch weitere Geschlechtsidentitäten inkludieren zu können, wird nun ein Exkurs in die dritte Staffel gemacht, in der Darcy their nicht-binäres Gender erkundet:

Szene 5 (Lyn & Newbery 2022-2024: 3.5, TC 6'45" – 6'58"):

Bei Darcy.

Darcy: Was denkst du?

Sie posiert in einem Herren-Sakko.

Darcys Oma: Sehr hübsch. Und jetzt hilf mir bitte mit deinen großen, starken Muskeln, den Tisch umzustellen.

Ihre Oma schüttelt einen Cocktail-Shaker und geht.

Darcy ist eine *transformation* durchgegangen und hat eine Folge vorher verkündet, dass they geschlechtsneutrale Pronomen ausprobieren möchte. Wie in diesem Beispiel zu sehen ist,

verwendet die AD jedoch weiterhin weibliche Pronomen. Darcy trägt nun auch einen geschlechtsneutralen Vokuhila, der jedoch in der AD nie erwähnt wird. In dieser Szene wird lediglich der Herren-Sakko beschrieben, dies ist allerdings auch notwendig, um die Szene und den Dialog zu verstehen. Es ist daher möglich, dass die Entscheidung, ihn zu beschreiben, aus Handlungsgründen gefällt wurde, und nicht um Darcys Geschlechtsidentität oder -ausdruck zu vermitteln.

Bei diesem Misgendern handelt es sich nicht um einen Einzelfall. Auch nachdem Darcy sich in Folge 3.7 offiziell als nicht-binär outet, verwendet die AD weiterhin weibliche Pronomen. Dies ist eindeutig *misrecognizing*. Die AD ignoriert Darcys Geschlechtsidentität und behandelt them weiterhin als Frau. Man könnte zwar argumentieren, dass „they“ in einer deutschen AD äußerst merkwürdig und eventuell missverständlich klingen würde, doch es gibt auch deutsche Neopronomen und in solch kurzen Beschreibungen könnte man auch auf den Namen ausweichen, um Pronomen zu vermeiden. Das würde zwar Darcys Geschlechtsidentität zu einem gewissen Grad verbergen, doch them immerhin nicht ausdrücklich misgendern. Außerdem ist auch der Name von Darcys Oma bereits bekannt, den man statt „ihre Oma“ hätte verwenden könnte. Ein solches Misgendern wäre demnach leicht vermeidbar gewesen.

In der zweiten Staffel wird auch eine weitere nicht-binäre Figur eingeführt: Felix. Felix' Gender wird weder in der zweiten noch in der dritten Staffel im Dialog der deutschen Synchronisation angesprochen und they wird auch in der AD nie beschrieben. In der englischen Originalfassung wird Felix jedoch mit they / them-Pronomen angesprochen. Außerdem ist anhand their Geschlechtsausdruck für das sehende Publikum ersichtlich, dass they sich einer binären Geschlechterordnung entzieht und sich weder weiblich noch männlich präsentiert. Da they jedoch nie beschrieben wird, verschwindet Felix' nicht-binäre Identität in der AD komplett. Auch dies ist eindeutig *misrecognizing*. Rezipient:innen der deutschen AD erfahren nichts von their Repräsentation von nicht-binären Menschen. Auch their Behinderung wird erst viele Folgen später beschrieben, nachdem Felix schon lange eine bekannte Figur ist.³⁶

³⁶ Nämlich indem gesagt wird, dass er einen Rollstuhl verwendet. Dies entspricht auch der Beobachtungen von Haider et al. (2025), dass Behinderungen häufig durch Hilfsmittel beschrieben werden. Die späte Erwähnung bestätigt auch, dass der Faktor Repräsentation für die AD nebensächlich war.

5.3.2 Sexuelle Identität und Beziehungen

Die Sexualität der Figuren wird insbesondere durch ihr Verhalten und in Interaktionen mit anderen, also über ihre *communicative / behavioural properties* vermittelt. Auf ihre Darstellung in der AD soll im folgenden Unterkapitel eingegangen werden.

Da Charlie und Nick sowie Darcy und Tara jeweils ein Paar sind, äußern sich ihre Sexualitäten insbesondere in gemeinsamen Szenen. Daher werden sie zum Teil zusammen analysiert. Die ausgewählten Szenen werden chronologisch angeführt, um ihre Entwicklung nachvollziehen zu können. Elles Sexualität spielt in der ersten Staffel noch eine recht kleine Rolle, daher fanden sich für sie für dieses Kapitel keine Beispiele. Was Rezipient:innen über sie erfahren, äußert sich primär über ihre Emotionen, diese werden im nächsten Kapitel angesprochen.

Die folgende Szene schließt direkt an Szene 1 und Charlies ersten Auftritt an. Darin bekommt das Publikum bereits zentrale Informationen zu seiner Sexualität:

Szene 6 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, TC 0'31" – 1'13"):

Der Junge nimmt sein Handy. Auf dem Display erscheint das Datum: Montag, der 4. Januar. Eine neue Nachricht von Ben Hope: „Freu mich auf dich. X.“

Der Junge lächelt. Er geht an einem weißen Mann vorbei, der eine Weihnachtsgirlande abnimmt. Der Junge, um die 14, geht allein durch einen blauen Flur. Er betritt eine dunkle Bücherei und geht an mehreren Bücherregalen vorbei. Am Ende des Raums bleibt er stehen und schaut sich um.

Charlie: Ben?

Er nimmt sein Handy. Er hat eine neue Nachricht von Ben auf Instagram: „Können wir uns in der Pause treffen?“

Charlie: Oh.

Er swipet nach rechts und öffnet den Chat. Er schreibt: „okay“, und tippt auf ein lachendes Emoji und ein Herz. Er schickt die Nachricht ab.

Hier werden auch auf *kommunikativer / behavioural* Ebene erste Informationen zu Charlie vermittelt, der hier noch neu ist. Es wird beschrieben, dass sich Charlie über sein Treffen mit Ben freut, indem er auf die Nachricht hin lächelt. Es ist zwar nicht offensichtlich, ob es sich dabei um eine romantische Beziehung handelt, doch insbesondere die Textnachricht und das „X“, was für einen Kuss steht, und Charlies Antwort mit einem Herz lassen darauf schließen, dass es sich um eine schwule Beziehung handeln könnte. Das wird auch in der AD vorgelesen.

Auch dass sie sich abseits von den anderen Schülern treffen, ist ein Anzeichen dafür, dass es sich um eine Beziehung handelt, die „versteckt“ werden muss, was auch in der AD durch die Beschreibung des dunklen Raums und der vielen Bücherregale vermittelt wird.

Die Musik ist ebenfalls relevant, denn in der Szene läuft „Want Me“ von Baby Queen, einer offen queeren Sängerin, die in dem Lied über ein attraktives Mädchen singt. Während zwar aus den Lyrics nicht ersichtlich ist, dass es sich um eine lesbische Beziehung handelt, wird doch klar, dass es darum geht, von jemanden gewollt werden zu wollen, was Charlies Situation in Bezug auf Ben beschreibt. Obwohl zwar der Großteil des Liedtextes von der AD überdeckt wird, reichen die Pausen in der Beschreibung, um dies zu verstehen.

Grundsätzlich werden in dieser Szene visuelle Elemente, die für Charlies Sexualität wichtig sind, beschrieben und auch andere Modi wie die Musik berücksichtigt, daher lässt sich das Beispiel am *queering* Ende der Skala verorten.

Was in der AD jedoch nicht beschrieben wird, ist das Hintergrundbild auf Charlies Handy. Dieses liest „[gay panic]“ und ist deutlich zu sehen. Somit wird den sehenden Zuschauer:innen innerhalb der ersten Minute mitgeteilt, dass Charlie schwul ist. Dies wird in der AD nicht erwähnt und auch später nicht nachgeholt und geht somit komplett verloren. Hier handelt es sich dementsprechend um eine *misrecognizing* Translation, da damit das AD-Publikum nicht mit Sicherheit erfährt, dass Charlie schwul ist.

Dies beeinflusst auch darauffolgende Szenen. Szene 2 wird nun erneut betrachtet, da es sich um Charlies und Nicks erste Begegnung handelt:

Szene 2 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, TC 1'50" – 2'33"):

[...] Charlie verdreht die Augen und geht. Er tritt durch das Klassenzimmer voller Schüler und sieht einen jungen weißen Mann mit roten Haaren am Tisch sitzen. Der Rothaarige schreibt in ein Heft. Charlie geht langsamer und bleibt stehen. Er lächelt. Nicholas blickt hoch. Zwei Zeichentricklaubblätter erscheinen und fliegen um Charlie. Charlie geht an den Tisch, zieht seinen Dufflecoat aus und setzt sich neben Nicholas. Charlie lächelt ihn an.

Charlie: Hi.

Nick: Hi.

Nicholas lehnt sich zurück. Charlie lächelt. Bunte Zeichentricklaubblätter umkreisen seinen Kopf.

In Szene 2 ist Charlie bereits ein bekannter Charakter, durch *accumulation* werden weitere Informationen zu seiner sexuellen Identität geliefert.

Diese Szene soll den Zuschauer:innen das Gefühl vermitteln, dass es sich um Liebe auf den ersten Blick handelt. Durch sein Verhalten versucht die AD zu zeigen, dass Charlie Nick attraktiv findet: Er wird langsamer und bleibt stehen, als er Nick erblickt. Die AD erwähnt dreimal in weniger als einer Sekunde, dass er lächelt. Seine Emotionen werden also nicht direkt angesprochen, sondern durch eine objektive Beschreibung seines Gesichtsausdrucks vermittelt. Dies macht Charlies Reaktion auf Nick jedoch schwieriger nachzuvollziehen und erfordert eine gewisse individuelle Interpretation, die von den Zuschauer:innen abhängt.

Hier kommt die Multimodalität zum Einsatz. Die Bedeutung dieses Moments wird durch die animierten Zeichentrickblätter, die Charlies Gefühle visualisieren, verstärkt. Solche Blätter erscheinen zumeist in romantischen Momenten (vgl. Kapitel 5.3.3). Besonders wichtig ist außerdem die zaghafte, romantische Instrumentalmusik. Die AD macht kurze Pausen, um sie nicht zu übertönen und sie wirken zu lassen. Die Musik prägt die Stimmung und trägt grundlegend dazu bei, dass der Moment als romantisch empfunden wird. Charlies „Hi“ hört man ebenfalls an, dass er etwas atemlos und überwältigt ist, ein weiterer Hinweis darauf, dass er Nick sofort attraktiv findet.

Im Bild wird Nick noch weiter in Szene gesetzt, da er vor einem Fenster sitzt und von hinten von Sonnenstrahlen beleuchtet wird, die in der Kamera reflektiert und in Regenbogenfarben zerstreut werden (siehe Abb. 6).



Abbildung 6: Charlie und Nicks erstes Treffen (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, 2'09'')

In dieser Hinsicht wird Nick in der AD weniger betont dargestellt. Es finden sich jedoch auch keine längeren Pausen, die man dafür hätte nutzen können. Außerdem könnte argumentiert werden, dass eine Beschreibung dessen zu filmtechnisch klingen könnte, wovon Richtlinien

allgemein abraten. Jedoch war dieses Licht mit Sicherheit eine bewusste Entscheidung der Filmemacher:innen und kein Zufall, außerdem sind die Regenbogenfarben ein wichtiges Symbol der queeren Gemeinschaft und haben damit eine Bedeutung, die aus der AD nicht hervorgeht.

Obwohl also die grundlegende Stimmung ihres ersten Treffens ankommt, ist aus der AD weniger deutlich erkennbar, wie attraktiv Charlie Nick findet. Dies wird durch den Umstand erschwert, dass dem blinden und sehbehinderten Publikum im Gegensatz zu den sehenden Zuschauer:innen noch nicht konkret bestätigt wurde, dass Charlie schwul ist. Damit die Szene als romantisch verstanden werden kann, stützt sich die AD stark auf ein multimodales Konstrukt aus Musik, AD und Stimme.

Es handelt sich wohl nicht um ein absichtliches Verbergen oder Vereinfachen von Queerness, jedoch ist es der AD durch eine objektive Beschreibung nur schwer möglich, das volle Ausmaß von Nicks Effekt auf Charlie zu beschreiben, der sich nicht konkret im Bild äußert, sondern insbesondere auf interpretativer Ebene. Die Interpretation beruht außerdem stark auf Assoziation zu ähnlichen Szenen aus anderen romantischen Filmen und dem klassischen ersten Treffen zwischen Liebhabern. Ob dies die AD vermitteln kann, ist fraglich. Wenn darüber hinaus Details wie das Licht und die Regenbogenfarben ausgelassen werden, wird die Interpretation noch weiter erschwert. Um sicherzugehen, müsste die AD einen Schritt weiter gehen und die Szene aktiver queeren.

Dieses Beispiel fällt ebenfalls nicht eindeutig in Démons (2017) Kategorien, es könnten sowohl Argumente für *queering* als auch für *minoritizing* gefunden werden. Es lässt sich eine *queering* Tendenz und der Versuch, Charlies Reaktion zu beschreiben, erkennen, was durch die Multimodalität Großteils glückt. Sie wird jedoch von der Objektivität der Beschreibung eingeschränkt und verliert damit an Nuancen, was die Übersetzung auf der Skala Richtung *minoritizing* drückt. Dennoch ist Charlie und Nicks erstes Treffen als romantisch und queer erkennbar, somit liegt die Beschreibung zwischen den beiden Kategorien mit Tendenz zu *queering* (siehe Abb. 7).



Abbildung 7: Skala Szene 2

In der nächsten Szene küssen sich Nick und Charlie zum ersten Mal. Sie sind auf einer Party, doch haben sich in einen leeren Raum zurückgezogen. Nick hat gerade angedeutet, dass er auf jemanden steht, der kein Mädchen ist, was zu Charlies folgender Fragen führt:

Szene 7 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.3, TC 20'42" – 22'44"):

Charlie: Würdest du jemanden küssen, der kein Mädchen ist?

Nick: Ich weiß es nicht.

Charlie blickt auf ihre Hände, die sich beinahe berühren. Er bewegt seinen kleinen Finger auf Nicks Hand zu. Zeichentricksterne funkeln. Nick schaut auf ihre Hände. Er schaut Charlie in die Augen. Zwei Zeichentrick-Gänseblümchen kreisen um die beiden.

Charlie: Würdest du mich küssen?

Nicks Augen füllen sich mit Tränen. Er schaut hinunter. Ihre kleinen Finger berühren sich. Zeichentrickfunken sprühen und bunte Blitze zucken. Nick und Charlie blicken sich in die Augen.

Nick: Ja.

Ihre Gesichter kommen sich näher. Ihre Lippen berühren sich. Sie küssen sich, langsam und zärtlich. Sie lösen sich langsam voneinander und blicken sich an. Eine rosa Zeichentrickblume schwebt um sie herum. Sie richten sich wieder gerade. Beide starren gerade aus. Nick blickt mit weit geöffneten Augen zu Charlie. Charlie schaut ihn an. Charlie blickt hinunter. Nick nimmt seine Hand. Sie schauen sich an. Ihre Gesichter bewegen sich aufeinander zu. Charlie legt die Hand auf Nicks Nacken und zieht ihn an sich heran. Sie küssen sich leidenschaftlich. Nick hält Charlies Schulter, während sie sich weiter küssen. Zeichentrickblumen umkreisen die beiden. Nick bewegt den Kopf sanft zurück. Sie schauen sich tief in die Augen. Nick starrt Charlie an. Charlie lächelt.

Hier findet eine *transformation* statt, da Nick zum ersten Mal zugibt (auch sich selbst gegenüber), dass er nicht hetero, sondern in Charlie verliebt ist. Dadurch verändert sich auch die *relation* zwischen ihnen und aus ihrer Freundschaft wird langsam eine romantische Beziehung.

Hierbei handelt es sich um eine Schlüsselszene, die in der AD sehr detailliert beschrieben wird und das Bild recht vollständig wiedergibt. Emotional wichtig in der Szene ist der Bogen von ihrem ersten Kuss, der noch sehr zurückhaltend ist, zu ihrem zweiten, leidenschaftlicheren, nachdem Nick seine Gefühle akzeptiert. Dies wird auch beschrieben, indem die AD nicht nur sagt „sie küssen sich“, sondern näher beschreibt, wie. Während den

Küssen spricht die AD auch nicht durchgehend, sondern lässt Pausen, um die Szene und ihre Emotionen wirken zu lassen. Dadurch ist auch die Hintergrundmusik, die wesentlich zur Atmosphäre beiträgt, hörbar. Diese beginnt zurückhaltend und zart, doch wird sicherer, als Nick Charlies Hand nimmt.

Was visuell auch deutlich aus der Szene herausgeht, ist, wie schwer es Nick fällt, sich seine Sexualität einzugestehen. Während Charlie sich schon sicher damit fühlt, ist es ein großer Teil von Nicks Entwicklung, seine eigene zu akzeptieren. Er hat sichtlich Angst davor, sich Charlie zu nähern, starrt ihn fast durchgehend mit großen Augen an und zögert mit seinen Antworten. Dies ist natürlich auch für das AD-Publikum hörbar und die AD macht hier strategische Pausen, um das Zögern zu betonen. Die AD beschreibt außerdem „Nicks Augen füllen sich mit Tränen.“ und „mit weit geöffneten Augen“, weshalb es ihr hier gelingt, seine Gefühle durch ihr äußerliches Auftreten zu vermitteln.

Da keine Details des Kusses ausgelassen werden und auch die Emotionen der Szene vermittelt werden, lässt sich diese Szene am *queering* Ende der Skala verorten. Die AD schreckt nicht davor zurück, den Kuss zu beschreiben und zensiert ihn nicht. Sie verharmlost auch nicht, wie schwer es Nick fällt, einen Jungen zu küssen und zuzugeben, dass er nicht heterosexuell ist, was für viele queere Personen eine bekannte Erfahrung repräsentiert.

Am nächsten Morgen besucht Nick Charlie, um den Kuss und ihre Beziehung zu besprechen. Charlie geht davon aus, dass Nick gekommen ist, um ihm zu sagen, dass es ein Fehler war und will sich dafür entschuldigen. Um Charlie davon zu überzeugen, dass er es nicht bereut, küsst Nick ihn wieder:

Szene 8 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.4, TC 2'09" – 4'10"):

Nick hält Charlies Nacken und blickt ihm in die Augen. Charlie starrt Nick an. Nick küsst ihn. Zeichentrick-Blüten wirbeln um die beiden herum. Sie küssen sich leidenschaftlich. Charlie stellt sich in seinen Tennissocken auf die Zehenspitzen. Sie lösen ihre Gesichter voneinander und blicken sich tief in die Augen. Nick hält den Blick, während er seine Hände von Charlies Nacken löst.

Nick: Gott ...

Nick schüttelt den Kopf.

Nick: Es tut mir so leid, ich...

Er setzt sich auf Charlies Bett.

Nick: Es tut mir so leid, dass ich gestern weggerannt bin. Ich bin nur ausgeflippt, weil ... ich verwirrt war. Und überrascht und ... ehrlich gesagt ... ich hab einfach eine riesige

Schwulenkrise. Und es ist nicht so, dass ich das nicht wollte. Du weißt schon ... dich küssen. Ich war ... ich war nur so verwirrt. Ich war nur so, so verwirrt.

Charlie setzt sich neben ihn.

Nick: Ich denke, dass ich ein bisschen Zeit brauche, um mich zu finden.

Charlie legt den Arm um Nick. Nick versenkt seinen Kopf in Charlies Schulter. Sie umarmen sich. Nick löst sich aus der Umarmung. Sie schauen sich an. Charlie lächelt. Nicks tränengefüllte Augen sind rot unterlaufen. Er versenkt den Kopf wieder in Charlies Schulter. Sie umarmen sich.

Hierbei handelt es sich um *repetition*: durch Wiederholung wird den Zuschauer:innen (und Charlie) bestätigt, was in der vorherigen Szene begonnen hat.

Hervorzuheben ist in dieser Szene, dass Charlie sich während dem Kuss auf die Zehenspitzen stellt. Dies ist ein klischeehaftes Bild, das sehr häufig in Filmen gesehen wird, wenn sich eine Frau auf die Zehenspitzen stellt, um einen Mann zu küssen. Hier wird das Klischee jedoch gequeert, indem ein Junge es tut, um einen anderen Jungen zu küssen. Die Kamera betont diesen Moment mit einer Detailaufnahme auf ihre Füße. In der AD geht dieses Detail ebenfalls nicht unter, sondern wird explizit beschrieben.

Wesentlich ist auch, dass die AD beschreibt, dass Nick Charlie küsst und nicht bloß „sie küssen sich“. Diese Beschreibung gibt ihm eine gewisse Initiative, die dafür spricht, dass er dabei ist, seine Sexualität zu akzeptieren, auch während er noch damit zu kämpfen hat. Nick weint hörbar und spricht sehr stockend und auch die AD erwähnt seine „tränengefüllten Augen“. Auch emotionale Details, wie dass sie sich tief in die Augen blicken oder ihre Umarmung, werden beschrieben und es werden wieder strategische Pausen gelassen, um Nicks Weinen und Zögern hörbar zu machen.

Daher handelt es sich hierbei erneut um *queering*, da sowohl ihre sich langsam entwickelnde Beziehung als auch Nicks Kampf mit seiner Sexualität vermittelt werden. Auch Details wie die Zehenspitzen, was nur einen kurzen Moment zu sehen ist, doch eine wichtige Symbolik hat, werden aufrechterhalten.

Was interessanterweise in der gesamten Staffel nie beschrieben wird, ist Charlies Zimmer, in dem auch diese Szene spielt. An seinen Wänden hängen Musikposter von alternativen Musikern wie Radiohead, The Strokes und Daft Punk, was dem Klischee widerspricht, dass schwule Männer vor allem Popmusik hören. Gleichzeitig befinden sich in seinem Zimmer einige Gegenstände in Regenbogenfarben und ein sehr präsent Poster von Evelyn Waugh's Roman *Brideshead Revisited*, der als queerer Klassiker gilt. Diese verbildlichen

damit auch Charlies Sexualität in seinem Zimmer, seinem „Safe space“. Nichts davon wird jedoch jemals beschrieben, selbst wenn Elemente im Bild präsent sind. Dies ist *misrecognizing*, da queere Inhalte einfach ignoriert werden und dadurch verloren gehen. Somit werden auch Information zu Charlies queerer Identität nicht vermittelt und wie er sie in seinem Zimmer äußert.

Das nächste Beispiel zeigt Nick und seine Mutter, die gemeinsam *Fluch der Karibik* ansehen. Es läuft gerade eine romantische Szene zwischen Keira Knightley und Orlando Bloom:

Szene 9 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.6, TC 0'47" – 1'22"):

Nicks Mutter: Weißt du noch, der Sommer, als du elf warst und wir das jeden Abend sehen mussten?

Nick: Es war nicht jeden Abend.

Mutter: Doch, so war es, denn am Ende konnte ich Wort für Wort auswendig. Und der Grund dafür war, dass du in Keira Knightley verliebt warst.

Nick: Ach, Mom.

Mutter: Was? Sie ist hübsch, oder?

Nick: Hör bitte auf zu reden.

Sie schauen eine Szene mit Keira Knightley und Orlando Bloom.

Orlando Bloom: „Sorry, blacksmith hands. I know they are rough.“

Keira Knightley: „I mean, yes, they are, but ...“

Orlando blickt Keira in die Augen. Nick schaut zum Fernseher.

Keira Knightley: „Don't stop.“

Nick hat Tränen in den Augen. Keira und Orlando schauen sich an. Nick dreht sich zu seiner Mutter, die zum Fernseher schaut.

Diese Szene wiederholt Nicks Verwirrung über seine bisexuelle Identität (*repetition*). Sie ist für seine Selbstfindung zentral, nachdem er nach wie vor verwirrt ist, ob er nun Frauen oder Männer mag. Hier kommt er zur Erkenntnis, dass er sowohl Keira Knightley als auch Orlando Bloom attraktiv findet und auch, dass er dies wohl auch mit elf schon tat und seine Bisexualität keine völlig neue Entwicklung ist. Die automatische Annahme von Nicks Mutter, dass er für die weibliche Protagonistin schwärmte, betont ihre heteronormativen Erwartungen. Nicks Erkenntnis ist in der AD jedoch schwer nachzuvollziehen. Die Zuschauer:innen erfahren nur, dass Nick Tränen in den Augen hat, doch ist schwer festzustellen, was der Grund dafür ist.

Im Bild sind mehrere Detailaufnahmen von Nicks Augen und der Augen von Keira Knightley und Orlando Bloom aneinandergereiht, als würden sie sich gegenseitig tief in die Augen sehen. Gerade diese Detailaufnahmen geben der Szene eine sehr intime Atmosphäre. Außerdem handelt es sich auch beim Filmausschnitt um eine romantisch geladene Szene. Keira Knightley und Orlando Bloom sehen sich schmachkend an und Nick wird in diese Blicke eingereiht, als stelle er sich vor, beider Plätze einzunehmen. Die Spannung wird erst gebrochen, als Nick zu seiner Mutter schaut, um zu sehen, ob sie sein Starren bemerkt hat. Die AD spricht jedoch nur davon, dass Nick zum Fernseher schaut und dann zu seiner Mutter. Wie die Szene und seine Tränen zusammenhängen, ist schwer verständlich. Es läuft zwar erneut eine ähnliche Instrumentalmusik wie in den vorherigen Beispielen, welche das Publikum darauf hinweist, dass es sich um eine bedeutende Szene handelt, doch trägt sie nicht dazu bei, zu klären, was genau passiert. Es ist nur schwer verständlich, dass Nick – um seine eigenen Worte zu verwenden – gerade eine bisexuelle Krise hat.

Da die eigentliche Bedeutung dieser Szene für Nicks Entdeckung seiner Sexualität sehr schwer verständlich ist, sie jedoch auch nicht absichtlich heteronormativ gezeigt wird, liegt sie auf der Skala zwischen *minoritizing* und *misrecognizing* (siehe Abb. 8). Der Subtext der Szene geht verloren, stattdessen könnte sie leicht so verstanden werden, dass Nick einfach aufgrund der Szene emotional wird und nicht, weil er von seiner Sexualität verwirrt ist. Der einzige Hinweis darauf sind die Tränen und die Hintergrundmusik. Es wäre jedoch möglich gewesen, statt „Nick schaut zum Fernseher.“ oder „Keira und Orlando schauen sich an.“ etwa explizit zu sagen, dass er sowohl Keira als auch Orlando anstarrt. Gerade weil bisexuelle Personen in Medien unterrepräsentiert sind und diese Verwirrung, ob man nun Frauen oder Männer attraktiv findet, eine häufige Erfahrung repräsentiert, wäre es wichtig, das zu vermitteln.



Abbildung 8: Skala Szene 9

In den folgenden Szenen wird nun auf Darcy eingegangen. Hier ist Elle neu an der Schule und hat noch keine Freundschaften geschlossen. Sie sieht Darcy und Tara und möchte mit ihnen befreundet sein. Bei dem Ausschnitt handelt es sich um eine Montage, die mehrere Szenen hintereinander zeigt, in denen Elle sie beobachtet:

Szene 10 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, TC 6'39" – 7'22"):

Elle sitzt alleine und blickt nach hinten zu den beiden Mädchen, die mit einem Würfel spielen. Elle geht in einem Wintermantel aus braunem Plüsch durch einen Schulflur. Sie kommt zurück in die Klasse und sitzt alleine am Tisch. Sie blickt schräg nach hinten zu den beiden Mädchen, die sich mit anderen Schülerinnen unterhalten.

Elle späht durch ein Innenfenster in die Klasse. Eine weiße Schülerin mit Zöpfen spielt mit kleinem Spielzeug und unterhält sich mit den beiden Mädchen. Elle bleibt hinter dem Fenster und lächelt. Das Schwarze Mädchen schreibt in ein Buch.

Elle geht vom Fenster weg. Später sitzt sie alleine an einem Tisch und blickt auf die beiden Mädchen hinter ihr. Sie lachen und teilen sich ein Paar Kopfhörer.

Diese Szene schließt direkt an Szene 3 an, weshalb Tara und Darcy hier noch als neue Figuren eingestuft werden. Ihre Namen sind noch nicht bekannt, stattdessen werden sie als „die beiden Mädchen“ bezeichnet. Ihr Verhalten (*behavioural*) zeigt klar, dass die beiden ein enges Verhältnis zueinander haben, wobei die Zuschauer:innen Elles Perspektive einnehmen und daher keine privilegierten Informationen zu ihrer Beziehung haben.

Im Hintergrund läuft leise „girls“ von girl in red. Im Lied geht es um die Homosexualität der Sängerin und den Schwierigkeiten, die damit einhergehen, ein Mädchen zu lieben. Die Lyrics des Liedes sind neben der AD jedoch schwer verständlich, nur wer das Lied kennt, versteht sofort die queere Konnotation, die Tara und Darcys Beziehung damit gegeben wird.

Was die AD hier nicht beschreibt, ist, wie nah sie beieinandersitzen. Die beiden teilen sich einen Schal und stecken die Köpfe eng zusammen (siehe Abb. 9). Auch während sie sich mit anderen Schülerinnen unterhalten, sitzen sie sehr nah beieinander und Tara lehnt sich zurück gegen Darcy (siehe Abb. 10). Ihre Nähe wirft für die Zuschauer:innen bereits die Frage auf, ob sie befreundet oder ein Paar sind.



Abbildung 9: Tara und Darcy (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, 6'41")



Abbildung 10: Tara und Darcy später (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, 6'53'')

Dies ist aus der AD nicht ersichtlich. Stattdessen konzentriert sich diese rein auf ihre Handlungen. Im Vordergrund steht weniger ihre Beziehung zueinander und mehr Elles Wunsch, mit ihnen befreundet zu sein. Auch die Musik ist schwer verständlich. Das Publikum hat folglich keinen Grund, zu hinterfragen, ob Tara und Darcy befreundet oder ein Paar sind. Demnach findet sich hier eine *misrecognizing* Beschreibung. Während das sehende Publikum sich schon von Anfang an gemeinsam mit Elle wundert, wie die beiden zueinanderstehen, wird das AD-Publikum nicht dazu verleitet. Aufgrund von heteronormativen Erwartungen könnte das dazu führen, dass die beiden automatisch als platonische Freundinnen abgestempelt werden.

In der dritten Folge entscheiden Tara und Darcy sich, ihre Beziehung öffentlich zu machen und küssen sich mitten auf einer Party:

Szene 11 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.3, TC 15'40" – 16'35"):

Nick steht mitten auf der Tanzfläche. Er entdeckt Tara und Darcy, die tanzen und lachen. Nick steht in einem roten Licht, umgeben von tanzenden Partygästen. Aus einigen Metern Entfernung beobachtet er Tara und Darcy. Sie nehmen einander in den Arm und küssen sich. Bunte Discolichter flackern. Sie küssen sich inmitten der Menge. Sie lösen sich voneinander, lächeln und hüpfen zur Musik. Nick lächelt in der Entfernung. Blitzernde Konfetti-Streifen fallen auf Tara und Darcy, die beiden lachen und tanzen. Nick beobachtet sie mit leicht geöffnetem Mund. Tara und Darcy stehen still. Sie küssen sich. Es regnet Konfetti. Discolichter blitzen in Regenbogenfarben auf.

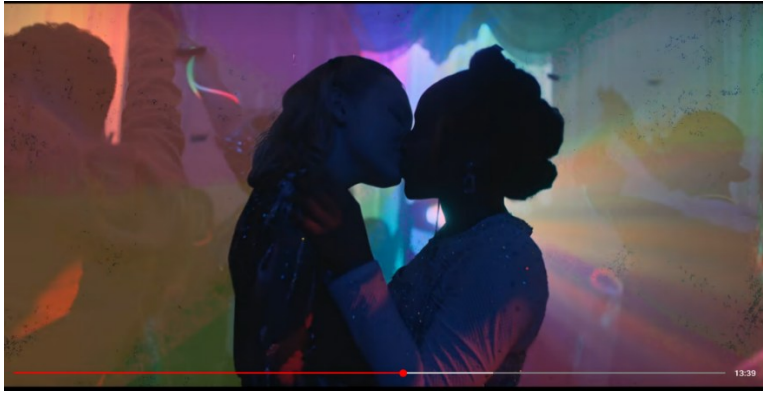


Abbildung 11: Tara und Darcys Kuss auf der Party (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.3, 16'29")

Hier handelt es sich um eine *transformation*, denn nachdem Tara und Darcy bisher ihre Beziehung geheim gehalten haben, sind sie nun selbstsicher genug, um sich auch in der Öffentlichkeit zu küssen und sich damit zu outen.

Zentral ist in dieser Szene die Euphorie, die Tara und Darcy empfinden, weil sie zu sich selbst stehen (was auch Nick inspirieren wird). Dafür ist im Bild nicht nur wichtig, dass sie sich küssen, sondern auch wie sie durch das Partylicht und das Konfetti inszeniert werden. Hier erwähnt die AD nicht nur das Licht allgemein, sondern im Gegensatz zu Szene 2 auch konkret die Regenbogenfarben, die sie beleuchten (siehe Abb. 11). Auch ihre Freude kommt aus der AD („lächeln und hüpfen zur Musik“, „Die beiden lachen und tanzen.“) in Kombination mit der euphorischen Musik („Clearest Blue“ von Chvrches) hervor. Außerdem ist ihr Lachen trotz Musik und AD zu hören.

Hier wurde das *queering* Ende der Skala erreicht. Die AD lässt nichts aus, was Darcys und Taras Kuss betrifft. Zusammen mit der Musik und dem Lachen gibt sie auch die Freude wieder, welche die beiden verspüren, weil sie ihre Beziehung unabhängig von den Erwartungen der Gesellschaft offen ausleben. Das Einzige, was für die Rezipierenden noch interessant sein könnte, ist die Reaktion der Partygäste. Da diese jedoch nur am Rand des Bilds zu sehen sind und den Kuss scheinbar nicht bemerken, gibt es auch keine Reaktion zu beschreiben. Es ist außerdem auch klar verständlich, dass Nick sie beobachtet und deshalb lächelt. Das ist relevant, da dies ein entscheidender Auslöser für Nick ist, seine eigene Sexualität zu akzeptieren, und noch in derselben Folge folgt Nick und Charlies erster Kuss.

5.3.3 Emotionen und Gedanken

Auch die Emotionen und Gedanken der Figuren sind ein wichtiger Teil ihrer Darstellung und ihrer Geschichten. Sie sind es, womit sich queere Rezipient:innen identifizieren können, da sie

ihre eigenen Erfahrungen und Gefühle widerspiegeln. Die Analyse hat bereits gezeigt, dass die AD es allgemein vermeidet, Emotionen direkt anzusprechen und zu einem objektiven Ansatz in der Beschreibung tendiert. Nun soll auf die Beschreibung der *mental properties* näher eingegangen werden.

Häufig verwendet die Serie *Heartstopper* kleine Zeichentrickelemente und farbige Lichter, um Emotionen und Gedanken zu verbildlichen. Diese sind eine Hommage an die Graphic Novels, auf welchen die Serie basiert. Wie bereits zu sehen war, kommen sie meistens zum Einsatz, wenn eine Szene besonders emotional ist, vor allem in romantischen Momenten. Häufig werden so die inneren Gedanken, Vorstellungen und Hoffnungen der Figuren ausgedrückt. Wann immer solche Zeichentrickelemente auftauchen, werden sie stets in der AD beschrieben, somit ist dies die auffälligste Weise, wie Emotionen in der AD vermittelt werden.

Ein Beispiel hierfür ist, wie sich Charlie vorstellt, dass Nick ihm seine Liebe gesteht, während er noch davon überzeugt ist, dass Nick heterosexuell ist:

Szene 12 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, TC 14'10" – 14'30"):

Nick: Also, ich wollte dich etwas fragen.

Pinkes Licht.

Nick: Charlie.

Zeichentrickblüten tänzeln um Nick.

Nick: Ich wollte dir sagen, ich bin auch schwul und ich bin in dich verliebt. Willst du mein fester Freund sein? Ich will für immer mit dir zusammen sein.

Das Pink verblasst.

Nick: Möchtest du ins Rugby-Team?



Abbildung 12: Charlies Tagträumerei (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.1, 14'19")

Es ist bereits aus früheren Szenen und Dialogen bekannt, dass Charlie Nick attraktiv findet und mit ihm zusammen sein möchte, diese Information wird nun in Form dieser Tagträumerei wiederholt. Farbige Lichter und Rahmen werden in *Heartstopper* häufig verwendet, um zu signalisieren, dass etwas nur die Vorstellung einer Figur ist. Das rosa Licht (siehe Abb. 12) ist wesentlich, um zu verstehen, dass sich diese Szene bloß in Charlies Kopf abspielt.

Es stellt sich die Frage, ob dies in der AD sofort verständlich ist. Nicks sehr schmechtende Art zu sprechen und seine übertrieben romantischen Aussagen legen nahe, dass er dies wahrscheinlich nicht sagen würde. Darüber hinaus setzt mit dem Licht auch plötzlich romantische Musik ein, die genauso abrupt wieder endet, wenn das Licht verblasst. Auch die Zeichentrickblüten, die ebenfalls beschrieben werden, tragen zur überspitzten Atmosphäre bei. Deshalb lässt sich vermuten, dass aus dem Kontext klar wird, dass es sich hierbei nicht um die Realität handelt.

Damit bekommen die Zuschauer:innen einen besonderen Einblick in Charlies Kopf und seine Gedanken, daher ist es auch wichtig, dass die AD dies wiedergibt. Hier handelt es sich um *queering*, da die AD hilft, erkennbar zu machen, dass Charlie sich eine Beziehung mit Nick wünscht. Dies gibt jedoch auch Informationen zu Charlies Charakter und wie wohl er sich in seiner Sexualität fühlt: Charlie wird als selbstsicher in seiner Sexualität dargestellt und weiß, was er will, im Gegensatz zu Nick, der erst zu sich finden muss und das Erkunden der sexuellen Identität repräsentiert.

Auch Nicks Fragen über seine Sexualität wird durch solche Zeichnungen ausgedrückt:

Szene 13 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, TC 24'09" – 25'05"):

Abends im Wohnzimmer. Charlie und Nick sitzen auf der Couch. Decken liegen über ihren Beinen. Nick schaut fern, Charlie schläft neben ihm. Nick blickt auf den schlafenden Charlie und lächelt. Nick betrachtet Charlies Gesicht genauer. Dann blickt er hinunter auf Charlies geöffnete Hand. Nick sieht zum Gesicht hoch, dann wieder zur Hand. Er führt seine Hand über die von Charlie. Gelbes Licht blüht. Ein Zeichentrickstern fällt in Charlies Hand, Funken knistern. Nick verschränkt seine Arme und blickt nach vorne. Er mustert Charlies schlafendes Gesicht. Schnell schaut er wieder auf Charlies geöffnete Hand. Langsam führt er seine Hand über Charlies Handfläche. Das gelbe Licht leuchtet, Sterne funkeln, kleine Blitze zucken. Nick starrt auf das Feuerwerk. Er zieht seine Hand zurück. Er schaut auf seine Hand, dann wieder auf das Gesicht des schlafenden Charlie. Er verschränkt die Arme und blickt nach vorne.



Abbildung 13: Blitze um Charlie und Nicks Hände (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, 24'51'')

Hier steckt Nick noch tief in seiner Verwirrung über seine plötzlichen Gefühle für einen Jungen. Dies ist den Zuschauer:innen bereits bewusst, daher handelt es sich um *repetition*. Bisher wurde ihre Beziehung jedoch rein aus Charlies Perspektive betrachtet, nun handelt Nick erstmals aufgrund von seinen Gefühlen (wenn auch zaghaft) und äußert sie damit visuell. Die Attraktion, die für Nick von Charlie ausgeht, wird durch Zeichentrickblitze dargestellt – es funkt wortwörtlich zwischen ihnen (siehe Abb. 13). Nick möchte zwar Charlies Hand nehmen und spürt eine Verbindung zwischen ihnen, doch er traut sich noch nicht, darauf einzugehen.

Die Blitze und das Feuerwerk sind auch trotz AD gut hörbar. Die instrumentale Musik trägt auch hier wieder dazu bei, dem Moment eine romantische Atmosphäre zu verleihen, und verklingt sofort, als Nick die Hand zurückzieht und die Arme verschränkt.

Nicks Mimik wird erneut nicht beschrieben, stattdessen wird den Zuschauer:innen sein Zaudern primär durch seine Blicke und seine Handbewegungen vermittelt. Seine Emotionen kommen jedoch zu einem großen Teil durch seine Mimik zum Ausdruck: Er runzelt die Stirn, er hat die Augen weit aufgerissen, er schluckt sichtlich und er seufzt tief. Während also die Zuschauer:innen verstehen, dass Nick Charlie attraktiv findet und seine Hand nehmen will, ist fraglich, ob das Ausmaß seiner Verwirrung und schon fast Verzweiflung ankommt.

Rezipient:innen der AD wissen somit, dass es zwischen ihnen funkt und Nick versucht ist, Charlies Hand zu nehmen. Die grundlegende Handlung und die sich langsam entwickelnde queere Beziehung werden damit beschrieben. Nicks Zögern und sein Kampf mit seiner Sexualität, der ein wichtiger Teil seiner Selbstfindung und seiner emotionalen Reise ist, kann nachvollzogen werden, doch wäre das durch Beschreibung seiner Mimik deutlicher und nuancierter abgebildet. Damit lässt sich diese Szene auf der Skala zwar Richtung *queering* verorten, doch aufgrund der fehlenden emotionalen Tiefe nicht gänzlich (siehe Abb. 14).

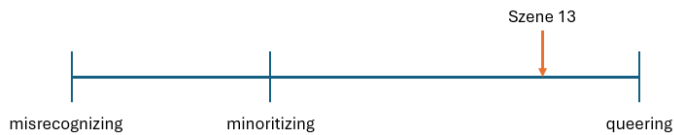


Abbildung 14: Skala Szene 13

Auch Elles Gefühle für Tao werden über solche Zeichentrickelemente dargestellt. Hier sind sie gerade gemeinsam auf einer Arcade:

Szene 14 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.5, TC 19'28" – 20'05"):

Bei Tao und Elle.

Elle: Ich glaub, ich hab zwei!

Tao lächelt Elle an. Sie schauen einander in die Augen. Zeichentrick-Sternchen strahlen und platzen. Sie spielen noch eine Runde.

Elle und Tao: Los, los, los!

Tao: Ich bin der Alienkiller Nummer 1!

Elle beobachtet Tao und lächelt. Kleine Sternchen strahlen um ihr Gesicht.

Tao: Okay, pass auf. Komm schon! Ja! Oh!

Sternchen funkeln rund um Taos Gesicht. Herzen erscheinen neben Elle.

Tao: Ein großer Erfolg. Ich wurde geboren, um Aliens zu töten.

Elle lächelt ihn an, während Sternchen rund um ihr Gesicht strahlen und platzen. Sie dreht sich weg und schaut nach unten.



Abbildung 15: Zeichentricksterne um Elles Gesicht (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.5, 19'35")

Auch Elles Gefühle sind den Zuschauer:innen schon aus dem Dialog bekannt, daher ist diese Information eine *repetition*, nur werden sie nun visuell statt verbal ausgedrückt. Während Elle

Tao beobachtet, umgeben Sternchen und Herzen ihre Gesichter (siehe Abb. 15). Diese werden von der AD ausführlich beschrieben und ihr Funkeln ist auch trotz AD zu hören. Der Audiodeskriptor Andreas Kouba spricht in dieser Szene teilweise sogar, selbst während Tao etwas sagt. Dies ist jedoch nicht störend, da Taos Äußerungen auch für Elle in den Hintergrund rücken, während sie ihn beobachtet, und er nichts Relevantes äußert. Im Hintergrund läuft währenddessen „Paper Mache World“ von Matilda Mann, ein romantisches Lied.

Während die Verbildlichung ihrer Emotionen beschrieben wird, wird die Mimik erneut vernachlässigt. Es wird zwar gesagt, dass sie lächelt, jedoch nicht, dass ihr ursprünglich sehr freudiges Lächeln gegen Ende der Szene bitter wird, da sie ihre Gefühle nicht akzeptieren will. Das ist in der AD nicht verständlich und den Rezipient:innen ist dadurch unklar, dass Elle mit ihren Gefühlen unglücklich ist. Sie begründet das damit, dass sie aufgrund ihrer Transition und ihrem Schulwechsel bereits zu viele Veränderungen durchmachen musste und nicht noch eine weitere möchte. Ihr Zögern, eine Beziehung einzugehen, ist demnach unmittelbar mit ihren Erfahrungen als trans* Mädchen verbunden.

Erneut werden zwar die Zeichnungen beschrieben, doch das Ende ihres Lächelns wird zu ungenau vermittelt. Da sie damit jedoch ihre Schwierigkeiten als trans* Mädchen zeigt, ist es durchaus interessant und relevant für die Rezipient:innen. Somit werden ihre Gefühle für Tao nicht geschmälert, doch Elles Reaktion darauf schon. Das bedeutet, dass zwar gewisse Elemente beachtet werden, ein wichtiger Aspekt jedoch untergeht. Deshalb fällt diese Szene auf der Skala zwischen *queering* und *minoritizing*, mit Tendenz zu letzterem (siehe Abb. 16).

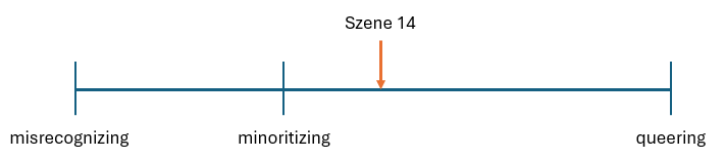


Abbildung 16: Skala Szene 14

Interessant für den Ausdruck von Gedanken in *Heartstopper* ist auch die Technologie. Heutzutage findet ein großer Teil unserer Kommunikation und des Alltags auf Bildschirmen statt, insbesondere bei Teenagern. Um diese realistisch darzustellen, verwenden die Jugendlichen in *Heartstopper* oft ihre Handys oder Laptops, kommunizieren über Textnachrichten oder recherchieren Dinge online. Technologien werden somit in der Serie zu einem erzählerischen Mittel, das auch zur Handlung und der Charakterisierung beiträgt. Durch Momente, in denen Charaktere beginnen, etwas zu schreiben, nur um die Nachricht wieder zu löschen, bekommen Zuschauer:innen beispielsweise einen Einblick in ihren inneren Monolog.

Ihre Gedanken, ihre *mental properties*, werden somit durch Textnachrichten visualisiert. Da diese Nachrichten und die Internetrecherchen rein visuell gezeigt werden, müssen die Texte in der AD vorgelesen werden.

Man erfährt auch, was Charaktere beschäftigt, wenn sie gewisse Dinge am Computer nachlesen. Aroesti (2022) spricht in *The Guardian* in ihrem Artikel über *Heartstopper* von Technologie sogar als „the primary medium for self-discovery“. Ein Beispiel dafür ist die folgende Szene, in der Nick seine Gefühle googelt:

Szene 15 (Lyn & Newbery 2022-2024: 1.2, TC 27'35" – 28'23"):

Nick von hinten. Er sitzt am Bettrand. Er dreht sich und schaut zur Seite. Ruckartig steht er auf und eilt zu seinem Schreibtisch. Er setzt sich auf den Boden und öffnet seinen Laptop. Er blickt auf den Bildschirm und öffnet Google. Er fixiert den blinkenden Cursor im Suchfeld.

Er tippt: „Bin ich...“

Nick starrt auf den Bildschirm. Seine Finger tippen ein Wort in die Tastatur. Sein Zeigefinger bewegt sich zur Enter-Taste. Im Suchfeld steht: „Bin ich schwul?“ Nick drückt auf Enter.

Hier handelt sich um eine weitere *repetition* rund um Nicks Sexualität. Diese Szene findet am selben Abend wie Szene 13 statt. Oseman selbst sagt zu dieser Szene, die eigenen Gefühle zu googeln ist „an experience so many queer people can relate to“ (Aroesti 2022).

Diese Szene zeigt abwechselnd Shots auf Nicks Finger, wie sie etwas in die Tastatur eingeben, Shots auf den Bildschirm und seine Eingabe sowie Shots auf sein Gesicht. Die AD muss diese einzelnen Einstellungen aus Platzgründen zusammenfassen. Sehr präsent gehen aus ihr das langsame Tippen hervor und was er schreibt. Zwischen den einzelnen Sätzen zu seiner Eingabe lässt die AD kurze Pausen, um zu zeigen, wie viel Zeit er für die Frage braucht und dass er sich dazu überwinden muss. Verloren geht jedoch erneut seine Mimik. Nick hat in der Szene die Augenbrauen zusammengezogen und wirkt verzweifelt, doch in der AD „starrt“ er lediglich. Seine Unsicherheit wird stattdessen nur über sein zögerndes Tippen ausgedrückt.

Im Hintergrund läuft „Why Am I Like This?“ von Orla Gartland. Auch sie ist eine bekannte queere Künstlerin. Vor allem der Liedtext ist hier wesentlich, da sich diese Frage viele queere Personen stellen, weil sie in der Gesellschaft als abweichend von der Norm gelten und nicht „wie die anderen sind“. Auch hier lässt die AD Pausen für die Musik.

Es wird in der AD alles beschrieben, was Nick tut und tippt, daher ist verständlich, dass er seine Sexualität googelt. Nicks Gefühle und seine Mimik kommen jedoch erneut nur bedingt

zum Ausdruck und machen die Szene damit schwieriger zu verstehen. Die Szene zeigt damit eine Tendenz zu *queering*, aber es gelingt ihr nicht vollkommen, da nicht seine ganzen Gefühle zum Ausdruck kommen und dies das Verständnis merklich erschwert (siehe Abb. 17).

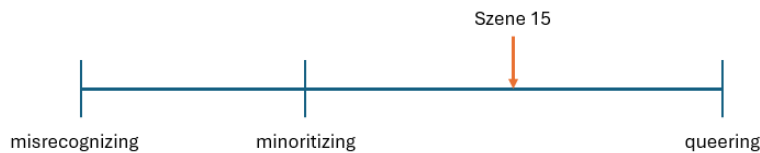


Abbildung 17: Skala Szene 15

5.3.4 Fazit

In den letzten drei Unterkapiteln wurden 15 Beispiele unter der thematischen Differenzierung Aussehen und Geschlecht, Sexualität und Emotionen anhand der Modelle von Vercauteren (2016) und Démont (2017) analysiert. Insbesondere Démonts Kategorien zur Übersetzung von queeren Inhalten half nachzuvollziehen, wie in der AD von *Heartstopper* mit der Darstellung queerer Figuren umgegangen wurde. Es ließ sich jedoch keine eindeutige Strategie feststellen und alle Methoden kamen zum Einsatz. Am häufigsten wurde eine *queering* Beschreibung beobachtet, jedoch in einem zu geringen Ausmaß, als dass sich auf die gesamte AD schließen ließe.

Es hat sich gezeigt, dass Démonts (2017) feste Kategorien für die AD schwer anwendbar sind. Nachdem manche Szenen nicht eindeutig in die bestehenden Kategorien eingeordnet werden konnten, wurde erst überlegt, weitere Kategorien einzuführen. Es konnten jedoch keine Kategorien definiert werden, welche für all diese Beispiele passend erschienen und auf die verschiedenen Nuancen eingehen konnten. Stattdessen lagen die Szenen häufig zwischen den Kategorien und konnten nicht klar zugeordnet werden, ohne gewisse Aspekte zu ignorieren.

Daher wurde eine Skalierung zwischen ihnen vorgeschlagen. Grund für die Notwendigkeit einer solchen Skala ist, dass die AD mit Einschränkungen zu kämpfen hat, die es im literarischen Übersetzen nicht gibt. Der größte Unterschied liegt darin, dass es sich bei der AD um ein intermodales Übersetzen handelt und die fehlenden Modi zu neuen Komplexitäten führen. Eine solche ist, dass Bilder und Sprache keinen Bedeutungsressource teilen und einen unterschiedlichen Interpretationsspielraum zulassen. Daher kommt es bei der Verbalisierung von Bildern unweigerlich zu Verschiebungen in der Bedeutung und eventuellen Verlusten. Die AD ist außerdem zeitlich stark eingeschränkt, weshalb es fast unmöglich ist, sämtliche Inhalte zu vermitteln, insbesondere wenn es sich um etwas so Komplexes und Fluides

wie Queerness handelt. Des Weiteren wird noch immer eine gewisse Objektivität von ADs erwartet. Dies macht sich gerade in Hinsicht auf Emotionen, deren Wahrnehmung stark auf Interpretation beruht, bemerkbar. Das bedeutet, dass Beschreiber:innen nicht zwingend vorsätzlich die Bedeutung von queeren Inhalten schmälern, doch gewisse Elemente aufgrund der Einschränkungen nicht gänzlich vermittelt werden können. Dadurch wird jedoch auch die queere Bedeutung geschmälert. Deshalb ließen sich nicht alle Beispiele eindeutig in die vorhandenen Kategorien einteilen, eine Skala eignet sich jedoch, um ihre Tendenzen aufzuzeigen.

Im Laufe der Analyse hat sich gezeigt, dass *minoritizing* auf der Skala nicht in der Mitte zwischen *queering* und *misrecognizing* liegt. Zwischen *queering* und *minoritizing* waren mehrere Abstufungen möglich, während nur ein einziges Szenario zwischen *minoritizing* und *misrecognizing* fiel. Die beiden Kategorien zeigen bereits einen negativen Umgang mit Queerness und haben schon viele Dimensionen davon vernachlässigt, daher besteht von *minoritizing* auf *misrecognizing* kein großer Spielraum. Zwischen *queering* und *minoritizing* hingegen fanden sich Szenarien, die in unterschiedlichen Maßen auf queere Inhalte eingingen.

Es muss außerdem angemerkt werden, dass Vercauterens (2016) Modell für diese Analyse nur bedingt hilfreich war. Es zielt primär darauf ab, das Aussehen und den Charakter von Figuren zu analysieren und zu beschreiben, doch zu einer Auseinandersetzung mit ihrer Identität und Sexualität trug es vergleichsmäßig wenig bei. Während die Kategorien zwar für die Struktur eine ungefähre Orientierungshilfe gaben, ließen sich die Szenen nicht immer eindeutig einordnen. Zumal es sich nur um ausgewählte Beispielsszenen handelte, konnten auch die Entwicklungen der Figuren mit Vercauterens Begriffen nur schwer nachvollzogen werden.

Die Analyse ergab, dass neue Figuren stets anhand von *physical properties* eingeführt und alle nach demselben Schema beschrieben werden. Auf individuelle Körper wird nicht weiter eingegangen, so erfährt das AD-Publikum beispielsweise nie, dass Nick größer und kräftiger gebaut ist als der schwächere Charlie. Dabei reflektiert dies auch Stereotype einer schwulen Beziehung.

In der AD von *Heartstopper* wird das Geschlecht sehr häufig erwähnt. Sie verwendet sofort geschlechtsspezifische Beschreibungen, Pronomen und Labels wie „Junge“, „Schülerin“ etc. bis die Namen der Figuren bekannt werden und die Charakterfixierungen (*determination*) abgeschlossen ist. Diesem Prinzip folgt die AD bei allen Figuren, auch Nebenfiguren werden mit Beschreibungen wie „die Blonde“ oder „ein Mann“ bezeichnet.

Dies reflektiert nicht nur eine binäre Geschlechterordnung, sondern bestärkt diese auch wiederum. Alle Figuren werden unmittelbar als männlich oder weiblich eingestuft, daher lässt

sich ein *minoritizing* Muster beim Beschreiben von cis Personen feststellen. Außerdem bevormundet dies das AD-Publikum gewissermaßen. Da Beschreibungen allgemein weniger Raum für Ambiguität lassen und im Gegensatz zum Bild das Geschlecht automatisch genauer festlegen, müsste die AD für ein *queering* dies aktiv vermeiden. Um zu verhindern, dass Figuren in binäre Schubladen gesteckt werden, und den Text aktiv zu queeren, müsste die AD etwa geschlechtsneutrale Bezeichnungen verwenden, bis das Geschlecht aus dem Dialog oder anderwärtig bekannt wird, wie es auch mit den Namen gehandhabt wird.

Es muss jedoch eingeräumt werden, dass es in der deutschen Sprache überaus schwierig ist, geschlechtsspezifische Elemente zu vermeiden, da es sich um eine Sprache mit grammatischem Geschlecht handelt. Selbst wenn die AD das Alter oder Aussehen priorisieren würde, wäre es schwierig, diese Beschreibungen geschlechtsneutral zu halten. Außerdem sind solche Beschreibungen üblicherweise länger. Geschlechtsneutrale Labels wie „Person“ wären auch ungenauer und es würde dem Publikum schwerer fallen, die Charaktere voneinander zu unterscheiden. Aus diesen Gründen könnte sich die AD für geschlechtsspezifische Beschreibungen entschieden haben.

Es ließ sich kein Unterschied zwischen der Beschreibung von Männern und Frauen oder zwischen cis und trans* Figuren feststellen. Dies bedeutet für trans* Figuren, dass sie zwar nie misgendert oder als plakativ „abnormal“ dargestellt werden, doch in der AD nicht sichtbar gemacht werden. Während Elles Queerness in der AD zwar nicht ignoriert wurde und dank dem Dialog bekannt ist, fehlen dem Publikum dennoch Informationen zu ihrem Geschlechtsausdruck und wie sie als trans* Personen repräsentiert werden. Gerade weil ihre Repräsentation ein heikles Thema ist, wäre das für die Rezipient:innen jedoch wünschenswert. Eine Option wäre, mehr Informationen zu ihrem Aussehen und Geschlechtsausdruck zu geben, damit sich das Publikum selbst ein Bild von der Repräsentation machen kann. Würde die AD allgemein das Aussehen der Figuren ausführlicher beschreiben und auf individuelle Charakteristika eingehen, könnte auch Elle näher beschrieben werden und dennoch vermieden werden, sie von den anderen abzuheben.

Bei nicht-normativen Geschlechtsidentitäten wurde keinerlei Sensibilität gezeigt und *misrecognizing* übersetzt. Darcys Coming-out als nicht-binär in der dritten Staffel wird völlig ignoriert und es werden weiterhin weibliche Pronomen verwendet. Felix' Geschlechtsidentität verschwindet in der AD komplett und das AD-Publikum erfährt nicht, dass es einen weiteren nicht-binären Charakter gibt.

In Bezug auf die Sexualität und queere Beziehungen lässt sich keine einheitliche Herangehensweise erkennen. Die Mehrheit der Beispiele zeigen eine *queering* Tendenz, die

jedoch oft unter den Einschränkungen der AD, dem zeitlichem Druck oder der Objektivität, die Andreas Kouba anzustreben scheint, leidet. Die Objektivität erschwert es der AD, Dinge eindeutig zu beschreiben und lässt damit einiges unklarer. So gehen Details verloren, die jedoch relevant für das Publikum wären. Dabei lässt sich vermuten, dass ihre Queerness nicht absichtlich heteronormativ gemalt wird, doch aufgrund von Abstrichen wird der queere Inhalt nicht in seinem vollen Ausmaß vermittelt. Charlie und Nicks erstes Treffen wäre etwa besser verständlich, hätte man konkret beschrieben, wie Charlie Nick anstarrt. Auch für solche Fälle ist eine Skala zwischen *queering*, *minoritizing* und *misrecognizing* sinnvoll, die ermöglicht, auf diese Nuancen einzugehen.

Bei diesen Abstrichen ist das größte Problem, dass Zuschauer:innen aufgrund heteronormativer Erwartungen häufig davon ausgehen, dass Personen heterosexuell sind, bis ihnen konkret etwas anderes gezeigt wird, wie in Kapitel 3.4.2 besprochen wurde (Lewis 2010: 3). Wenn die AD queere Inhalte der Interpretation überlässt, werden viele Rezipient:innen von der Norm ausgehen und entsprechend falsch interpretieren. Deshalb muss sie dies aktiv verhindern und diese Inhalte explizit ansprechen.

Wenn es sich um Elemente handelt, die nebensächlich sind, wie Charlies Handy-Hintergrundbild oder sein Zimmer tendiert die AD zu einer *misrecognizing* Übersetzung. Auch Tara und Darcys Beziehung wird erst adressiert, sobald sie für die Handlung relevant wird. Mit Szenen, in denen queere Identitäten und Beziehungen vordergründig zu sehen sind, wie Kusszenen, wird jedoch sensibler umgegangen und es kommt überwiegend zu *queering*. Es lässt sich folglich ein Unterschied in Strategien erkennen, abhängig davon, wie wesentlich die queeren Elemente für die Szene empfunden wurden. Dies spiegelt Espasas (2024: 185) Beobachtungen wieder, dass mit queeren Inhalten respektvoller und sensibler umgegangen wird, wenn sie im Zentrum stehen.

Gerade die Emotionen der Figuren leiden unter der Objektivität und Auslassungen der AD. Man erfährt zwar üblicherweise, ob Personen romantische Gefühle für jemanden empfinden, aber keine näheren Informationen, wie es ihnen damit geht oder wie sehr sie damit zu kämpfen haben. Diese könnten jedoch relevant sein, beispielsweise in Bezug auf Nicks Unsicherheiten aufgrund seiner Erkenntnis, dass er auch auf Männer steht, oder Elles Zögern, ihre Gefühle für Tao zu akzeptieren, das direkt mit ihrer trans* Erfahrung zusammenhängt. Dabei handelt es sich um Emotionen, die queeren Jugendlichen vertraut sind, mit denen sie sich identifizieren können und die ihnen zeigen, dass sie nicht allein sind. Daher ist es wichtig, dass diese auch in Medien und ADs gezeigt werden. Außerdem sind Emotionen insbesondere für eine Serie wie *Heartstopper*, die für ihre Wärme und Atmosphäre gepriesen wird, wesentlich.

Dabei muss nicht unbedingt auf eine interpretative Beschreibung zurückgegriffen werden. Richtlinien empfehlen, keine Emotionen oder Gedanken zu beschreiben, sondern ihre sichtbaren Äußerungen. Dementsprechend können Emotionen anhand der Mimik objektiv beschrieben werden, zum Beispiel durch ein Stirnrunzeln. Gerade Gesichtsausdrücke werden jedoch eingespart, sobald der AD wenig Platz zur Verfügung steht, womit der Darstellung von queeren Figuren gewisse Dimensionen genommen werden.

Die Analyse demonstriert auch die multimodale Natur einer AD und wie sehr sie darauf angewiesen ist, um den AT möglichst vollständig wiederzugeben. Insbesondere die Atmosphäre der Szenen entsteht aus einem multimodalen Konstrukt, in dem vor allem der *musical code* – nach Gambiers (2023) Modell – eine große Rolle spielt. Einige Beispiele können vor allem als romantisch verstanden werden, weil eine romantische Instrumentalmusik im Hintergrund zu hören ist. In anderen sorgen Lieder von queeren Künstler:innen oder Liedtexte über queere Thematiken für zusätzliche Informationen. Diese werden auch meistens von der AD beachtet und es wird für Pausen gesorgt, in denen die Musik zu hören ist oder die Atmosphäre entstehen kann. Der *paralinguistic code* wie Pausen im Sprechen oder atemlose Stimmen spielen für die Vermittlung von Emotionen ebenfalls eine wesentliche Rolle. Auch der *graphic code* wird von der AD häufig priorisiert und vorgelesen. Insbesondere Elemente, die für die Serie *Heartstopper* charakteristisch sind, wie Zeichnungen, die vielen Textnachrichten und andere Technologien, werden überwiegend respektiert und möglichst vollständig wiedergegeben. Ohne visuellen Kanal geht hingegen der *photographic code*, der *kinesic code* und der *dress code* zumeist verloren.

Die Multimodalität zeigt sich auch im „queer layering“, das Iturregui-Gallardos (2025: 7) beschreibt. Dazu zählt nicht nur die Musik, sondern etwa auch die Kleidung, Haare und Make-up. Da die AD diese jedoch in Bezug auf nicht-normative Identitäten, spezifisch Darcy und Felix, nicht beschreibt, fehlen ihrer Darstellungen diese „layers“ und ihre Queerness leidet darunter. Dies verdeutlicht, dass sämtliche Modi zur Konstruktion der Bedeutung beitragen, auch im Zusammenhang mit queeren Inhalten.

6. Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigte sich mit der Frage, wie die Audiodeskription der queeren Coming-of-Age-Serie *Heartstopper* (Lyn & Newbery 2022) mit der Darstellung queerer Personen umgeht und inwiefern sie für deren Sichtbarkeit und Repräsentation sorgt. Da es sich bei der AD um ein intermodales Übersetzungsverfahren handelt, wurde in Kapitel 2 die multimodale Übersetzungstheorie behandelt. Multimodalität nach Kress und van Leeuwen (2001) geht davon aus, dass ein Text aus mehr als nur Sprache besteht und die Bedeutung aus der Kombination verschiedener Modi entsteht. Insbesondere audiovisuelle Medien zeichnen sich durch Multimodalität aus und schaffen Bedeutung aus einer Kombination von visuellen und auditiven Modi, die jeweils eine Vielzahl an Codes umfassen. Das Zielpublikum einer AD kann jedoch den visuellen Kanal nicht wahrnehmen, weshalb dieser durch verbale Modi kompensiert werden muss. Dabei wurde aufgezeigt, dass Bilder sich nicht problemlos in Sprache umwandeln lassen, da die beiden Modi auf unterschiedliche Weisen Bedeutung schaffen.

Da die Fragestellung auf die Darstellung von Queerness abzielt, wurde im nächsten Kapitel erst auf die feministische und anschließend auf die queere Übersetzungswissenschaft eingegangen. Diese wollen hegemoniale Strukturen, binäre Kategorien und deren gesellschaftliche Konstruiertheit aufzeigen und hinterfragen. Dieser Auseinandersetzung liegt die Annahme zugrunde, dass Übersetzen ein politischer Akt und ein Machtinstrument ist, welches das Verständnis von fremden Kulturen und Menschen prägen kann. Dies muss auch bei der Erstellung von ADs im Kopf behalten werden, da sie bestimmen, wie blinde und sehbehinderte Menschen Medien und was darin gezeigt wird, wahrnehmen, und auch sie somit politisches Potenzial besitzen. Dabei spielt gerade die Repräsentation von nicht-normativen Identitäten eine wesentliche Rolle, da Massenmedien Menschen und die Gesellschaft grundlegend prägen und somit sowohl zu negativen Sichtweisen als auch zu mehr Akzeptanz beitragen können. So können sie queere Inhalte entweder hervorheben oder sie verschwinden lassen, was häufig aufgrund heteronormativer Erwartungen geschieht. Dabei ist insbesondere wichtig, diverse Identitäten sichtbar zu machen, da Repräsentation auch grundlegend zur Identitätsbildung beiträgt. Deshalb ist es schädigend, wenn nicht-normative Identitäten in der AD nicht beachtet werden und somit für blinde und sehbehinderte Rezipient:innen verschwinden. Auch sie haben ein Recht darauf, zu wissen, ob und wie sie repräsentiert werden.

In Kapitel 4 wurde ein Forschungsüberblick über die barrierefreie Kommunikation und spezifisch die Audiodeskription gegeben. Während Barrierefreiheit heutzutage zwar präsenter ist als je zuvor, ist sie noch immer fern von selbstverständlich. Translationsverfahren wie die

AD leisten hierzu jedoch einen wichtigen Beitrag. Aufgrund der zunehmenden Präsenz wird die AD seit den 1970er-Jahren vermehrt erforscht. Während jedoch Aspekte wie Anforderungen, Multimodalität und Figurenbeschreibungen schon eingehend untersucht wurden, wendet sich die Forschung nur langsam genderbezogenen und queeren Thematiken zu. Auffällig ist, dass es keine klaren Richtlinien oder Empfehlungen zum Umgang mit dem Geschlecht gibt, es aber dennoch stets beschrieben wird. Festgestellt wurde auch, dass viele Codes, die Queerness ausdrücken, visuell dargestellt werden, es jedoch auch für sie keine Orientierungshilfen gibt. Auch die AD-Forschung betont dabei den Faktor Repräsentation und dass dieser bei der Auswahl der zu beschreibenden Elementen beachtet werden muss.

Die Analyse erfolgte anhand von Vercauterens (2016) Modell zur Beschreibung von Figuren und die Übersetzungskritik nach den Kategorien von Démont (2017). Dabei wurde erkannt, dass es für die AD sinnvoll ist, Démonts Modell weniger als abgegrenzte Kategorien und vielmehr als Skala zu sehen. Nachdem sich nicht sämtliche Beispiele eindeutig einer Kategorie zuordnen ließen, wurde erst versucht, weitere Kategorien hinzuzufügen, um auf unterschiedliche Szenarien eingehen zu können. Es stellte sich jedoch heraus, dass das Problem nicht darin lag, dass Kategorien fehlten, sondern einige Szenen zwischen den vorhandenen lagen und der Übergang zwischen ihnen fließend verlief. So ließ sich etwa bei manchen Beispielen erkennen, dass zwar ein *queering* angestrebt wurde, dieses jedoch aufgrund verschiedener Faktoren nicht gänzlich geglückt ist. Ein Grund dafür könnte sein, dass die AD anderen Einschränkungen unterliegt als das literarische Übersetzen. Besonders wesentlich ist dabei, dass Bilder in Sprache umgewandelt werden müssen, ein Bild jedoch offener für Interpretation ist und zahlreiche Nuancen umfassen kann. Daher ist es wahrscheinlich, dass bei der Verbalisierung gewisse Inhalte erhalten bleiben, andere jedoch verloren gehen, weshalb manche Beispiele zwischen den Kategorien landeten. Außerdem zeichnet sich Queerness schon von Natur aus durch Fluidität und Ambiguität aus, weshalb sich die Strategien automatisch nur schwer festlegen lassen und sich einer festen Kategorisierung entziehen.

In Hinblick auf das Geschlecht konnte festgestellt werden, dass die AD von *Heartstopper* zu Konkretisierung neigt und dieses schon beim ersten Auftritt der Figuren festlegte, unabhängig davon, ob diese Information bereits bekannt ist. Da dies die Figuren zwar nicht misgendert aber schon von der ersten Sekunde in binäre und heteronormative Schubladen steckt, zeigte sich eine *minoritizing* Übersetzung. Die Darstellung der trans* Figur Elle konnte nicht eindeutig den Kategorien *queering* oder *minoritizing* zugeteilt werden und wurde deshalb auf der Skala zwischen ihnen eingestuft. Sie wurde zwar einerseits geschlechtsbejahend wie alle anderen Mädchen behandelt und ihre trans* Identität damit normalisiert, das führte aber

andererseits auch dazu, dass sie in den Hintergrund rückte und der Norm angeglichen wurde. Nicht-binäre Charakter wurden hingegen gänzlich *misrecognizing* beschrieben und in der AD einerseits misgendet und andererseits sogar komplett ignoriert und an keiner Stelle angesprochen. Deren Repräsentation wurde in der AD gänzlich ausgelöscht.

Bezüglich der Sexualität und queeren Beziehungen zeigte die AD eine *queering* Tendenz und grundlegend schien es, als wurde versucht, diese respektvoll zu beschreiben. Insbesondere Momente, welche die Beziehungen prägten, wie etwa ein erster Kuss, wurden *queering* beschrieben. Aufgrund der Einschränkung der AD wie Objektivität, Platzmangel und geringere Ambiguität erlitten manche Beispiele jedoch auch Verluste und wurden weniger nuanciert beschrieben. Hierfür eignet sich die Skala, um auf diese Einbußen eingehen zu können. Diese Szenen ließen sich nicht gänzlich als *queering* einstufen, reduzierten die queeren Inhalte jedoch auch nicht auf Eindimensionalität oder eine heteronormative Auslegung und waren somit auch nicht vollkommen *minoritizing*. Es zeigte sich, dass queere Inhalte insbesondere dann respektiert wurden, wenn sie im Vordergrund stehen, sie jedoch weniger Aufmerksamkeit bekamen, wenn sie nur im Hintergrund erschienen, unabhängig davon, ob sie wichtige Informationen beitrugen.

Am meisten litten die Emotionen unter den Einschränkungen der AD. Während visuelle Elemente, die charakteristisch für *Heartstopper* sind, stets beschrieben wurden, wurden die Mimik und Körpersprache häufig vernachlässigt. Da jedoch auch die Emotionen Teil der Darstellung von queeren Figuren sind und sie es sind, womit sich Rezipient:innen identifizieren können, dürfen sie nicht als unwichtig betrachtet werden und deren Fehlen kann der Repräsentation schaden. Daher zeigt auch diese Arbeit, dass die AD von einem weniger objektiven Ansatz profitieren könnte.

Deutlich wurde auch, dass die AD sich stark auf Multimodalität stützt. Gerade die Emotionen, die in der AD untergingen, wurden häufig durch Musik, den Dialog oder paralinguistische Codes kompensiert.

Da es sich hierbei um eine reine Analyse der AD ohne zusätzliche Information zum Ersteller oder dem Erstellungsprozess handelte, konnten bezüglich seiner Entscheidungen nur Vermutungen angestellt werden. Auch ist es durchaus möglich, dass mehrere Instanzen im Entscheidungsprozess involviert waren. Um eindeutige Aussagen zu den Strategien tätigen zu können, müsste mit dem Audiodeskriptor Andreas Kouba gesprochen werden.

Im Rahmen dieser Arbeit war es außerdem nicht möglich, ausführlicher auf die Entwicklung der Figuren über die drei Staffeln hinweg einzugehen. Auch weitere queere

Figuren konnten nicht behandelt werden. Weiterführende Forschung mit einem größeren Korpus könnte einen präziseren Trend der AD-Strategien zeigen.

Diese Arbeit leistet einen Beitrag zur Forschung zu deutschen ADs in Hinsicht auf queere Inhalte, um die aktuelle Lücke zu füllen. Um jedoch ein umfassendes Bild des derzeitigen Standes zu bekommen, ist weitere Forschung notwendig, da es derzeit noch überaus wenig Auseinandersetzungen damit gibt. Insbesondere für die Beschreibung nicht-normativer Geschlechtsidentitäten wäre das Formulieren konkreter Strategien sinnvoll, da Audiodeskriptor:innen von aktuellen Richtlinien keinerlei Anhaltspunkte bekommen. Auch Rezeptionsstudien wären nützlich, um zu ermitteln, welche Erwartungen und Wünsche insbesondere queere Rezipient:innen an die AD stellen. So kann etwa in Hinsicht auf die Darstellung von trans* Figuren festgestellt werden, welche Strategien erwünscht sind, und ob geschlechtsneutrale oder -inklusive Sprache präferiert wird. Außerdem könnte der Vergleich mit ADs in anderen Sprachen eventuell Erkenntnisse bringen, wie diese mit queeren Elementen umgehen und ob sich daraus Empfehlungen ableiten lassen.

Im Hinblick auf die Forschungsfrage lässt sich resümierend sagen, dass kein eindeutiger Trend erkennbar ist, wie die AD der Serie *Heartstopper* mit der Darstellung queerer Figuren umging. In Bezug auf die Darstellung von queeren Sexualitäten konnte zwar eine *queering* Tendenz festgestellt werden, die jedoch oft unter Einschränkung litt. Dennoch wurden nicht heteronormative Beziehungen weitgehend respektiert und nicht unsichtbar gemacht. In Hinsicht auf Geschlechtsidentitäten neigte die AD zu deutlich weniger Sensibilität. Da gewisse Identitäten unsichtbar gemacht wurden, schließt dies Zuschauer:innen aktiv vom Diskurs aus. Auch eine binäre Geschlechterordnung wurde somit nicht hinterfragt, sondern weiter bestätigt. Dies zeigt, wie wichtig Sensibilität für queere Inhalte ist, und wie gravierend es sein kann, wenn sie nicht respektiert werden. Um aktiv gegen Heteronormativität und Binarität vorzugehen, müsste die AD bewusster auf queere Inhalte eingehen und diese auch in der AD nicht untergehen lassen. Manchmal bedeutet das auch, dass sie gezielt betont werden müssen. Es ließ sich erkennen, dass keine grundlegende Ignoranz und Unwilligkeit bestanden, queere Figuren zu beschreiben, es jedoch eventuell an Sensibilität und Richtlinien mangelt, wie damit umgegangen werden soll. Weitere Auseinandersetzung mit dem Thema könnte daher dabei helfen, queere Figuren auch in ADs sichtbar zu machen.

Bibliografie

Primärliteratur:

Lyn, Euros & Newbery, Andy (2022-2024). *Heartstopper*. Vereinigtes Königreich: Netflix.

Sekundärliteratur:

- ADLAB (2013). Report on testing. <https://www.adlabproject.eu/Docs/WP3%20Report%20on%20Testing> (Stand: 15.4.2026).
- Allen, Melissa (2023). “In a Romantic Way, Not Just a Friend Way!”: Exploring the Developmental Implications of Positive Depictions of Bisexuality in Alice Oseman’s *Heartstopper*. *Journal of Bisexuality* 23 (2), 197–228. DOI: 10.1080/15299716.2022.2153191.
- Alvarez, Sonia E.; De Lima Costa, Claudia; Feliu, Verónica; Hester, Rebecca J.; Klahn, Norma; Thayer, Millie & Bueno, Cruz Caridad (Hrsg.) (2014). *Translocalities/Translocalidades: Feminist Politics of Translation in the Latin/a Américas*. Durham/London: Duke University Press. DOI: 10.2307/j.ctv120qs7g.
- Arias-Badia, Blanca & Matamala, Anna (2023). Audio description from an easy-to-understand language perspective: A corpus-based study in Catalan. *The Journal of Specialised Translation* (40), 268–296. DOI: 10.26034/cm.jostrans.2023.533.
- Aroesti, Rachel (2022). No drugs, booze, sex or swearing: will *Heartstopper* rewrite the young love rulebook? *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/mar/18/no-drugs-booze-sex-or-swear-will-heartstopper-rewrite-the-young-love-rulebook> (Stand: 28.5.2026).
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Baer, Brian James (2011). Translating queer texts in Soviet Russia: A case study in productive censorship. *Translation Studies* 4 (1), 21–40. DOI: 10.1080/14781700.2011.528680.
- Baer, Brian James (2020). *Queer Theory and Translation Studies: Language, Politics, Desire*. 1. Aufl. London/New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315514734.
- Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (2018). *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315505978.
- Bal, Mieke (2017). *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 4. Aufl. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. (Original work published 1985).
- Baldry, Anthony & Thibault, Paul J. (2010). *Multimodal transcription and text analysis: a multimedia toolkit and coursebook*. London: Equinox. Reprinted (with minor revision).
- Bardeleben, Renate von; Matter-Seibel, Sabina & Veauthier, Ines E. (2024). *Frauen, Gender und Translation: eine annotierte Bibliografie*. Berlin/Bruxelles/Chennai/Lausanne/New York/Oxford: Peter Lang. DOI: 10.3726/b21391.
- Bassi, Serena (2014). Tick as Appropriate: (A) Gay, (B) Queer, or (C) None of the Above. *Comparative Literature Studies* 51 (2), 298–320. DOI: 10.5325/complitstudies.51.2.0298.
- Bassnett, Susan & Lefevere, André (1998). *Constructing Cultures: Essay on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bassnett, Susan & Lefevere, André (2017). General editors’ preface. In: Lefevere, André (Hrsg.) *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London/New York: Routledge, xii.

- Bauer, Robin (2023). Passing (Trans*). *Diversity Akademie*. <https://diversity-akademie.org/mediathek/passing-trans/> (Stand: 19.6.2026).
- Benecke, Bernd (2014a). *Audiodeskription als partielle Translation: Modell und Methode*. Berlin/Münster: LIT.
- Benecke, Bernd (2014b). Character fixation and character description: The naming and describing of characters in Inglourious Basterds. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hrsg.) *Audio description: new perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 141–158. DOI: 10.1075/btl.112.09ben.
- Benecke, Bernd (2018). Audiodeskription – Methoden und Techniken der Filmbeschreibung. In: Maaß, Christiane & Rink, Isabel (Hrsg.) *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme, 455–470.
- Benecke, Bernd & Dosch, Elmar (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden: durch Audio-Description zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk.
- Bermann, Sandra (2014). Performing Translation. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (Hrsg.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 285–297. DOI: 10.1002/9781118613504.ch21.
- Bestard-Bou, Joan & Arias-Badia, Blanca (2022). Access services for the blind and partially sighted. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge, 27–37.
- Bhabha, Homi K. (2000). *Die Verortung der Kultur*. (Übers. v. Schiffmann, Michael & Freudl, Jürgen) Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Biel, Łucja (2017). Genre analysis and translation. In: Malmkjær, Kirsten (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London, New York: Routledge, 151–164. DOI: 10.4324/9781315692845-11.
- Braun, Sabine (2007). Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 6, 357–369. DOI: 10.52034/lanstts.v6i.197.
- Braun, Sabine (2011). Creating Coherence in Audio Description. *Meta* 56 (3), 645–662. DOI: 10.7202/1008338ar.
- BSVÖ (2026). Audiodeskription - Immer noch großer Handlungsbedarf. <https://www.blindenverband.at/de/aktuelles/865/Adiodeskription> (Stand: 15.4.2026).
- Bundesverband Trans* (2024). Über die Verwendung von geschlechtergerechter Sprache im Bundesverband Trans*. https://www.bundesverband-trans.de/geschlechtergerechte_sprache/ (Stand: 26.4.2026).
- Büro zur Umsetzung von Gleichbehandlung e.V. (2026). Geschlechtsidentität, Geschlechtsausdruck und Geschlechtskörper. <https://www.bug-ev.org/themen/schwerpunkte/dossiers/diskriminierung-von-trans-personen/trans-geschlechtlichkeit-hat-viele-auspraegungen/geschlechtsidentitaet-geschlechtsausdruck-und-geschlechtskoerper> (Stand: 9.4.2026).
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.
- Butler, Judith (1993). Critically Queer. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1 (1), 17–32. DOI: 10.1215/10642684-1-1-17.
- Butler, Judith (2004). *Undoing gender*. New York, NY: Routledge.
- Campos, Virgínia P.; Gonçalves, Luiz M. G.; Ribeiro, Wesnydy L.; Araújo, Tiago M. U.; Do Rego, Thaís G.; Figueiredo, Pedro H. V.; Vieira, Suanny F. S.; Costa, Thiago F. S.; Moraes, Caio C.; Cruz, Alexandre C. S.; Araújo, Felipe A. & Souza Filho, Guido L. (2023). Machine Generation of Audio Description for Blind and Visually Impaired

- People. *ACM Transactions on Accessible Computing* 16 (2), 1–28. DOI: 10.1145/3590955.
- Chamberlain, Lori (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 13 (3), 454–472. DOI: 10.1086/494428.
- Chmiel, Agnieszka & Mazur, Iwona (2016). Researching preferences of audio description users - Limitations and solutions. *Across Languages and Cultures* 17 (2), 271–288. DOI: 10.1556/084.2016.17.2.7.
- Clark, Cedric (1969). Television and social controls: Some observation of the portrayal of ethnic minorities. *Television Quarterly* 9 (2), 18–22.
- Cronin, Michael (2006). *Translation and Identity*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9780203015698.
- Crummy, Colin (2022). How Heartstopper made television a safe space for young queer people in 2022. *GQ*. <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/heartstopper-queer-safe-space-2022> (Stand: 1.6.2026).
- Cuscito, Miriam (2024). Queer Language in Italian Audiovisual Translation. *Open Gender Journal* 8, 1–27. DOI: 10.17169/OGJ.2024.268.
- Dajches, Leah (2025). “It’s Queer Cotton Candy. It’s Wholesome Gay Teenage Angst:” a Mixed Methods Exploration of LGBTQ+ Adults’ Wishful Reprocessing Through *Heartstopper*. *Media Psychology*, 1–24. DOI: 10.1080/15213269.2025.2607107.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities *An Introduction*. *Differences* 3 (2), iii–xviii. DOI: 10.1215/10407391-3-2-iii.
- De Marco, Marcella (2006). Audiovisual Translation from a Gender Perspective. *The Journal of Specialised Translation* (6), 167–184. DOI: 10.26034/cm.jostrans.2006.746.
- De Marco, Marcella (2012). *Audiovisual Translation through a Gender Lens*. Amsterdam: Rodopi.
- Démont, Marc (2017). On Three Modes of Translating Queer Literary Texts. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hrsg.) *Queering Translation, Translating the Queer*. New York: Routledge, 157–171. DOI: 10.4324/9781315505978-12.
- Derrida, Jacques (1988). *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- Descriptive Video Works (2023). Descriptive Video Works. <https://descriptivevideoworks.com/> (Stand: 5.2.2026).
- Dhaenens, Frederik & De Smet, Ben (2025). Gay as cute: Unpacking cuteness in contemporary gay teen drama series. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 20 (4), 397–413. DOI: 10.1177/17496020241286786.
- Dhaenens, Frederik; Van Bauwel, Sofie & Van Haelter, Hanne (2022). Trans persons on trans representations in popular media culture: A reception study. *DiGeSt - Journal of Diversity and Gender Studies* 9 (1), 76–88. DOI: 10.21825/digest.81844.
- Díaz Pérez, Francisco Javier (2018). Language and identity representation in the English subtitles of Almodóvar’s films. *Cultus* 11, 96–121.
- DISW (2021). Was ist Queer-Baiting und Queer-Coding? <https://echte-vielfalt.de/lebensbereiche/lgbtiq/was-ist-queer-baiting-und-queer-coding/> (Stand: 2.6.2026).
- Elleström, Lars (2021). The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. In: Elleström, Lars (Hrsg.) *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*. Cham: Palgrave Macmillan, 3–91. DOI: 10.1007/978-3-030-49679-1.
- Epstein, B. J. & Gillett, Robert (Hrsg.) (2017). *Queer in translation*. London/New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315603216.

- Espasa, Eva (2024). Negotiating Identities from Intersectional Perspectives: Gendered Translation and Accessibility in Audiovisual Fiction. In: Ranzato, Irene & Zabalbeascoa, Patrick (Hrsg.) *The Palgrave Handbook of Multilingualism and Language Varieties on Screen*. Cham: Springer International Publishing, 173–193. DOI: 10.1007/978-3-031-61621-1_9.
- EUR-Lex (2010). Audiovisual Media Services Directive. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A02010L0013-20181218> (Stand: 25.4.2026).
- Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today* 1/2 (1), 287–310. DOI: 10.2307/1772666.
- Fresno, Nazaret (2012). Experimenting with Characters: An Empirical Approach to the Audio Description of Fictional Characters. In: Remael, Aline; Orero, Pilar & Carroll, Mary (Hrsg.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All* 3. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 147–171. DOI: 10.1163/9789401207812.
- Fresno, Nazaret (2022). Research in audio description. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge, 312–327. DOI: 10.4324/9781003003052-24.
- Fresno, Nazaret; Castellà, Judit & Soler-Vilageliu, Olga (2016). ‘What Should I Say?’ Tentative Criteria to Prioritize Information in the Audio Description of Film Characters. In: Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hrsg.) *Researching Audio Description*. London: Palgrave Macmillan UK, 143–167. DOI: 10.1057/978-1-137-56917-2_8.
- Fresno, Nazaret; Castellà, Judit & Vilageliu, Olga Soler (2014). Less is More. Effects of the Amount of Information and Its Presentation in the Recall and Reception of Audio Described Characters. *International Journal of Sciences: Basic and Applied Research* 14 (2), 169–196.
- Fryer, Louise (2016). *An Introduction to Audio Description: A practical guide*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781315707228.
- Fryer, Louise & Romero-Fresco, Pablo (2014). Audiointroductions. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hrsg.) *Audio description: new perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 11–28. DOI: 10.1075/btl.112.02fry.
- Gambier, Yves (2003). Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator* 9 (2), 171–189. DOI: 10.1080/13556509.2003.10799152.
- Gambier, Yves (2023). Audiovisual Translation and Multimodality: What Future. *Media and Intercultural Communication: A Multidisciplinary Journal* 1 (1). DOI: 10.22034/mic.2023.167451.
- Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (2001). Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hrsg.) *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, Bd. 34, viii–xx. DOI: 10.1075/btl.34.01gam.
- Geerinck, Bonnie & Vercauteren, Gert (2020). Audio Describing the Mental Dimension of Narrative Characters. Insights from a Flemish Case Study. *Punctum. International Journal of Semiotics* 06 (01), 85–107. DOI: 10.18680/hss.2020.0005.
- Gentzler, Edwin & Tymoczko, Maria (Hrsg.) (2002). *Translation and power*. Amherst/Boston: University of Massachusetts Press.
- Goethals, Gregor (2001). Images of Translation. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hrsg.) *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, Bd. 34, 45–50. DOI: 10.1075/btl.34.07goe.
- Goldberg, Abbie E. (Hrsg.) (2016). *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*. Los Angeles: SAGE Publications, Inc. DOI: 10.4135/9781483371283.

- Gottlieb, Henrik (2017). Semiotics and Translation. In: Malmkjær, Kirsten (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Routledge, 45–63.
- Graven, Torø; Emsley, Iain; Bird, Nicola & Griffiths, Susan (2020). Improved access to museum collections without vision: How museum visitors with very low or no vision perceive and process tactile–auditory pictures. *British Journal of Visual Impairment* 38 (1), 79–103. DOI: 10.1177/0264619619874833.
- Greco, Gian Maria (2019). Fostering Unity in Diversity: The Social Value of European Research on Media Accessibility. *EuroScientist* (Special Issue), 1–4.
- Greco, Gian Maria (2022). The Question of Accessibility. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge, 13–26. DOI: 10.4324/9781003003052-3.
- Greco, Gian Maria & Jankowska, Anna (2020). Media Accessibility Within and Beyond Audiovisual Translation. In: Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj (Hrsg.) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Springer International Publishing, 57–81. DOI: 10.1007/978-3-030-42105-2_4.
- Grimes, Gary (2022). *Heartstopper*: How the show’s creators created such a magical and prideful playlist. *attitude*. <https://www.attitude.co.uk/culture/film-tv/heartstopper-how-the-shows-creators-created-such-a-magical-and-prideful-playlist-403470/> (Stand: 1.6.2026).
- Gutermuth, Silke & Hansen-Schirra, Silvia (2024). Barrierefreiheit und AVT. In: Künzli, Alexander & Kaindl, Klaus (Hrsg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation*. Berlin: Frank & Timme, 47–60.
- Gyarkye, Lovia (2022). Netflix’s ‘Heartstopper’: TV Review. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-reviews/heartstopper-review-alice-oseman-1235133418/> (Stand: 1.6.2026).
- Haider, Ahmad S.; Dagamseh, Mohammed & Tair, Sausan Abu (2025). A Qualitative Analysis of Body Representation in Netflix Audio Descriptions. *Training Language and Culture* 9 (2), 71–88.
- Haider, Ahmad S.; Tair, Sausan Abu; Obeidat, Mohammed M.; Saed, Hadeel & Sahari, Yousef (2024). Shaping the visually impaired perception of gender through Netflix audio description of movies and series. *Lebende Sprachen* 69 (2), 317–345. DOI: 10.1515/les-2023-0034.
- Haiping, Liu (2016). Manipulating Simone de Beauvoir A Study of Chinese Translations of The Second Sex. In: Von Flotow, Luise & Farahzad, Farzaneh (Hrsg.) *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. New York: Routledge, 158–171.
- Harvey, Keith (2007). Gay Community, Gay Identity and the Translated Text. *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 13 (1), 137–165. DOI: 10.7202/037397ar.
- Herman, David (2002). *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Hermans, Theo (Hrsg.) (1985). *The Manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm.
- Hermans, Theo (1996). The Translator’s Voice in Translated Narrative. *Target. International Journal of Translation Studies* 8 (1), 23–48. DOI: 10.1075/target.8.1.03her.
- Holz-Mänttari, Justa (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia.
- Holz-Mänttari, Justa (1993). Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht. In: Holz-Mänttari, Justa & Nord, Christiane (Hrsg.) *Traducere Navem: Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 301–320.

- Hutchinson, Rachel; Thompson, Hannah & Cock, Matthew (2020). *Describing Diversity: An exploration of the description of human characteristics and appearance within the practice of theatre audio description*. London: VocalEyes. <https://www.researchgate.net/doi/10.13140/RG.2.2.23958.78400>.
- Ibanez, Ana & Vermeulen, Anna (2013). Audio Description as a tool to improve lexical and phraseological competence in Foreign Language Learning. In: Tsagari, Dina & Floros, George (Hrsg.) *Translation in Language Teaching and Assessment*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 45–61. DOI: 10.13140/2.1.4828.6720.
- IDA (2026). Glossar. <https://www.idaev.de/recherchetools/glossar/W> (Stand: 24.6.2026).
- Igareda, Paula (2011). The audio description of emotions and gestures in spanish-spoken flms. In: Șerban, Adriana; Matamala, Anna & Lavaur, Jean Marc (Hrsg.) *Audiovisual translation in close-up: practical and theoretical approaches*. Bern: Lang, 223–238.
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2023). Representation in Media Accessibility: On the Adoption of a Queer Feminist Perspective. *Journal of Audiovisual Translation* 6 (1), 148–163. DOI: 10.47476/jat.v6i1.2023.257.
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2025). Putting queerness into words: The audio description of Sex Education. *Cadernos de Tradução* 45 (Special Issue 2), 1–25. DOI: 10.5007/2175-7968.2025.e106841.
- Jaki, Sylvia (2024). AVT und Gender. In: Kaindl, Klaus & Künzli, Alexander (Hrsg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 377–388.
- Jakobson, Roman (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In: Brower, Reuben Arthur (Hrsg.) *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 232–239. DOI: 10.4159/harvard.9780674731615.c18.
- Jankowska, Anna (2015). *Translating Audio Description Scripts*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang D. DOI: 10.3726/978-3-653-04534-5.
- Jewitt, Carey; Bezemer, Jeff & O'Halloran, Kay (2025). *Introducing Multimodality*. 2. Aufl. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781003513698.
- Johnson-Laird, Philip Nicholas (1983). *Mental models: towards a cognitive science of language, inference, and consciousness*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Joseph-Hernández, Daniel E. & von Flotow, Luise (2018). Gender in audiovisual translation studies. In: Pérez-González, Luis (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge, 296–311.
- Kaindl, Klaus (2013). Multimodality and translation. In: Millán, Carmen & Bartrina, Francesca (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London: Routledge, 257–269.
- Kaindl, Klaus (2019). A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hrsg.) *Translation and Multimodality*. London: Routledge, 49–70.
- Kaindl, Klaus (2024). Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT. In: Kaindl, Klaus & Künzli, Alexander (Hrsg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation: Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 35–46.
- Kaplan, Avery (2020). Interview: Alice Oseman chats about LGBTQ+ rep in *Heartstopper* Vol 2. <https://www.comicsbeat.com/interview-alice-oseman/> (Stand: 28.5.2026).
- Koller, Werner (2020). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Stuttgart: UTB. 9. überarb. u. erw. Aufl.
- Kress, Günther (2019). Transposing meaning. In: Boria, Monica; Carreres, Ángeles; Noriega-Sánchez, María & Tomalin, Marcus (Hrsg.) *Translation and Multimodality*. Routledge, 24–48. DOI: 10.4324/9780429341557-2.

- Kress, Günther & van Leeuwen, Theo (2001). *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Education. Reprinted.
- Kress, Günther & van Leeuwen, Theo (2010). *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge. 2. Aufl. (Original work published 1996).
- Künzli, Alexander (2017). *Die Untertitelung - von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme.
- Lardelli, Manuel; Aberer, Zrinka Primorac & Hiebl, Bettina (2025). Gender-Fair Audiovisual Translation: First Considerations on How to Address Non-Binary Genders. *The Journal of Specialised Translation* (44), 44–63. DOI: 10.26034/cm.jostrans.2025.8467.
- Lefevere, André (2017). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London/New York: Routledge. Revised and english. DOI: 10.4324/9781315458496 (Original work published 1992).
- Lewis, Elizabeth Sara (2010). “This is my Girlfriend, Linda”. Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. *In other words: the journal for literary translators* (36), 3–22.
- Lindqvist, Anna; Renström, Emma Aurora & Gustafsson Sendén, Marie (2019). Reducing a Male Bias in Language? Establishing the Efficiency of Three Different Gender-Fair Language Strategies. *Sex Roles* 81 (1–2), 109–117. DOI: 10.1007/s11199-018-0974-9.
- Maaß, Christiane & Rink, Isabel (Hrsg.) (2020). *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. DOI: 10.26530/20.500.12657/43216.
- Maier, Carol (1995). Toward a theoretical practice for cross-cultural translation. In: Dingwaney, Anuradha & Maier, Carol (Hrsg.) *Between languages and cultures*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 21–38.
- Margolin, Uri (2007). Character. In: Herman, David (Hrsg.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge University Press, 66–79. DOI: 10.1017/CCOL0521856965.005.
- Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hrsg.) (2014). *Audio description: new perspectives illustrated*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. DOI: 10.1075/btl.112.
- Matamala, Anna (2019). The VIW project: Multimodal corpus linguistics for audio description analysis. *Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics* 32 (2), 515–542. DOI: 10.1075/resla.17001.mat.
- Mazur, Iwona (2014a). Gestures and facial expressions in audio description. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hrsg.) *Audio description: new perspectives illustrated*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 179–198. DOI: 10.1075/btl.112.11maz.
- Mazur, Iwona (2014b). The ADLAB Project and Functionalism in Translation: Towards Audio Description Strategies. *Przekładaniec* 28, 11–22.
- Mazur, Iwona (2020). Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches. In: Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj (Hrsg.) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan, 227–247. DOI: 10.1007/978-3-030-42105-2_12.
- Mazur, Iwona & Chmiel, Agnieszka (2012). Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data. In: Remael, Aline; Orero, Pilar & Carroll, Mary (Hrsg.) *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All 3*. Amsterdam/New York: BRILL, 173–188. DOI: 10.1163/9789401207812.
- Michaud, Mathilde (2020). Translating the Bible into English. In: Von Flotow, Luise & Kamal, Hala (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge, 471–480. DOI: 10.4324/9781315158938-41.

- Möser, Cornelia (2017). Gender Travelling across France, Germany and the US. In: Castro, Olga & Ergun, Emek (Hrsg.) *Feminist translation studies: local and transnational perspectives*. New York: Routledge, 80–92.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (3), 6–18. DOI: 10.1093/screen/16.3.6.
- Netflix (2023). Styleguide für Audiodeskriptionen – Version 2.5. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/20172442512787-Styleguide-f%C3%BCr-Audiodeskriptionen-Version-2-5> (Stand: 4.5.2026).
- Netflix (2024). *Heartstopper*. <https://www.netflix.com/browse?jbv=81059939> (Stand: 23.6.2026).
- Netflix (2026). Audiodeskription für Serien und Filme. <https://help.netflix.com/de/node/25079> (Stand: 5.5.2026).
- Nicholson, Rebecca (2022). *Heartstopper* review – possibly the loveliest show on TV. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/apr/22/heartstopper-review-alice-osman-netflix-tv-drama> (Stand: 1.6.2026).
- Nida, Eugene (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Oppegaard, Brett & Miguel, Andreas (2022). Audio description of gender: self-description as an evocation of identity. *Perspectives* 32 (1), 43–58. DOI: 10.1080/0907676X.2022.2116990.
- Orero, Pilar; Pereira, Ana María & Utray, Francisco (2007). Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España. *Trans. Revista de traductología* (11). DOI: 10.24310/TRANS.2007.v0i11.3096.
- Orero, Pilar & Vilaró, Anna (2012). Eye tracking analysis of minor details in films for audio description. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* (4), 295–319. DOI: 10.6035/MonTI.2012.4.13.
- ORF (2016). Vorgaben für die Erstellung von Audiodeskriptionen. https://der.orf.at/kundendienst/service/audiodeskription_vorgaben100.html (Stand: 7.5.2026).
- Palmer, Alan & Salway, Andrew (2015). Audio Description on the Thought-Action Continuum. *Style* 49 (2), 126–148. DOI: 10.5325/style.49.2.0126.
- Perego, Elisa (2017). Audio Description: A Laboratory for the Development of a New Professional Profile. *International Journal of Translation* 19, 131–142. DOI: 10.13137/2421-6763/17355.
- Pérez-González, Luis (2014). Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives. In: Bermann, Sandra & Porter, Catherine (Hrsg.) *A Companion to Translation Studies*. Oxford: John Wiley & Sons, Ltd., 119–131. DOI: 10.1002/9781118613504.ch9.
- Perri, Antonio & Di Sabato, Bruna (2020). Grammatical gender and translation: A cross-linguistic overview. In: von Flotow, Luise & Kamal, Hala (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Translation, Feminism and Gender*. London: Routledge, 362–373.
- Piety, Philip J. (2004). The Language System of Audio Description: An Investigation as a Discursive Process. *Journal of Visual Impairment & Blindness* 98 (8), 453–469. DOI: 10.1177/0145482X0409800802.
- Prunč, Erich (2012). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft: von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme. 3. Auflage. (Original work published 2007).
- Queer Lexikon (2026a). A_sexuell. https://queer-lexikon.net/lexikon/uebersichtsseiten/a_sexualitaet/ (Stand: 2.6.2026).
- Queer Lexikon (2026b). Trans. <https://queer-lexikon.net/2017/06/08/trans/> (Stand: 26.4.2024).

- Queer Lexikon (2026c). Aromantisch. https://queer-lexikon.net/2017/06/15/a_romantik/ (Stand: 2.6.2026).
- Ranzato, Irene (2013). Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing. *Meta* 57 (2), 369–384. DOI: 10.7202/1013951ar.
- Reiß, Katharina (1981). Textbestimmung und Übersetzungsmethode: Entwurf einer Texttypologie. In: Wilss, Wolfram (Hrsg.) *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 76–91. (Original work published 1969).
- Reiß, Katharina (1986). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber. 3. Aufl. (Original work published 1971).
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans Josef (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Remael, Aline (2001). Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. In: Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik (Hrsg.) *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, Bd. 34, 13–22. DOI: 10.1075/btl.34.04rem.
- Remael, Aline & Reviere, Nina (2022). Audio description for the theatre. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge, 145–167. DOI: 10.4324/9781003003052-13.
- Remael, Aline; Reviere, Nina & Vercauteren, Gert (Hrsg.) (2015). *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Remael, Aline & Vercauteren, Gert (2010). The translation of recorded audio description from English into Dutch. *Perspectives* 18 (3), 155–171. DOI: 10.1080/0907676X.2010.485684.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1983). *Narrative fiction: contemporary poetics*. London/New York: Routledge.
- RIS (2026). Audiovisuelle Mediendienste-Gesetz. <https://www.ris.bka.gv.at/geltendefassung.wxe?abfrage=bundesnormen&gesetzesnummer=20001412> (Stand: 22.4.2026).
- RNIB (2010). *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. London: Royal National Institute of Blind.
- Romero-Fresco, Pablo (2013). Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking. *The Journal of Specialised Translation* (20), 201–223. DOI: 10.26034/cm.jostrans.2013.410.
- Romero-Fresco, Pablo (2022). Audio introductions. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge, 423–433. DOI: 10.4324/9781003003052.
- Romero-Muñoz, Alejandro (2023). Multimodal Analysis as a Way to Operationalise Objectivity in Audio Description: A Corpus-based Study of Spanish Series on Netflix. *Journal of Audiovisual Translation* 6 (2), 8–23. DOI: 10.47476/jat.v6i2.2023.251.
- Romero-Muñoz, Alejandro (2025). Didactic intersemiotic and interlingual audio descriptions: some applications for L1 and L2 learning and teaching. *Texto Livre* 18, e56776. DOI: 10.1590/1983-3652.2025.56776.
- Salway, Andrew (2007). A corpus-based analysis of audio description. In: Díaz Cintas, Jorge; Orero, Pilar & Remael, Aline (Hrsg.) *Media for All*. Amsterdam/New York: Rodopi, 151–174.
- Santaemilia, José (2013). Gender and Translation: A New European Tradition? In: Federici, Eleonora & Leonardi, Vanessa (Hrsg.) *Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 4–14.

- Santaemilia, José (2018). Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires. In: Baer, Brian James & Kaindl, Klaus (Hrsg.) *Queering Translation, Translating the Queer*. New York: Routledge, 11–25.
- Saunders, Emma (2022). *Heartstopper's* Kit Connor says he was „forced“ to come out as bisexual. *BBC*. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-63469444> (Stand: 2.6.2026).
- Schaeffer-Lacroix, Eva; Reviere, Nina & Di Giovanni, Elena (2023). Beyond Objectivity in Audio Description: New Practices and Perspectives. *Journal of Audiovisual Translation* 6 (2), 1–7. DOI: 10.47476/jat.v6i2.2023.309.
- Schleiermacher, Friedrich (1963). Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In: Störig, Hans Joachim (Hrsg.) *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart, 38–69. (Original work published 1813).
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California press.
- Simon, Sherry (1996). *Gender in translation: cultural identity and the politics of transmission*. London/New York: Routledge.
- Simons, Margaret A. (1983). The silencing of Simone de Beauvoir: Guess what's missing from the second sex. *Women's Studies International Forum* 6 (5), 559–564. DOI: 10.1016/0277-5395(83)90081-X.
- Snell-Hornby, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. DOI: 10.1075/btl.66.
- Snyder, Joel (2008). Audio description: The visual made verbal. In: Díaz-Cintas, Jorge (Hrsg.) *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 191–198. DOI: 10.1075/btl.77.18sny.
- Snyder, Joel (2020). *The visual made verbal: a comprehensive training manual and guide to the history and applications of audio description*. San Diego: Academic Publishing. 2. Aufl. (Original work published 2014).
- Snyder, Joel (2024). Notable Quotable: Dr. Joel Snyder, Audio Description Pioneer. <https://www.arts.gov/stories/blog/2024/notable-quotable-dr-joel-snyder-audio-description-pioneer> (Stand: 23.6.2026).
- Sonali, Rai; Greening, Joan & Petré, Leen (2010). *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. London: RNIB.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1987). *In other worlds: essays in cultural politics*. London: Methuen.
- Stöckl, Hartmut (2004a). *Die Sprache im Bild - das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massmedialen Text Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin: W. de Gruyter.
- Stöckl, Hartmut (2004b). In between Modes: Language and Image in Printed Media. In: Ventola, Eija; Charles, Cassily & Kaltenbacher, Martin (Hrsg.) *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, Bd. 6, 9–30. DOI: 10.1075/ddcs.6.03sto.
- Taylor, Christopher (2014). Textual cohesion. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hrsg.) *Audio description: new perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 41–60. DOI: 10.1075/btl.112.04tay.
- Taylor, Christopher (2016). The multimodal approach in audiovisual translation. *Target. International Journal of Translation Studies* 28 (2), 222–236. DOI: 10.1075/target.28.2.04tay.
- Taylor, Christopher (2020). Multimodality and Intersemiotic Translation. In: Bogucki, Łukasz & Deckert, Mikołaj (Hrsg.) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and*

- Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan, 83–99. DOI: 10.1007/978-3-030-42105-2_5.
- Taylor, Christopher & Perego, Elisa (2022). *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781003003052.
- UN-BRK (2018). UN-Behindertenrechtskonvention. (Beauftragter der Bundesregierung für die Belange von Menschen mit Behinderungen, Hrsg.) Bonn: BMAS.
- Valdeón, Roberto A. (2024). The translation of multimodal texts: challenges and theoretical approaches. *Perspectives* 32 (1), 1–13. DOI: 10.1080/0907676X.2024.2290928.
- Venuti, Lawrence (2018). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9780203360064 (Original work published 1995).
- Vercauteren, Gert (2007). Towards a European guideline for audio description. In: Díaz Cintas, Jorge; Orero, Pilar & Remael, Aline (Hrsg.) *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam, New York: Rodopi, 139–149. DOI: 10.1163/9789401209564.
- Vercauteren, Gert (2016). A Translational and Narratological Approach to Audio Describing Narrative Characters. *Traduction, textes, médias* 27 (2), 71–90. DOI: 10.7202/1037746ar.
- Vercauteren, Gert (2022). Narratology and/in audio description. In: Taylor, Christopher & Perego, Elisa (Hrsg.) *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge, 78–92. DOI: 10.4324/9781003003052-8.
- Vercauteren, Gert & Remael, Aline (2014). Spatio-temporal setting. In: Maszerowska, Anna; Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hrsg.) *Audio description: new perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 61–80. DOI: 10.1075/btl.112.05ver.
- Villanueva-Jordán, Iván (2025). Audio Description and Homoeroticism in the Miniseries *Fellow Travelers*. *Journal of Audiovisual Translation* 8 (1), 1–20. DOI: 10.47476/jat.v8i1.2025.366.
- Villanueva-Jordán, Iván & Sales-Salvador, Dora (2024). Gender-inclusive language in translation: empirical insights from a survey of professional translators in Spain. *Feminist Translation Studies* 1 (2), 168–187. DOI: 10.1080/29940443.2025.2524779.
- Villegas Simón, Isabel; Sánchez Soriano, Juan José & Ventura, Rafael (2024). ‘If you don’t “pass” as cis, you don’t exist’. The trans audience’s reproofs of ‘Cis Gaze’ and transnormativity in TV series. *European Journal of Communication* 39 (1), 22–36. DOI: 10.1177/02673231231163704.
- Villela, Lucinéa Marcelino & Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2020). Audio Description and Diversity Awareness: Flutua Music Video. *Trabalhos em Linguística Aplicada* 59 (2), 1513–1530. DOI: 10.1590/010318137470211520200702.
- Vollmer, Anna (2023). Was nach dem Happy End passiert. *Frankfurter Allgemeine*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien-und-film/serien/heartstopper-auf-netflix-erzaehlt-auf-ermunternde-weise-von-einem-coming-out-19084621.html> (Stand: 25.6.2026).
- von Flotow, Luise (1991). Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 4 (2), 69–84. DOI: 10.7202/037094ar.
- von Flotow, Luise (2000). Women, Bibles, Ideologies. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 13 (1), 9–20. DOI: 10.7202/037390ar.
- von Flotow, Luise (2012). Translating Women: from recent histories and re-translations to „Queerying“ translation, and metramorphosis. *Quaderns. Revista de Traducció* 19, 127–139.
- von Flotow, Luise & Farahzad, Farzaneh (2016a). Introduction. In: von Flotow, Luise, & Farahzad, Farzaneh (Hrsg.) *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. New York: Routledge, xiii–xvi.

- von Flotow, Luise & Farahzad, Farzaneh (Hrsg.) (2016b). *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315624730.
- Warren, Carol A. B. (1974). *Identity and community in the gay world*. New York: Wiley.
- Wolf, Michaela (2007). Introduction: The emergence of a sociology of translation. In: Wolf, Michaela & Fukari, Alexandra (Hrsg.) *Benjamins Translation Library*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, Bd. 74, 1–36. DOI: 10.1075/btl.74.01wol.
- Wünsche, Maria (2024). Audiodeskription. In: Kaindl, Klaus & Künzli, Alexander (Hrsg.) *Handbuch Audiovisuelle Translation*. Berlin: Frank & Timme, 149–160.
- Yu, Zhongli (2015). *Translating Feminism in China*. London: Routledge.
- Zabalbeascoa, Patrick (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz-Cintas, Jorge (Hrsg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, Bd. 77, 21–37. DOI: 10.1075/btl.77.05zab.
- Zornosa, Laura (2023). How *Heartstopper* Helped Young Fans Around the World Come to Terms With Their Sexuality. *Time*. <https://time.com/6301556/heartstopper-netflix-season-2-fans/> (Stand: 1.6.2026).

Deutsches Abstract

Audiodeskriptionen (AD) sollen blinden und sehbehinderten Menschen durch akustische Beschreibungen den Zugang zu audiovisuellen Medien ermöglichen, damit sie an der Gesellschaft teilhaben können. Während das Angebot an ADs und folglich auch die Forschung daran in den letzten Jahren zugenommen hat, setzt sie sich bislang nur kaum mit queeren Aspekten auseinander. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie queere Figuren in der AD der britischen Netflix-Serie *Heartstopper* (2022-2024) dargestellt werden, um festzustellen wie die AD für mehr Repräsentation sorgen und somit der Heteronormativität sowie einer binären Geschlechterordnung entgegenwirken kann. Den theoretischen Rahmen für die Auseinandersetzung liefern die multimodale Übersetzungstheorie, die für ein intermodales Übersetzungsverfahren wie die AD wesentlich ist, und die queere Übersetzungswissenschaft, die betont, dass Übersetzungen zur Akzeptanz von nicht-normativen Identitäten beitragen können. Für die qualitative Übersetzungskritik wurden Vercauteren (2016) narratologisches Modell für die Figurenbeschreibung und Démons (2017) Methoden zur Übersetzung queerer Texte herangezogen. Die Übersetzungskritik hat gezeigt, dass während Aspekte der Sexualität weitgehend respektiert wurden, sie unter den Einschränkungen der AD, wie dem Objektivitätsgebot, dem Platzmangel und der geringeren Ambiguität der Sprache, litten. Nicht-normative Geschlechtsidentitäten wurden hingegen in der AD unsichtbar gemacht. Dies veranschaulicht die Relevanz einer Sensibilität für queere Inhalte und von konkreten Empfehlungen, auf die sich Deskriptor:innen stützen können.

English Abstract

Audio description (AD) aims to make audiovisual media accessible for blind and visually impaired audiences by verbally describing the visual, allowing them to participate in society. With ADs becoming more readily available, research in this field has also increased. However, queer aspects have so far been widely neglected. This master's thesis examines the portrayal of queer characters in the German AD of the British Netflix-series *Heartstopper* (2002-2024) to determine how AD can contribute to more representation and thereby contest heteronormativity and the gender binary. It draws upon a multimodal conception of translation, which is essential for an intermodal translation such as AD. A second framework is provided by queer translation studies and their view of translation as a tool of power that can contribute to making non-normative identities accepted in society. In order to conduct a qualitative translation critique, it employs Vercauteren's (2016) narratological model for audio describing characters and Démont's (2017) modes of translating queer texts. Overall, the results of the analysis show that aspects of sexuality were largely respected. However, they suffered from the constraints of the AD – the requirement for objectivity, limited time, and the more explicit nature of language compared to images. Non-normative gender identities, on the other hand, were rendered entirely invisible. This demonstrates the importance of an awareness for queerness in AD and a need for guidelines audio descriptors can rely on.