MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ähnlichkeiten und Unterschiede
bei der Fernsehuntertitelung für Hörgeschädigte
bei BR, ORF und SRF.
Eine Analyse anhand der Krimiserie *Tatort*"

verfasst von / submitted by

Veronika Bierl BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 060 342 345
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Übersetzen Englisch Französisch
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl

Danksagung

Mein größter Dank gilt meinen Eltern,
die mich seit jeher bei all meinen Vorhaben und Entscheidungen unterstützen.

Einen großen Dank möchte ich auch dem Betreuer meiner Masterarbeit,
ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl, aussprechen, der jederzeit für Fragen
zur Verfügung stand und mir durch hilfreiche Tipps bei der Themenfindung und
Ausarbeitung meiner Masterarbeit half.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei Dr. Eva-Maria Hinterwirth und
Gerhard Schmied (ORF), Gabriele Krüger (BR) und Dragana Sucevic (SRF)
für die Bereitstellung ihrer Untertitelungsrichtlinien, Tatort-Folgen und
Untertiteldateien sowie für die stets rasche Beantwortung meiner Fragen.

Herzlichen Dank auch an Sandra und meinen Bruder Maximilian
für das Korrekturlesen meiner Arbeit.

Zu guter Letzt danke ich meinem Freund Marcus,
der mir vor allem kurz vor der Abgabe viel Kraft für den Endspurt gegeben hat.

Inhaltsverzeichnis

0. EINLEITUNG ... 1

1. TRANSLATIONSWISSENSCHAFTLICHE GRUNDLAGEN ... 3

1.1 SKOPOSTHEORIE ... 4
1.1.1 Definition ... 4
1.1.2 Translation als kultureller Transfer ... 5
1.1.3 Der Text als Informationsangebot für RezipientInnen ... 5
1.1.4 Äquivalenz und Adäquatheit ... 7
1.2 TRANSLATORISCHES HANDELN ... 8
1.2.1 Definition ... 8
1.2.2 Texte als Botschaftsträger ... 8
1.2.3 Translation als Expertenhandlung im Handlungsgefüge ... 9
1.3 NORMEN UND RICHTLINIEN ... 10
1.3.1 Allgemeine Definition ... 10
1.3.2 Normentheorie in der Translationswissenschaft: Toury und Chesterman ... 11
1.3.3 Translation als normengeleiteter Prozess ... 13
1.4 QUALITÄT IN DER TRANSLATION ... 14
1.5 UNTERTITELUNG – ADAPTION ODER TRANSLATION? ... 17

2. UNTERTITELUNG FÜR HÖRGESCHÄDIGTE – DAMALS UND HEUTE ... 21

2.1 VON ZWISCHENTITELN ZU UNTERTITELN ... 21
2.2 DIE ENTWICKLUNG DER FERNSEHUNTERTITELUNG FÜR HÖRGESCHÄDIGTE ... 23
2.2.1 Fernsehuntertitelung in Deutschland ... 26
2.2.2 Fernsehuntertitelung in Österreich ... 29
2.2.3 Fernsehuntertitelung in der Schweiz ... 30
2.3 LIVE-UNTERTITELUNG UND RESPEAKING ... 32
2.4 ENTWICKLUNG AUF BILDUNGS- UND WISSENSCHAFTLICHER EBENE ... 34
2.4.1 Aus- und Weiterbildung von SDH-UntertitlerInnen ... 35
2.4.2 Untertitelung für hörgeschädigte Kinder ... 36
2.5 BARRIEREFREIHEIT AUßERHALB VON RUNDFUNKANSTALTEN ... 37
2.5.1 GRETA und STARKS – Apps für ein barrierefreies Kino ... 38
2.5.2 Schriftdolmetschen ... 39

3. UNTERTITELERSTELLUNG FÜR HÖRGESCHÄDIGTE ... 40

3.1 SDH-UNTERTITELUNG ALS TEILBEREICH DER AUDIOVISUELLEN TRANSLATION ... 40
3.1.1 Audiovisuelle Translation – Ein Terminus im Wandel der Zeit ... 40
3.1.2 Der audiovisuelle Text ... 42
3.1.3 Arten der audiovisuellen Translation ... 43
3.1.4 Intralinguale Untertitelung ... 44
3.2 HÖRGESCHÄDIGTE – EINE HETEROGENE ZIELGRUPPE ... 46
3.2.1 Schwerhörige ... 48
3.2.2 Gehörlose und Gebärdensprache ... 49
3.2.3 Ertaubte ... 50
3.2.4 Zusammenfassung ... 51

3.3 UNTERTITELUNGSNORMEN FÜR HÖRGESCHÄDIGTE 52
3.3.1 Technische Aspekte *53*
3.3.1.1 Zeilen- und Zeichenanzahl 53
3.3.1.2 Timing und Schnitte 53
3.3.1.3 Standzeit und Lesegeschwindigkeit 54
3.3.1.4 Überbrückungsuntertitel 55
3.3.2 Optische Aspekte *55*
3.3.2.1 Schriftart und Schriftgröße 55
3.3.2.2 Positionierung 56
3.3.2.3 Line Breaks 56
3.3.2.4 Sprecheridentifikation: Farben, Dialogstriche, Label 57
3.3.3 Linguistische Aspekte *58*
3.3.3.1 Vereinfachung 58
3.3.3.2 Textreduktion 59
3.3.3.3 Akzente, Dialekte und Fremdsprachen 61
3.3.3.4 Parasprache 62
3.3.4 Nonverbale Elemente *62*
3.3.4.1 Geräusche 62
3.3.4.2 Musik 63

4. ANALYSE UND VERGLEICH DER UNTERTITELUNGSRICHTLINIEN 64

4.1 DIE KRIMISERIE *TATORT* 64
4.1.1 Entstehungsgeschichte *64*
4.1.2 ORF-Tatort: „Deckname Kidon“ *66*
4.1.3 BR-Tatort: „Das verkaufte Lächeln“ *67*
4.1.4 SRF-Tatort: „Zwischen zwei Welten“ *68*
4.2 VERGLEICH DER RICHTLINIEN 69
4.2.1 Technische Aspekte *69*
4.2.1.1 Zeilen- und Zeichenanzahl 69
4.2.1.2 Timing und Schnitte 70
4.2.1.3 Standzeit und Lesegeschwindigkeit 71
4.2.1.4 Überbrückungsuntertitel 72
4.2.2 Optische Aspekte *74*
4.2.2.1 Schriftart und Schriftgröße 74
4.2.2.2 Positionierung 74
4.2.2.3 Line Breaks 76
4.2.2.4 Sprecheridentifikation: Farben, Dialogstriche, Label 78
4.2.3 Linguistische Aspekte *83*
4.2.3.1 Vereinfachung und Textreduktion 83
4.2.3.2 Akzente, Dialekte und Fremdsprachen 89
4.2.3.3 Parasprache 92
4.2.4 Nonverbale Elemente *94*
4.2.4.1 Geräusche 94
4.2.4.2 Musik 96

5. ZUSAMMENFASSUNG 99

6. BIBLIOGRAPHIE 102

7. ANHANG (CD-ROM) 114

0. Einleitung

Der Zugang zu Informationen ist ein grundlegendes Menschenrecht. Wir haben die Möglichkeit, tagtäglich Informationen über die verschiedensten Kanäle zu konsumieren: Internet, Zeitung, Radio, Fernsehen, um nur die gängigsten zu nennen. Für Menschen mit einer Hörschädigung sind allerdings sämtliche Medien, die Informationen über einen auditiven Kanal (z. B. Radio oder Fernsehen) übertragen, ohne entsprechende Hilfestellungen nicht oder nur kaum zugänglich.

Der Inklusion von Menschen mit einer Behinderung wurde in den letzten Jahren in unserer Gesellschaft verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet. Barrierefreiheit wird nicht mehr nur mit öffentlichen Einrichtungen oder Transportmitteln in Verbindung gebracht, sondern inzwischen auch mit Medien und dem Zugang zu Informationen. In der UN-Behindertenrechtskonvention von 2008 wird auch speziell auf Menschen mit einer Hörschädigung eingegangen. Unter anderem wird die Barrierefreiheit von Fernsehprogrammen gefordert, damit die betroffenen Menschen sowohl Zugang zu Kultur, Freizeit und Sport (Artikel 30), als auch zu Bildung und Informationen erhalten (Artikel 21 und 24) und nicht vom politischen und öffentlichen Leben ausgeschlossen werden. Durch die Konvention wurden die Fernsehsender weltweit mehr in die Pflicht genommen, ihr barrierefreies Angebot auszubauen. In Österreich, Deutschland und der Schweiz sind es allerdings fast ausschließlich die öffentlich-rechtlichen TV-Sender, die ihrer Verantwortung als eine der wichtigsten Informationsquellen unserer Zeit nachkommen und ihre Untertitelungsquote für Hörgeschädigte jährlich steigern. Erklärtes und erhofftes Ziel verschiedener Gehörlosenverbände ist eine vollständige Untertitelung des gesamten Fernsehprogramms. Die öffentlich-rechtlichen Sender in den deutschsprachigen Ländern sind auf einem guten Weg, dieses Ziel zu erreichen.

Die Quantität der Untertitelung sagt jedoch noch nichts über die Qualität der Untertitel aus. Um dem Qualitätsanspruch gerecht zu werden und Untertitel zur Verfügung stellen zu können, die auf die Bedürfnisse der hörgeschädigten ZuschauerInnen zugeschnitten sind, verfügt jeder TV-Sender über interne Untertitelungsrichtlinien, die den UntertitlerInnen als Leitfaden dienen. Was die Besonderheit von Untertiteln für Hörgeschädigte ausmacht, sind die Hinweise auf Geräusche, Sprecherintonation oder Musik. Richtlinien garantieren eine einheitliche Gestaltung hinsichtlich sprachlicher und optischer Aspekte. Außerdem werden technische Rahmenbedingungen wie Lesegeschwindigkeit, Zeilenanzahl oder Schnittgenauigkeit der Untertitel festgelegt.

Doch wie sehen die Untertitelungsrichtlinien in den deutschsprachigen Ländern Österreich, Deutschland und der Schweiz konkret aus? Welche Regeln werden festgelegt, um ein möglichst einheitliches und leicht rezipierbares Gesamtbild für Hörgeschädigte am Bildschirm entstehen zu lassen? Gibt es mehr Gemeinsamkeiten oder überwiegen die Unterschiede zwischen den drei Ländern? Welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Diese

Fragen sollen im Rahmen dieser Arbeit beantwortet werden. Als Beispiel werden die Untertitelungsrichtlinien vom Österreichischen Rundfunk (ORF), vom Bayerischen Rundfunk (BR) und vom Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) untersucht. Als audiovisuelles Analysematerial wurden drei Folgen der Krimiserie *Tatort* ausgewählt, weil die Serie eins der wenigen TV-Formate ist, dass in allen drei Ländern produziert und auch ausgestrahlt wird.

Im ersten Kapitel wird der translationswissenschaftliche Standpunkt erörtert, von dem aus die Untertitelung für Hörgeschädigte betrachtet wird. Ferner werden die Rolle von Normen und Richtlinien sowie Qualitätsmaßstäbe in der Translation beleuchtet. Inwiefern Untertitelung der Translation zugeordnet werden kann, wird in diesem Kapitel ebenfalls beantwortet.

Im zweiten Kapitel wird ein Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Untertitelung gegeben, mit besonderem Blick auf die Untertitelung für Hörgeschädigte in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Überdies werden die damit oft verbundene Live-Untertitelung und das Respeaking thematisiert. Nach einer kurzen Zusammenfassung des gegenwärtigen wissenschaftlichen und bildungspolitischen Stands, schließt das Kapitel mit zwei Beispielen, wie die Barrierefreiheit für Hörgeschädigte außerhalb von Rundfunkanstalten gefördert wird.

Das dritte Kapitel widmet sich der einschlägigen Fachliteratur, in der die Untertitelung (für Hörgeschädigte) im Bereich der audiovisuellen Translation situiert wird. Außerdem wird die heterogene Zielgruppe für diese Art von Untertiteln beleuchtet, da verschiedene Hörschädigungsgrade existieren und sich die Zielgruppe nicht nur aus Gehörlosen zusammensetzt. Anschließend werden die in der Fachliteratur herausgearbeiteten Untertitelungsnormen in vier verschiedene Kategorien unterteilt und erörtert.

Im vierten Kapitel werden – nach einem kurzen Abriss über die Entstehungsgeschichte des *Tatort* – die drei ausgewählten Folgen (produziert von OFR, BR und SRF) vorgestellt. Anhand der in Kapitel drei erarbeiteten Kategorien werden die Untertitelungsrichtlinien der drei Fernsehsender analysiert und sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede herausgearbeitet. Mit Beispielen aus den Tatort-Folgen werden die Vorgaben in den Richtlinien veranschaulicht.

Mit den Schlussfolgerungen anhand der Ergebnisse aus der Analyse findet die vorliegende Masterarbeit ihren Abschluss.

1. Translationswissenschaftliche Grundlagen

In der jahrtausendealten Geschichte der Übersetzung war lange Zeit das Postulat des „heiligen Originals“ vorherrschend, an dem sich der Zieltext genauestens zu orientieren hatte. Der Originaltext war das Maß aller Dinge und dennoch gab es von Beginn an Bestrebungen Einzelner, Übersetzungen mehr an die Bedürfnisse der LeserInnen anzupassen und dementsprechend auch zu verändern. Dieses Kapitel soll keine Abhandlung über die Entstehung der Translationswissenschaft[1] und ihre zahlreichen Strömungen werden, allerdings ist festzuhalten, dass sich die Diskussion um die ausgangstextorientierte *Treue* und die zieltextorientierte *Freiheit* im Hinblick auf das Übersetzen wie ein roter Faden durch die gesamte translationswissenschaftliche Geschichte zieht. [2] Dass Snell-Hornby im Zusammenhang mit der zieltextorientierten, funktionalen Übersetzung von einer „new orientation in translation theory“ (1988:43) spricht und sie als neuartig und bahnbrechend beschreibt, macht deutlich, wie vorherrschend das ausgangstextorientierte Übersetzen bis in die 1980er Jahre war. Eine Wende scheinen die Jahre 1982 bis 1984 gebracht zu haben, als Hönig/Kußmaul (1982), Reiß/Vermeer (1984) und Holz-Mänttäri (1984), die als BegründerInnen des funktionalen Ansatzes gelten, beinahe zeitgleich Publikationen zu diesem Thema veröffentlichten. Reiß/Vermeer und Holz-Mänttäri wird jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet, da sowohl die Skopostheorie als auch die Theorie vom translatorischen Handeln zu *den* Grundlagenwerken des Funktionalismus zählen.

Der funktionale Ansatz begründet sich auf einer zieltextorientierten Translation: Die Funktion und das Ziel des Translats stehen im Zentrum der Überlegungen, und Entscheidungen hinsichtlich der Übersetzung werden dadurch bestimmt und gerechtfertigt. Der Ausgangstext wird entthront und dient in gewisser Hinsicht „nur noch“ als Informationsangebot, anhand dessen ein Zieltext erstellt wird. Darum geht es auch bei der Untertitelung für Hörgeschädigte[3]: Die sprachlichen Informationen aus dem audiovisuellen Ausgangstext werden mittels Untertitelung so an die Bedürfnisse des Zielpublikums angepasst, dass sie dadurch das visuelle Medium verstehen können und eine erfolgreiche Kommunikation zwischen SenderIn und RezipientInnen zustande kommt. Aus diesem Grund wird die Untertitelung für Hörgeschädigte in der vorliegenden Arbeit unter funktionalen Gesichtspunkten untersucht.

---

[1] Die Translationswissenschaft umfasst das Übersetzen UND das Dolmetschen. Wenn im Verlauf der Arbeit von Translation oder Translat die Rede ist, wird in diesem Fall auf das Übersetzen schriftlicher Texte Bezug genommen, insbesondere auf das Untertiteln.

[2] vgl. hierzu Snell-Hornby (1988 und 2006), Woodsworth (2003[2])

[3] In der vorliegenden Arbeit wird synonym *Untertitel(ung) für Hörgeschädigte* oder *SDH-Untertitel(ung)* (SDH = subtitling for the deaf and hard-of-hearing) verwendet. Eine genaue Definition zu den einzelnen Formen von Hörbeeinträchtigungen findet sich in Kapitel 3.2.

Die FunktionalistInnen rücken die Entwicklung praxisorientierter Modelle in den Vordergrund. Vermeer hatte bereits Ende der 1970er Jahre die Grundlage dafür geschaffen, als er 1978 den Aufsatz „Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie“ veröffentlichte und darin seine neuartigen Ideen zur Funktionalität darlegte, die später in die Skopostheorie mündeten (vgl. Snell-Hornby 2006:51). Inspiriert von Vermeers Aufsatz erarbeiteten Hönig und Kußmaul ihr Werk „Strategie der Übersetzung: Ein Lehr- und Arbeitsbuch“ (1982), das sich vor allem an Studierende richtete. Der handlungstheoretische Ansatz manifestiert sich bereits in der Auswahl des Titels („Strategie“), wodurch der „Handlungscharakter der Sprachverwendung im Übersetzen verdeutlicht wird“ (Stolze 2008[5]:133). Die Vertreter einer pragmatischen Sprachbetrachtung betonen, dass Übersetzen nicht das „Austauschen von einzelnen sprachlichen Zeichen oder Ketten von Zeichen („Wörter“ und „Sätze“)“ ist, sondern dass vor allem die „kommunikative Funktion eines Textes“ (Hönig/Kußmaul 1982:14) entscheidend ist. Die erfolgreiche kommunikative Handlung in der Zielkultur ist das vorrangige Ziel beim Übersetzen. Von diesem Ansatz gehen auch die Skopostheorie sowie die Theorie vom translatorischen Handeln aus.

1.1 Skopostheorie

1.1.1 Definition

Die Skopostheorie geht zurück auf Reiß und Vermeer, die 1984 in ihrer „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie” den Begriff Skopos in die Translationswissenschaft einführen und etablieren. *Skopòs* ist griechisch und bedeutet übersetzt *Zweck* oder *Ziel*. Der Grundgedanke hinter dieser Theorie lässt sich mit folgender Aussage prinzipiell zusammenfassen: „Die Dominante der Translation ist deren Zweck.“ (Reiß/Vermeer 1984:96) Der Skopos des Zieltextes und dessen Funktion[4] in der Zielkultur bestimmen die Translation und begründen die Entscheidungen der TranslatorInnen im Translationsprozess. Hier wird die Verbindung zur Handlungstheorie deutlich: Die/der TranslatorIn ist „mehr als ein bloßer ‚Sprachmittler‘“ (Reiß/Vermeer 1984:86), der Elemente von Sprache A durch Elemente von Sprache B austauscht. Übersetzungen werden zu einem mehr oder weniger bestimmten Zweck für jemanden produziert. Übersetzen als Handlung ist eine zielgerichtete Tätigkeit, die im Hinblick auf einen oder mehrere ZieltextrezipientInnen zur Erreichung eines Ziels ausgeführt wird (vgl. Reiß/Vermeer 1984:18). Die/der TranslatorIn trifft in Abhängigkeit vom Translatskopos aktiv Entscheidungen, „was, wann und wie übersetzt bzw. gedolmetscht wird,

[4] Zur Unterscheidung von Funktion und Ziel: „‘Funktion‘ meint also das, was ein Text […] besagt bzw. besagen soll […] ‘Ziel’ meint das, wozu (woraufhin) ein Text gebraucht wird bzw. gebraucht werden soll“. (Vermeer 1990[2]:95)

und zwar kraft seiner Kenntnis von Ausgangs- u n d Zielkultur u n d [Hervorhebungen im Original] -sprache“ (Reiß/Vermeer 1984:86). TranslatorInnen sind demnach „bikulturell“ (Reiß/Vermeer 1984:87).

1.1.2 Translation als kultureller Transfer

Translation ist nach Reiß/Vermeer „nicht nur ein sprachlicher, sondern immer auch ein kultureller Transfer“ (1984:4), wobei sie Translation als eine „Sondersorte kulturellen Transfers“ (1984:13) verstehen. Sprache kann nicht getrennt von Kultur betrachtet werden, da sie als das „konventionelle Kommunikations- und Denkmittel“ (Reiß/Vermeer 1984:26) ein elementarer Bestandteil einer Kultur ist. Es ist der sogenannte *cultural turn* (vgl. Snell-Hornby 2006:45) in den 1980er Jahren, im Zuge dessen sich die Berücksichtigung von Ausgangs- und Zielkultur zu einem integralen Bestandteil des Übersetzungsprozesses entwickelt. Der *cultural turn* kennzeichnet sich dadurch, dass sich die WissenschaftlerInnen von einer rein linguistischen Herangehensweise mehr und mehr entfernen. Translation ist nicht mehr nur Transfer zwischen zwei Sprachen, sondern zwischen zwei Kulturen (vgl. Stolze 2008[5]:178). In diese Kulturen sind Texte (mündlich und schriftlich) als Kommunikationsmittel eingebunden. „Ein Text ist Ausdruck eines kulturspezifischen Sachverhalts. Jede Translation ist daher als Texttranslation immer schon ein kultureller Transfer.“ (Reiß/Vermeer 1984:120)

> Nach der Skopostheorie wird ein Translat nicht mehr nur als (mehr oder minder) von einer gegebenen Situation losgelöstes, „eigenständiges“ sprachliches Phänomen betrachtet, sondern als kommunikatives Handlungselement in Situation. (Vermeer 1990[2]:31)

Es wird betont, dass Texte keine isolierten Gebilde, sondern immer in Situationen eingegliedert sind, die eng in Zusammenhang stehen mit der soziokulturellen Einbettung der KommunikationspartnerInnen sowie deren Verstehensvoraussetzungen und anderen kulturellen Vorgegebenheiten und sozialen Bedingungen, Normen und Konventionen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:18).

1.1.3 Der Text als Informationsangebot für RezipientInnen

Die RezipientInnen als Teil der Zielkultur erhalten einen völlig neuen Stellenwert im gesamten Übersetzungsprozess, denn sie sind ein grundlegender Bestandteil der Skopostheorie. Die/der TranslatorIn muss genau wissen, für welches Zielpublikum sie/er übersetzt und zu welchem Zweck das Translat benötigt wird. Der Ausgangstext ist nicht „oberste Richtschnur für eine Translation“ (Vermeer 1990[2]:68), sondern er dient als Informationsangebot über die Ausgangskultur, das die/der TranslatorIn rezipiert und ihrerseits/seinerseits den Zieltext erstellt,

der ein Informationsangebot für die ZieltextrezipientInnen darstellt. Ein Translat ist demnach ein Informationsangebot bestimmter Sorte über ein Informationsangebot (vgl. Reiß/Vermeer 1984:19).

> Die optimale Vermittlung der intendierten Information (Information im weitesten Sinne des Wortes) ist oberstes Gebot einer Translation - nicht „Treue“ zum Ausgangstet, denn dessen bloße Transkodierung vermag, wie dargelegt wurde, die intendierte Information u. U. nicht mehr optimal transkulturell zu vermitteln. Was als „optimal“ angesehen wird, wird wieder „aus der Sicht“ des Translators bestimmt. (Vermeer 1990[2]:68)

Da es sich um ein Informations*angebot* handelt, müssen die Informationen, die die/der TranslatorIn im Zieltext anbietet, nicht zwangsläufig inhaltlich und quantitativ mit jenen des Ausgangstextes deckungsgleich sein. Je nach Skopos bietet die/der TranslatorIn „andere Informationen auf andere Weise an“ (Reiß/Vermeer 1984:123). Wird das Informationsangebot einer Translation als „abbildender Transfer eines Ausgangsangebotes“ betrachtet, so ist festzuhalten, dass diese Abbildung „nicht eindeutig umkehrbar“ ist (Reiß/Vermeer 1984:105). Der Text selbst hat dabei noch keine Funktion, die erhält er erst durch die RezipientInnen in der Rezeptionssituation (vgl. Nord 1993:9f.). Das von der/vom TranslatorIn erstellte Translat muss dabei mit der „Zielrezipientensituation kohärent interpretierbar“ sein (Reiß/Vermeer 1984:113). Die Nachricht gilt dann als verstanden, wenn die/der RezipientIn sie als einerseits in sich kohärent und andererseits als kohärent mit ihrer/seiner Rezeptionssituation interpretieren kann (intratextuelle Kohärenz[5]) (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109). Wenn die Kommunikationshandlung nicht glückt, hängt das nach Reiß und Vermeer häufig damit zusammen, das die/der TranslatorIn zu sehr an der vermeintlichen Wortbedeutung klebt und den eigentlichen Textsinn unter Berücksichtigung von Ausgangs- und Zielkultur vernachlässigt (vgl. 1984:112). WIE die/der TranslatorIn bei der Ausführung der Translationshandlung dabei vorgeht ist zweitrangig, denn das WOZU bestimmt, „ob, was und wie gehandelt wird“ (Reiß/Vermeer 1984:100). „Es ist wichtiger, daß ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als daß eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.“ (Reiß/Vermeer 1984:100) Reiß und Vermeer fassen ihre Translationstheorie wie folgt zusammen:

(1) Ein Translat ist skoposbedingt.
(2) Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur und -sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur und -sprache.
(3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht eindeutig umkehrbar ab.

---

[5] Die intratextuelle Kohärenz wird der intertextuellen Kohärenz übergeordnet. Es ist wichtiger, dass ein Translat in sich stimmig ist, als dass Kohärenz zwischen Ausgangs- und Zieltext vorliegt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:114).

(4) Ein Translat muß in sich kohärent sein.
(5) Ein Translat muß mit dem Ausgangstext kohärent sein.
(6) Die angeführten Regeln sind untereinander in der angegeben Reihenfolge hierarchisch geordnet („verkettet“). (1984:119)

Vermeer beschreibt Translation als „sehr komplexes transkulturelles Handeln“ (1986:35). Ein/e TranslatorIn erstellt einen skopos- und funktionsgerechten Zieltext für bestimmte RezipientInnen, der so in die neue soziokulturelle Situation eingebettet werden muss, dass er in dieser Situation für die jeweiligen RezipientInnen sinnvoll ist und funktioniert. Den Skopos legt die/der TranslatorIn allerdings nicht eigenständig fest. Vielmehr wird dieser nach Vermeer im Rahmen eines Auftrags zwischen TranslatorIn und AuftraggeberIn definiert (vgl. 1990^{2}:18). Der Skopos des Zieltextes kann dabei von jenem des Ausgangstextes abweichen (vgl. Reiß/Vermeer 1984:103); dasselbe gilt für die Funktion. Vermeer spricht in diesem Zusammenhang von Funktionskonstanz und Funktionsveränderung, wobei ersteres die Ausnahme und letzteres die Regel sei (vgl. Vermeer 1990^{2}:115).

1.1.4 Äquivalenz und Adäquatheit

Der Begriff der Äquivalenz, der vor allem zwischen den 1950er und 1970er Jahren Gegenstand zahlreicher translationswissenschaftlicher Diskurse war (vgl. Prunč 2012^{3}:35ff.), fließt ebenfalls in die Ausführungen von Reiß und Vermeer ein. Äquivalenz lässt sich in der Translationswissenschaft „als Relation zwischen einzelnen sprachlichen Zeichen eines Textpaares und als Relation zwischen ganzen Texten“ (Reiß/Vermeer 1984:131) beschreiben. Für Reiß und Vermeer ist Äquivalenz auf der Textebene anzusiedeln, da diese auch die kulturelle Ebene umfasst (vgl. 1984:131).

> Äquivalenz bezeichne eine Relation zwischen einem Ziel- und einem Ausgangstext, die in der jeweiligen Kultur auf ranggleicher Ebene die gleiche kommunikative Funktion erfüllen (können). Man kann nicht „äquivalent übersetzen“, sondern ein Zieltext kann als einem Ausgangstext äquivalent gelten (…). Insofern sind Äquivalenz/äquivalent produkt- bzw. resultatorientierte Begriffe. Äquivalenz ist in unserer Definition Sondersorte von Adäquatheit, nämlich Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext. (1984:139f.)

Da Funktionskonstanz wie oben genannt jedoch eher die Ausnahme bildet, verwenden Reiß und Vermeer den Begriff Adäquatheit. Dieser bezeichnet die „Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zweckes (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt“ (1984:139). Adäquates Übersetzen bedeutet demnach, dass die Zeichenwahl in der Zielsprache dem Translationszweck untergeordnet wird (vgl. 1984:139).

1.2 Translatorisches Handeln

1.2.1 Definition

Holz-Mänttäris Dissertation über die *Theorie vom translatorischen Handeln* (1984) kann, obwohl sie zeitgleich mit Reiß und Vermeers Skopostheorie veröffentlich wurde, als eine Erweiterung deren Theorie betrachtet werden, da sowohl der zweckorientierte Ansatz als auch der kommunikative Aspekt um zusätzliche Faktoren wie den Handlungsaspekt ergänzt werden. Während sich die Skopostheorie vor allem auf die Frage konzentriert, WOZU etwas getan wird, stehen bei der Theorie des translatorischen Handelns auch die Fragen „WAS tut der Übersetzer und WIE tut er es“ (Holz-Mänttäri 1984:17) im Mittelpunkt. Sie definiert translatorisches Handeln als „Produktionsprozess eines Handelnden […] mit der Funktion, Botschaftsträger einer näher zu bestimmenden Art zu produzieren, die in übergeordneten Handlungsgefügen zur Steuerung von aktionalen und kommunikativen Kooperationen eingesetzt werden können“ (Holz-Mänttäri 1984:17). Später erweitert sie ihre Definition:

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

1.2.2 Texte als Botschaftsträger

Holz-Mänttäri spricht nicht mehr von (Ziel-)Texten, sondern von Botschaftsträgern, die aus Sach- und Strategieinhalten bestehen (vgl. 1984:31). Texte sind Botschaftsträger im Verbund, das bedeutet, dass TranslatorInnen andere Botschaftsträgerarten wie Bilder, Melodien oder Gesten in ihren konstitutiven Merkmalen sowie deren Einfluss auf die Texte kennen und gegebenenfalls berücksichtigen müssen (vgl. Holz-Mänttäri 1984:86). Es geht folglich nicht nur um den verbalisierten Teil der Botschaft. Die Funktion des Zieltextes ergibt sich aus dem Zweck der kommunikativen Handlung, in der der Botschaftsträger eingesetzt werden soll (vgl. 1984:96). Der Ausgangstext wird bei Holz-Mänttäri noch mehr entthront als bei Reiß/Vermeer (1984), da er nur noch *ein Teil* des Ausgangsmaterials ist:

> Ausgangstext heisse [sic!] ein Text, dem durch einen Translations-Initiator als Bedarfsträger primär oder sekundär die Funktion zugewiesen wird, als Ausgangsmaterial für translatorisches Handeln zu dienen. Er ist Teil des Materials, das der Translator als Ausgangsmaterial verwendet. (Holz-Mänttäri 1984:31)

Auch für Holz-Mänttäri ist Translation mehr als bloße Übertragung äquivalenter Elemente auf linguistischer Ebene. Translatorisches Handeln ist zielgerichtet und zweckbezogen (vgl. 1984:94). Sie nennt drei Merkmale der Translation: *Textproduktion*, *bedarfsträgerfremde Kultur* und *Expertenhandlung* (vgl. 1984:86). Sie geht von einer arbeitsteiligen Gesellschaft aus, in der sich Menschen auf bestimmte Teilbereiche spezialisieren und dafür sachliche Kompetenzen und pragmatische Qualifikationen erwerben. Sie können folglich bei Bedarf Spezialhandlungen ausführen (vgl. Holz-Mänttäri 1984:23).

1.2.3 Translation als Expertenhandlung im Handlungsgefüge

Translation wird als Expertenhandlung, TranslatorInnen als ExpertInnen für transkulturelle Botschaften betrachtet, die dann gebraucht werden, wenn über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg kommuniziert werden soll.[6] Translation ist ein „auf Produktion gerichtetes Handlungsgefüge in einem komplexen und hierarchisch organisierten Gefüge verschiedenartiger Handlungen“ (Holz-Mänttäri 1984:87). Charakteristisch dafür sind analytisches, synthetisches, evaluatives und kreatives Handeln zur Überwindung von Distanzen im Hinblick auf verschiedene Kulturen (vgl. Holz-Mänttäri 1984:87). TranslatorInnen sind Teil eines komplexen Handlungsgefüges, in dem jede/r AktantIn eine bestimmte Rolle einnimmt. Holz-Mänttäri (1984:109) definiert sechs Rollen:

- der Translations-Initiator/Bedarfsträger (braucht einen Text)
- der Besteller (bestellt einen Text)
- der Ausgangstext-Texter (produziert einen Text, von dem der Translator ausgeht)
- der Translator (produziert einen (Ziel-)Text)
- der (Ziel-)Text-Applikator (arbeitet mit dem (Ziel-)Text)
- der (Ziel-)Text-Rezipient (rezipiert den (Ziel-)Text)

Bestimmte Handlungsrollen können sich auch überschneiden, und eine Person kann dementsprechend auch mehrere Rollen übernehmen. Nehmen wir als Beispiel die Fernseh-

---

[6] Auch Vermeer begrenzt Translation nicht nur auf die eigentliche Übersetzung selbst. Er bezeichnet translatorisches Handeln als Oberbegriff für Translation *und* sonstige Beratung, damit Kommunikation für andere über Kulturbarrieren hinweg zustande kommen kann (vgl. 1990[2]:42).
Auch Prunč schreibt, dass Translation und die Herstellung des Zieltextes nur *eine* der möglichen Leistungen ist, die TranslatorInnen anbieten können (vgl. 2012[3]:168f.).

Untertitelung für Hörgeschädigte: Der Fernsehsender wäre *Bedarfsträger*, *Besteller* und *Zieltext-Applikator*. Die Produktionsfirma wäre *Ausgangstext-Texterin* der Sendung. Die/der UntertitlerIn wäre die/der *TranslatorIn*, und die hörgeschädigten ZuschauerInnen hätten die Rolle der *ZieltextrezipientInnen* inne. TranslatorInnen als professionelle und für ihre Täigkeit haftende DienstleisterInnen sind nach dieser Theorie gleichberechtigte ExpertInnen, die weder der/dem AuftraggeberIn noch anderen HandlungsträgerInnen untergeordnet sind. Sie werden folglich „nicht als Mittler im Verlauf eines (zwei- oder mehrstufigen) Kommunikationsprozesses gesehen, sondern als eigenständig und eigenverantwortlich handelnde[r] Experte[n]“ (Holz-Mänttäri 1986:354). Die/der TranslatorIn ist die zentrale Figur in diesem Handlungsgefüge, da nur mit ihrer/seiner Hilfe Kulturbarrieren überwindet werden können. Der Bedarf nach Kooperation entsteht in arbeitsteiligen Gesellschaften vor allem dann, wenn ein/e AktantIn eine Handlung nicht mehr alleine bewältigen kann (vgl. Holz-Mänttäri 1984:41). Braucht nun ein/e BedarfsträgerIn eine transkulturelle Handlung, tritt sie/er mit der/dem TranslatorIn in Kooperation und erläutert ihren/seinen Bedarf, sodass die/der TranslatorIn einen zielgerichteten und zweckmäßigen Botschaftsträger erstellen kann, der in der Zielkultur funktioniert.

1.3 Normen und Richtlinien

1.3.1 Allgemeine Definition

Es gibt verschiedene Arten von Normen, u.a. Rechtsnormen, Europäische Normen, Translationsnormen oder soziale Normen. Der Duden beschreibt eine Norm als „allgemein anerkannte, als verbindlich geltende Regel für das Zusammenleben der Menschen“. Insbesondere soziale Normen können von Kultur zu Kultur, in der sie sich entwickelt haben und in der sie das Zusammenleben der Menschen regeln, unterschiedlich sein.

> […] in each community there is a knowledge of what counts as correct or appropriate behaviour, including communicative behaviour. In a society, this knowledge exists in the form of norms. Norms are developed in the process of socialization. They are conventional, they are shared by members of a community, i.e. they function intersubjectively as models for behavior, and they also regulate expectations concerning both the behaviour itself and the products of this behavior. (Schäffner 1999:1)

Durch Normen müssen Menschen in bestimmten Situation nicht ständig neue Entscheidungen bezüglich ihres Verhaltens oder ihres Tuns treffen, sondern sie orientieren sich an den bereits bestehenden Normen. Das schafft Sicherheit und macht das Verhalten der anderen vorhersehbarer. Aber wie entstehen Normen? Karl-Dieter Opp schreibt, dass dazu bestimmte Bedingungen vorliegen müssen: „Normen entstehen nur dann, wenn in einer Gruppe die

Handlungen einzelner oder aller Gruppenmitglieder dazu führen, daß für alle oder einen Teil der Mitglieder Probleme entstehen“ und deren Bedürfnisse oder Ziele nicht umgesetzt werden können (1983:59). Durch die Entwicklung und Einhaltung von Normen können derartige Probleme vermieden werden. Normen sind allerdings nicht starr, sondern veränderbar. Es handelt sich um einen steten Prozess, der eng in Zusammenhang mit Entwicklungen in der Gesellschaft steht. Zudem können Normen strikter oder weniger strikt sein. Toury (1995:54) siedelt Normen auf einer Skala an zwischen „absolute rules“ und „pure idiosyncrasies“. Mittig dazwischen liegt ein breiter Abschnitt, den er als „norms“ deklariert.

1.3.2 Normentheorie in der Translationswissenschaft: Toury und Chesterman

In der Translationswissenschaft ist die Normentheorie eng mit den Descriptive Translation Studies (DTS) verknüpft: „In the descriptive paradigm norms provide the first level of abstraction and the first step towards an explanation of the choices and decisions which translators make.“ (Hermans 1999:79) Im Rahmen der DTS stellten Toury (1995), Chesterman (1997) und Hermans (1999) teils sich ergänzende, teils unterschiedliche Normentheorien zur Translation auf. Normen helfen TranslatorInnen dabei, wichtige Entscheidungen im Translationsprozess zu treffen:

> The norms and conventions of translation guide and facilitate decision-making. The basic premise is that translation, as a communicative act, constitutes a form of social behavior. For communication to succeed those engaged in the process need to coordinate their actions. (Hermans 1999:80)

Pedersen (2011:29) fasst es folgendermaßen zusammen: „[…] norms could be said to embody the collective experience of translators.“ Im Hinblick auf die Untertitelung für Hörgeschädigte sind Tourys Operativnormen[7] (operational norms) und Chestermans Erwartungsnormen und professionelle Normen (expectancy norms, professional norms) hervorzuheben. Tourys Operativnormen beziehen sich auf konkrete Entscheidungen, die während des Translationsprozesses vorgenommen werden müssen. Es gibt zwei Arten von Operativnormen: Matrixnormen (matricial norms) und textlinguistische Normen (textual-linguistic norms). Matrixnormen beziehen sich auf die Makrostruktur des Textes und die Anordnung der Textelemente in der Zielsprache (Auslassung, Hinzufügung, Umstellung und Segmentierung). Die Mikrostruktur des Textes (Lexik, Syntax, etc.) orientiert sich hingegen an den

[7] Toury unterscheidet zwischen *initial norms*, *preliminary norms* und *operational norms*. *Initial norms* beziehen sich auf die Entscheidung des/der Translators/Translatorin, ob er/sie sich bei der Übersetzung an der Kultur und den Erwartungen des AT oder an derjenigen des ZT orientiert. Bei den *preliminary norms* geht es um politische Entscheidungen, z.B. welche Texte übersetzt werden und welche nicht (vgl. Toury 1995:56ff.).

textlinguistischen Normen (vgl. Toury 1995:58f.). „[They] govern the selection of material to formulate the text in, or replace the original textual and linguistic material with.“ (Toury 1995:59) In Untertitelungsrichtlinien werden genau diese Aspekte festgelegt, denn es gibt sowohl Vorgaben zur Mikro- als auch zur Makrostruktur der zu erstellenden Untertitel. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Die obere Zeile sollte wenn möglich kürzer sein als die untere; zusammengehörende Textelemente sollten in einer Zeile stehen (Makrostruktur). Wiederholungen von Wörtern können gekürzt oder weggelassen werden (Mikrostruktur).

Chesterman unterteilt Normen wie bereits dargelegt in Erwartungsnormen und professionelle Normen. Er bezeichnet die Erwartungsnormen auch als Produktnormen (product norms). Die Normen spiegeln die Erwartungen der Menschen wider (vgl. 1997:64ff.). Die Erwartungshaltung der ZieltextrezipientInnen ist auch aus funktionaler Sicht von großer Bedeutung, denn eine Kommunikationshandlung gilt nur dann als geglückt, wenn das Endprodukt nicht signifikant von der Erwartung abweicht und dementsprechend kein Protest erfolgt (vgl. Reiß/Vermeer 1984:99). Die LeserInnen von SDH-Untertiteln haben gewisse Erwartungen an Untertitel für Hörgeschädigte hinsichtlich deren Gestaltung. Diese Erwartungshaltung ist auch eng mit Gewohnheit verknüpft. Wenn Geräusche beim SDH-Untertiteln beispielsweise immer mit Sternchen gekennzeichnet werden und in einer Sendung oder einem Film plötzlich anders markiert werden, widerspricht dies der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen, was mit Ablehnung verbunden sein kann. Dadurch besteht die Gefahr, dass die Kommunikation mithilfe der Untertitel fehlschlagen könnte. Aus diesem Grund muss die/der UntertitlerIn die „Konventionen und Normen der Zielkultur und ihrer Vertextungsstrategien kennen“ und beachten (Vermeer 1986:43). Die Einhaltung dieser Normen und Vertextungsstrategien ist nach Vermeer wichtiger als die Imitation des Ausgangstextes, denn die Richtschnur ist der Translatzweck (vgl. 1986:43), der in diesem Zusammenhang für hörgeschädigte ZieltextrezipientInnen die sinnvolle Vertextung des gesprochenen Wortes im Zusammenhang mit dem visuellen Bild ist.

Chesterman ordnet professionelle Normen den Erwartungsnormen unter. Sie sind in drei Kategorien unterteilt:

1) “The *accountability norm*: a translator should act in such a way that the demands of loyalty are appropriately met with regard to […] the prospective leadership and any other relevant parties.” (1997:68)
2) “The *communication norm*: a translator should act in such a way as to optimize communication, as required by the situation, between all the parties involved.” (1997:69)
3) “The *relation norm*: a translator should act in such a way that an appropriate relation of relevant similarity is established and maintained between the source text and the target text.” (1997:69)

Diese drei Normen beziehen sich auf das professionelle Verhalten der TranslatorInnen während des Arbeitsprozesses. Loyalität (Nord 1993)[8] und Professionalität (Holz-Mänttäri 1984) sind auch Begriffe, die für FunktionalistInnen eine nicht minder bedeutende Rolle spielen. In Holz-Mänttäris Theorie vom translatorischen Handeln werden TranslatorInnen als professionelle DienstleisterInnen beschrieben, die sich in einer arbeitsteiligen Welt auf transkulturelle Kommunikation spezialisiert haben und diese Handlung nun für BedarfsträgerInnen ausführen, um Kommunikation über Sprach- und Kulturbarrieren hinweg zu ermöglichen (vgl. Kapitel 1.1.2). Dabei agieren sie nicht rein willkürlich, sondern sie orientieren sich im Bereich der Fernsehuntertitelung an den von den Fernsehsendern vorgegebenen Richtlinien, um adäquate Untertitel für hörgeschädigte Menschen erstellen zu können. Die Funktion in der Zielkultur ist dabei das Maß aller Dinge.

1.3.3 Translation als normengeleiteter Prozess

Translation, und demzufolge auch Untertitelung, ist – wie bereits festgestellt werden konnte – ein normengeleiteter Prozess. „Normen schreiben vor, daß und wie gehandelt wird.“ (Reiß/Vermeer 1984:98) Wie diese Normen entstehen, erläutert Neves:

> Further, norms derive from practice and are shaped by those who use them, (or refuse to adhere to them), i.e., in the first place, by the translators themselves, the clients or the commissioners or, at times, by authoritive bodies such as translation critics, scholars or teachers. This means that norms are intrinsically changeable and valid for certain periods of time. (2005:34)

Dass Normen veränderbar sind, lässt sich in Bezug auf die SDH-Untertitelung auch dahingehend feststellen, dass die Richtlinien stets verbessert und verändert werden. Wie weiter oben im Text bereits angesprochen wurde, können Normen außerdem strikter oder weniger strikt sein. Auf Tourys Skala befinden sich Richtlinien zwischen den mittigen „norms“ und „absolute rules“, wobei sie wohl näher bei den „absolute rules“ liegen. Laut Duden ist eine Richtlinie eine „von einer höheren Instanz ausgehende Anweisung für jemandes Verhalten in einem bestimmten Einzelfall, in einer Situation, bei einer Tätigkeit o. Ä.“ Im konkreten Fall der Fernsehuntertitelung für hörgeschädigte Menschen werden diese Untertitelungsrichtlinien von den Fernsehanstalten erstellt. Sie sind ein verpflichtender Normenkatalog für die

[8] Nach Nord sollen TranslatorInnen sowohl dem/der Originaltextautor/in und dessen/deren Textintention gegenüber Loyalität zeigen, als auch gegenüber den ZieltextrezipientInnen, und für diese eine funktionsgerechte Übersetzung anfertigen, welche der kulturspezifischen Erwartungshaltung im Hinblick auf Translation gerecht wird (vgl. 1993:17).

UntertitlerInnen, anhand dessen sie ihre Arbeit ausführen und diese bewertet wird. Die Styleguides enthalten Richtlinien zur mikro- und makrotextuellen Gestaltung der Untertitel, sodass einheitliche, skoposadäquate, den Erwartungen der Zielgruppe entsprechende Untertitel gewährleistet werden können. Teilweise tendieren die Richtlinien mehr zu „absolute rules“ (technische und optische Aspekte, siehe Kapitel 3.3.1 und 3.3.2), teilweise eher zu „norms“ (linguistische Aspekte und nonverbale Elemente, siehe Kapitel 3.3.3 und 3.3.4). Die translatorische Entscheidungsfreiheit ist beim Untertiteln allerdings stark eingeschränkt, wie Bogucki darlegt:

> On the one hand, norms assist the translator in the daunting task of making choices. On the other hand, the temporal, spatial and other restrictions imposed on the screen translator narrow down the range of possible equivalents and translation strategies to an absolute minimum. (2004:72)

Reiß und Vermeer (1984:98) sind der Ansicht, dass es „weniger wichtig [ist], wie eine Norm erfüllt wird, als daß versucht wird, sie zu erfüllen. Relevant ist die Funktion der Handlung.“ Dieser Handlungsspielraum lässt sich im Bereich der Untertitelung für Hörgeschädigte aber nur bedingt nutzen, da die meisten Richtlinien, abgesehen von den linguistischen Aspekten, nur wenig Handlungsspielraum zulassen. Die These des Ausgangstextes als Informationsangebot (Reiß/Vermeer 1984) trifft wohl auf kaum eine Art der schriftlichen Translation mehr zu als auf das Untertiteln. Die räumliche und zeitliche Beschränkung führt zwangsläufig zu einer Kürzung und Verdichtung des Inhaltes. Dadurch werden bei Zeit- und Platzmangel nur die für das Gesamtverständnis relevanten Informationen entnommen und im Zieltext wiedergegeben. Die/der UntertitlerIn erstellt nach dem Verständnis von Holz-Mänttäri (1984:86) daher funktionale Botschaftsträger, die im Verbund mit Bildern, Melodien und Gesten stehen, denn die Untertitel für Hörgeschädigte geben – vor dem Hintergrund des Visuellen – nicht nur das Verbale wieder, sondern auch das Auditive.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Normen/Richtlinien für die Fernsehuntertitelung für Hörgeschädigte von zentraler Bedeutung sind. Sie sind verpflichtende Vorgaben für die Gestaltung des Zieltexts, die sich im Lauf der letzten Jahrzehnte etabliert haben und als Maßstab für die UntertitlerInnen dienen. Dies hat zur Folge, dass die Untertitel bestmöglich auf die Zielgruppe zugeschnitten sind und dort ihre Funktion erfüllen können.

1.4 Qualität in der Translation

Qualität ist ein schwieriger Begriff, da ihre Evaluierung sehr subjektiv ausfallen kann. Kritik an einer Translation muss jedoch „auf anderer Basis als der reiner Intuition und persönlicher Vorlieben beruhen“ (Ammann 1993:433). Es müssen folglich bestimmte Parameter festgelegt werden, anhand derer Qualität gemessen und bewertet werden kann. Dadurch entsteht

zumindest eine objektive Bewertungsgrundlage. Diese ergibt sich aber erst aus Skopos und Translatfunktion (vgl. Ammann 1993:437). Styleguides für TranslatorInnen – zum Beispiel bei der Untertitelung – können so eine Bewertungsgrundlage sein.

Bewertet werden kann dabei einerseits die Qualität des Endproduktes, aber auch die Qualität der gesamten Abwicklung des Translationsprozesses (vgl. Gouadec 2010:270).[9] Die Abwicklung dieses Prozesses ist seit 2006 durch die Europäische Norm EN 15038 standardisiert und TranslatorInnen oder Übersetzungsbüros können sich dementsprechend zertifizieren lassen. Die Norm legt fest, welche unterschiedlichen Anforderungen [10] TranslatorInnen sowohl in Bezug auf ihre Ausbildung als auch auf den gesamten Arbeitsprozess erfüllen müssen, um eine qualitativ hochwertige Übersetzungsleistung abliefern zu können. Der Grundgedanke dahinter ist folgender: „[…] if the translator follows strict relevant procedures, this will reduce the risk of non-quality.“ (Gouadec 2010:270) Es wird also davon ausgegangen, dass das Endprodukt von guter Qualität sein muss, wenn beim Erstellen die Bedingungen zur Qualitätssicherung eingehalten werden. Gouadec (2010:271f.) nennt jedoch zwei Gründe, warum das nicht zwangsläufig der Fall sein muss: Erstens steigen die Kosten für eine Translation, wenn alle Standards erfüllt werden, und oftmals kommt der ökonomische Faktor vor dem Qualitätsfaktor. Zweitens können immer Fehler passieren, auch wenn höchste Qualitätsstandards eingehalten werden. Welche verschiedenen Fehlerquellen es bei der audiovisuellen Translation geben kann, nennt Bogucki:

> Errors in audiovisual translations may be technical (violating the applicable constraints and conventions of good practice, such as disrespecting the lip-sync constraint, exceeding the number of lines or characters per line in a subtitle, positioning captions wrongly, etc.), semantic (the original sense is either misinterpreted or mistranslated) or stylistic (inappropriate register, etc.). (2013:37)

Insbesondere bei Untertitelungen wird oftmals die inhaltliche Knappheit kritisiert, worunter die sprachliche Qualität leidet, aber Bittner (2011:79) fasst dies sehr passend zusammen: „[…] for the best translation is no use if it violates any of the subtitling rules of space and time.“ Wenn eine bestimmte Lesegeschwindigkeit überschritten wird und die ZuschauerInnen nicht mehr folgen können, nützt ihnen stilistische und sprachliche Gewandtheit in Untertiteln leider gar

---

[9] Ammann spricht in diesem Zusammenhang von Prozess- und Produktkritik (vgl. 1993:434).

[10] Folgende Bereiche der Übersetzungsdienstleistung werden durch diese Norm festgelegt: Grundvoraussetzungen wie die berufliche Kompetenz sowie personelle und technische Ressourcen der TranslatorInnen werden genannt. Ferner legt die Norm fest, wie die Beziehung und Kommunikation zwischen Kunde/Kundin und Übersetzer/Übersetzerin ablaufen soll. Weiters wird der konkrete Arbeitsprozess beschrieben, der sich aus guter Projektmanagementarbeit und Vorbereitung, aus der Auseinandersetzung mit technischen und sprachlich-terminologischen Aspekten sowie dem tatsächlichen Übersetzungsprozess mit anschließender Korrektur zusammensetzt. Sogenannte Mehrwertdienstleistungen, die zusätzlich zur Übersetzungsdienstleistung erbracht werden, wie z.B. Adaption, Terminologiearbeit oder grafische Gestaltung werden hier ebenfalls angeführt.

nichts. Eine Missachtung der in den Untertitelungsrichtlinien festgelegten Lesegeschwindigkeit führt folglich zu einer verminderten Gesamtqualität, da die Funktion in der Zielkultur aufgrund von Leseschwierigkeiten nicht mehr erfüllt werden kann.

Eine Translation von hoher Qualität muss nach Gouadec sowohl inhaltlich adäquat sein, als auch Adäquatheit bezüglich der Form aufweisen, unter der Grundvoraussetzung, dass die/der TranslatorIn nach bestem Wissen und Gewissen gearbeitet hat. Adäquatheit bedeutet für ihn in diesem Kontext: „[…] the translator translated whatever content satisfied the particular needs of the particular „users“ and put it in a perfectly satisfactory form (and format, and medium).“ (Gouadec 2010:272) Qualität kann folglich auch davon abhängen, ob der Inhalt korrekt auf die Bedürfnisse und Erwartungen der ZieltextrezipientInnen zugeschnitten wird. Diese Ansicht deckt sich mit dem funktionalen Ansatz in der Translationswissenschaft, demzufolge der Zieltext und dessen Funktion für die ZieltextrezipientInnen im Zentrum der Überlegungen und des Handelns stehen (vgl. Reiß/Vermeer 1984, Holz-Mänttäri 1984, Nord 1993). Die Bewertung der Qualität ist auch nach Hönig und Kußmaul abhängig von der Wirkung des Zieltextes auf die ZieltextrezipientInnen:

> Die übersetzerische Leistung ist an der Wirkung zu messen, die der Übersetzer mit seinem ZS-Text bei seinen Adressaten erzielt. Ein Text – und damit auch eine Übersetzung – ist also grundsätzlich als eine Kommunikation zwischen einem Sender und den Empfängern zu betrachten. Seine Bewertung muß von den Voraussetzungen und Interessen der Empfänger ausgehen. (1982:12)

Bittner definiert gute Qualität wie folgt: „Good quality in translation is, then, the perception of a translation as most appropriate within the context in which it functions.“ (2011:78) Er stellt bei der Frage nach Qualität ebenfalls den Zieltext in den Mittelpunkt, dessen Erstellung von verschiedenen Faktoren beeinflusst wird.

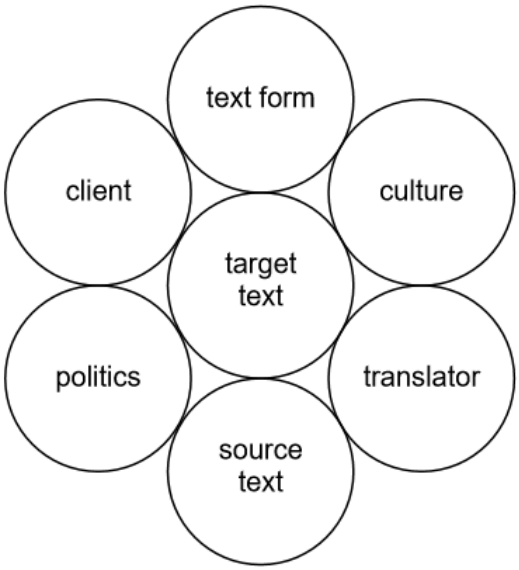


Abbildung 1: Translator's daffodil (Bittner 2011:77)

Alle Faktoren, die den Zieltext umgeben, stehen in Beziehung zueinander und zeigen der/dem TranslatorIn an, worauf sie/er beim Übersetzen achten muss und was Einfluss auf den Übersetzungsprozess nimmt. Die Qualität einer Translation wird nach Bittner stark von ihrem Umfeld beeinflusst. Er erläutert, warum er den Zieltext in den Mittelpunkt rückt: „The reason why any assessment of quality in translation should focus on the target text is obvious: it is here that the quality of a translation becomes manifest.“ (2011:77) Das Translat ist der Ausgangspunkt für die Qualitätsbewertung. Er ist jedoch der Meinung, dass es im Bereich der Translation keine absolute Qualität geben kann:

> With so many variables having to be juggled, the quality of a translation can only be established on rather uncertain ground. This is why there is no such thing as absolute quality in translation: a particular translation can be good or bad only within its own relevant framework of clearly defined criteria; […]. (2011:77f.)

Auch wenn absolute Qualität vielleicht unerreichbar ist, so sollte es dennoch erklärtes Ziel aller TranslatorInnen und auch AuftraggeberInnen sein, so nah wie möglich an sie heranzukommen. Bei der Fernsehuntertitelung ist die Einhaltung der Styleguides ein wichtiger Faktor der Qualitätssicherung, weil dadurch zum einen die Qualität im Hinblick auf den Translationsprozess sichtbar wird, und zum anderen davon ausgegangen werden kann, dass infolgedessen das Qualitätslevel des Endproduktes zufriedenstellend sein wird.

1.5 Untertitelung – Adaption oder Translation?

Díaz Cintas und Remael (2007a:9f.) stellen die Frage in den Raum, ob audiovisuelle Translation aufgrund ihrer semiotischen Struktur tatsächlich *Translation* oder eher *Adaption* sei. Dabei konzentrieren sie sich auf die Untertitelung. Aufgrund der zeitlichen und räumlichen [11] Einschränkungen beim Untertiteln, der notwendigen Synchronität zwischen Bild und Untertitel, der Verschiebung von gesprochener zu geschriebener Sprache und der zwangsläufigen Kürzung des Inhalts tendieren einige TranslationswissenschaftlerInnen dazu, die Untertitelung als Adaption zu sehen.

Für Neves (2005:151) ist die Untertitelung für Hörgeschädigte sowohl Translation als auch Adaption, daher wählt sie in diesem Zusammenhang den Begriff „Transadaption“.

[11] Der räumliche Faktor bezieht sich auf die Begrenzung der Untertitelzeilen (in der Regel maximal zwei) und der Zeichenzahl je Untertitelzeile. Der zeitliche Faktor bezieht sich darauf, dass die Lesegeschwindigkeit der ZuschauerInnen in der Regel lamgsamer ist als die Sprechgeschwindigkeit im Film.

> I use it [Transadaption], in a very limited sense, to refer to a subtitling solution that implies the *translation* [Hervorhebung im Original] of messages from different verbal and non-verbal acoustic codes into verbal and/or non-verbal visual codes; and the *adaptation* [Hervorhebung im Original] of such visual codes to the needs of people with hearing impairment so as to guarantee readability and thus greater accessibility. (2005:153)

Auch Gottlieb (2004:219f.) diskutiert in einer seiner Publikationen die Frage, ob Untertitelung Translation sei. Er führt folgende Gründe an, warum einige WissenschaftlerInnen das Untertiteln nicht als „‘real‘ translation“ einordnen: Einerseits aufgrund der „famous and infamous time-and-space constraints of subtitling“, wodurch der Originaldialog verkürzt werden muss und das ist etwas, was in Übersetzungen oft nicht erwartet wird. Andererseits wird der Terminus Translation oftmals mit folgender Definition gleichgesetzt: „The transfer of written text in one language into written text in another“. (Gottlieb 2004:219) Er schlägt daher vor, die Untertitelung als *diasemiotische Translation* zu bezeichnen:

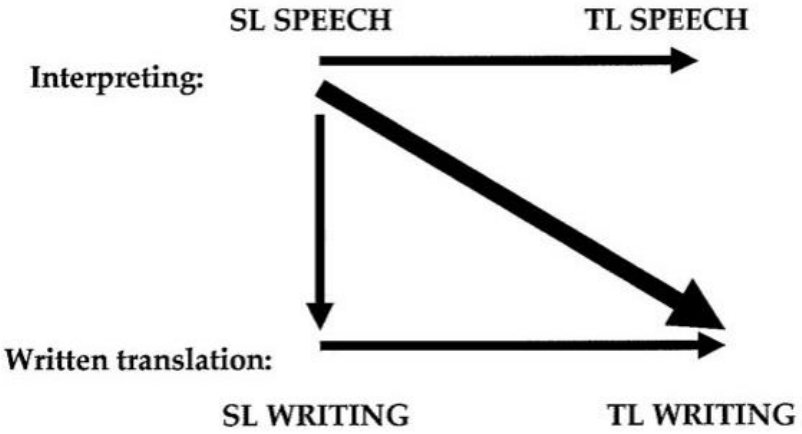


Abbildung 2: Diasemiotische Translation (Gottlieb 2004:220)

Gesprochene Sprache (SL Speech) wird demnach diagonal und diasemiotisch ins Schriftliche (TL Writing) übersetzt.

Pedersen wiederum betont, dass die intralinguale Untertitelung für ihn keine Translation sei (vgl. 2011:9), sondern „[…] a form of (edited) transcription“ (2011:11). Entgegen seiner persönlichen Einstellung nennt er in diesem Zusammenhang die drei Translationskategorien von Jakobson (1966), denen zufolge intralinguales Arbeiten dennoch als Translation bezeichnet wird:

> 1) Intralingual translation or *rewording* [Hervorhebung im Original] is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.
> 2) Interlingual translation or *translation proper* [Hervorhebung im Original] is an interpretation of verbal signs by means of some other language.

3) Intersemiotic translation or *transmutation* [Hervorhebung im Original] is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. (Jakobson 1966:233)

Nach Jakobsons Klassifizierung ist die Untertitelung für Hörgeschädigte sowohl Punkt 1 als auch Punkt 3 zuzuordnen, da innerhalb einer Sprache gearbeitet wird, aber eine Verschiebung auf semiotischer Ebene stattfindet. Er verwendet allerdings für alle drei Methoden den Begriff *Translation* und macht keinen Unterschied darin, ob es sich um verschiedene Sprachen oder semiotische Ebenen handelt. Jakobson war einer der ersten, der diese Unterteilung forderte. Seine Konzepte wurden inzwischen weiterentwickelt[12], doch die Terminologie in Bezug auf die Untertitelung (intralingual und interlingual) findet bis heute Anwendung.

Aus funktionaler Sicht ist sowohl die interlinguale als auch die intralinguale Untertitelung der Translation zuzuordnen. Die Untertitelung ist eine zielgerichtete Handlung, da das Zielpublikum und ihre Verstehensvoraussetzungen im Zentrum der Überlegungen stehen. Die/der UntertitlerIn hat ein Informationsangebot (Videomaterial), aus dem sie/er einen skoposorientierten Zieltext (Untertitel) erstellt (vgl. Reiß/Vermeer 1984). Bei der intralingualen Untertitelung für Hörgeschädigte werden die Informationen des Ausgangstextes (Bild, Geräusche, Musik, Sprache) für das hörgeschädigte Zielpublikum nach bestimmten Regeln in eine schriftliche Form gebracht, die dem Zweck dient, den Angehörigen der Gehörlosenkultur (deren Muttersprache zum Teil die Gebärdensprache ist) das Verstehen eines Films oder einer Fernsehsendung durch bedarfsgerechte Untertitelung zu ermöglichen.

Für Reiß und Vermeer heißt Übersetzen, dass sowohl Ausgangs- als auch Zieltext zugleich als Ganzes und ihren Teilen präsent bleiben, sodass die Übersetzung korrigierbar bleibt (vgl. 1984:8). Es wird eine „potentiell vorläufige Fassung“ hergestellt (1984:12). In dieser Hinsicht ist Untertiteln dem Übersetzen zuzuordnen, denn die/der UntertitlerIn stellt immer eine vorläufige Fassung her, die entweder noch durch die/den UntertitlerIn selbst oder die/den KorrektorIn sowie zu einem späteren Zeitpunkt wieder geändert werden kann. Ausgangs- und Zieltext sind immer gemeinsam verfügbar und können während der Translation, aber auch nachher permanent verglichen werden. Dass es sich bei Ausgangs- und Zieltext um verschiedene Sprachen handeln muss, wird nicht explizit erwähnt, sodass sich diese Ausführungen auch auf die intralinguale Untertitelung anwenden lassen.

Christiane Nords Definition von Übersetzen unterstützt die These, dass es sich bei der Untertitelung für Hörgeschädigte um Übersetzung bzw. Translation handelt:

> Nach einem funktional bestimmten Übersetzungsbegriff ist Übersetzung bzw. Translation die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext, wobei diese

[12] Vgl. hierzu Delabastita (1989), de Linde & Kay (1999), Taylor (2004), Neves (2005), Gambier (2006), Perego (2009), Burczynska (2012).

> Anbindung je nach dem Translatskopos (der angestrebten oder geforderten Funktion des Zieltextes) unterschiedlich zu spezifizieren ist. Durch die Translation wird eine kommunikative Handlung möglich, die ohne sie aufgrund vorhandener Kultur- und Sprachbarrieren nicht zustande gekommen wäre. (2011:17)

Die Untertitelung für Hörgeschädigte wird demnach in dieser Arbeit als eine zielgerichtete Translationshandlung verstanden, ohne die die kommunikative Handlung aufgrund von Sprachbarrieren nicht zustande kommen könnte.

2. Untertitelung für Hörgeschädigte – Damals und heute

Die Geschichte der Untertitelung hatte ihre Anfänge im frühen 20. Jahrhundert. Die Filmindustrie brachte die ersten Stummfilme in die Kinos und vermittelte den ZuschauerInnen die Dialoge der SchauspielerInnen in Form von abgefilmten Textkarten (vgl. Ivarsson 2009:3). Platziert zwischen den Filmsequenzen waren diese Vorläufer der heutigen Untertitel, die als Zwischentitel bezeichnet wurden, noch nicht parallel zum Film lesbar.

2.1 Von Zwischentiteln zu Untertiteln

Die ersten Stummfilme mit Zwischentiteln wurden 1903 in den Kinos gezeigt. Es gab zwar von Beginn an Untertitel, die auch direkt in das Bild platziert wurden, allerdings stellte diese Technik eine Seltenheit dar und fand zum Beispiel in den Filmen *College Clums* (1907) oder *Mireille* (1922) Anwendung (vgl. Ivarsson 2009:3).

Die Stummfilme konnten leicht in andere Länder exportiert werden, denn es mussten nur die Zwischentitel übersetzt und ausgetauscht werden. Teilweise wurden die Zwischentitel auch mit einer Art Diaprojektor untertitelt, wofür M. N. Topp im Jahr 1909 sogar ein Patent angemeldet hatte. Sein Verfahren setzte sich zu der Zeit aber nicht durch (vgl. Ivarsson 1992:23). Bisweilen wurden auch DolmetscherInnen beauftragt, die Zwischentitel während der Filmvorführung simultan zu dolmetschen (vgl. Ivarsson 2009:3).

Als 1927 der Tonfilm entwickelt wurde und die SchauspielerInnen hörbar wurden, mussten neue Methoden her, um die Filme in verschiedene Sprachen übersetzen und exportieren zu können. Die Filme in den Zielsprachen noch einmal zu drehen, war zwar eine Möglichkeit, aber diese Idee scheiterte an den zu hohen Kosten. Parallel zum Film eingeblendete Untertitel und nachträgliche Synchronisation entwickelten sich zu den beiden Verfahren, die auch heute noch gängig sind, um Filme oder Serien für ein anderssprachiges Zielpublikum zu übersetzen. Untertitelung ist um ein Vielfaches günstiger als Synchronisation und aus diesem Grund entwickelte sich die Untertitelung vor allem in Ländern mit kleineren Sprachgruppen zur bevorzugten Methode, wie zum Beispiel in den skandinavischen Ländern (vgl. Ivarsson 2009:4).

Vor allem in den 1930er Jahren wurden verschiedene Verfahren entwickelt, um die Untertitel direkt auf den Filmstreifen drucken zu können. Bis in die 1980er waren der thermische und der chemische Prozess die vorherrschenden Methoden zur Untertitelerstellung. Beim thermischen Prozess wird der Text mithilfe von erhitzen Bleisätzen direkt auf den Filmstreifen gebrannt. Obwohl die Ergebnisse sehr ungleichmäßig sind, wird diese Methode heute noch von einigen Filmlaboren in Osteuropa und Südamerika eingesetzt (vgl. Ivarsson 1992:24 und 2009:5). Beim chemischen Prozess hingegen wird eine dünne Schicht Wachs oder Paraffin auf den Filmstreifen aufgetragen. Erhitzte Bleisätze schmelzen das Wachs und

hinterlassen ihren Abdruck auf dem Filmstreifen. Im Bleichbad wird dieser Abdruck weiß. Anschließend wird das restliche Wachs abgewaschen. Die chemische Methode ist zum Teil auch heute noch in der Filmindustrie im Einsatz, allerdings wurde sie modernisiert und stellenweise automatisiert (vgl. Ivarsson 1992:24f. und 2009:5f.). Durch den Einsatz von Lasertechnik in den späten 1980er Jahren werden Druckplatten überflüssig und der Arbeitsprozess stark vereinfacht. Computergesteuerte Untertitelerstellung durch Laser erzielt deutlich genauere und schärfere Ergebnisse auf den Filmstreifen als die bisherigen Methoden (vgl. Ivarsson 2009:7). Die fortschreitende Digitalisierung der Kinos und die damit einhergehende rückläufige Verwendung von Filmrollen lässt jedoch auch die Lasermethode nach und nach in den Hintergrund rücken. Untertitel für digitale Filme werden inzwischen mithilfe von Untertitelsoftwares timecodiert[13] erstellt.

Viele der untertitelten ausländischen Kinofilme wurden Ende der 1930er im Fernsehen gezeigt. Allerdings waren die eingebrannten Untertitel am Fernseher schlechter lesbar als im Kinosaal, denn die Lesegeschwindigkeit, mit der ZuschauerInnen auf der Leinwand und auf dem Fernsehbildschirm mitlesen können, ist sehr unterschiedlich. Außerdem ist der Kontrastumfang beim Fernsehen kleiner als bei der Kinoleinwand, wodurch die Lesbarkeit ebenfalls erschwert wird (vgl. Ivarsson 2009:7). Folglich mussten neue Methoden für die Untertitelerstellung für das Fernsehen entwickelt werden.

Die ersten Verfahren zur Untertitelerstellung für das Fernsehen, bei denen unter anderem die Untertitel auf Papier geschrieben und gefilmt wurden, erinnern an die Herangehensweise bei den Zwischentiteln, bei denen ebenfalls Textkarten gefilmt und zwischen die Filmszenen gefügt wurden. Beide Bilddateien, Film und Untertitel, wurden elektronisch gemischt und kamen bei den ZuschauerInnen als ein Bild an (vgl. Ivarsson 2009:8). In der Folge entstanden die ersten Untertitel-Generatoren, wie z.B. *Aston*, *Capgen*, *Logica* oder *Vidifont*, wodurch die erstellten Untertitel direkt in das Bild gemischt und gesendet werden konnten. Die typographischen Möglichkeiten der Generatoren waren ausgereifter, jedoch stellte sich das Verfahren als unpraktisch und relativ teuer heraus (vgl. Ivarsson 2009:9). In den 1970er Jahren wurde in Europa der Teletext entwickelt, der in den 1980er Jahren Einzug bei vielen Fernsehsendern hielt.

> Teletext ist (…) eine Form der Telekommunikation, bei der Daten auf dem Fernsehbildschirm in Form von Texten oder grob gerasterten Grafiken dargestellt werden (…). Diese Informationen werden vom Fernsehsender zusätzlich zum Bildinhalt in der Austastlücke des Fernsehsignals ausgestrahlt und können von einem entsprechend ausgerüsteten Fernsehgerät empfangen werden, d.h. diese Möglichkeit beruht darauf, dass, fernsehtechnisch gesehen, der Bildschirm neben dem eigentlichen Bildinhalt noch Kapazität frei hat, um weitere Informationen abzubilden. Die Menge der übertragbaren Nachrichten ist jedoch relativ gering. (Lexikon: Buch, Bibliothek, Neue Medien 2007[2]:417f.)

[13] Der Timecode setzt sich aus acht Stellen zusammen: Stunden, Minuten, Sekunden und Frames. „Das Fernsehbild besteht aus 50 Halbbildern bzw. 25 Bildern (oder Frames) pro Sekunde. Im Time Code erfolgt die Zählung der 25 Bilder von 0 bis 24, wobei 0 dem 25. Bild entspricht.“ (Hezel 2009:194)

Mit der Entwicklung dieser neuen Technik und in der Folge durch die heutigen Untertitelungssoftwares wurde der Arbeits- und Übertragungsprozess immer stärker vereinfacht und beschleunigt. Wo damals noch mehrere TechnikerInnen gebraucht wurden, reicht heute ein/e einzelne/r UntertitlerIn (vgl. Jüngst 2010:30).

2.2 Die Entwicklung der Fernsehuntertitelung für Hörgeschädigte

Gemäß der amerikanischen Organisation *The Described and Captioned Media Program (DCMP)*, die vom Bildungsministerium der Vereinigten Staaten gefördert und vom nationalen Gehörlosenverband unterstützt wird, geht die Geschichte der Untertitelung für Gehörlose und Schwerhörige (Subtitling for the deaf and hard-of-hearing, kurz: SDH) zurück bis in die späten 1940er Jahre. Der Amerikaner Emerson Romero spielte damals als gehörloser Schauspieler selbst in Stummfilmproduktionen mit, aber als der Tonfilm aufkam und viele Produktionen Hörgeschädigten nicht mehr zugänglich waren, versuchte er, die Filme für diese Menschen aufzubereiten. Er verwendete dabei die Technik, wie sie schon bei den Zwischentiteln vorzufinden war, indem er Texte mit den Dialogen zwischen die einzelnen Filmszenen einschob.

1949 versuchte es Arthur Rank in einem Londoner Kino mit einer anderen Idee: Unterhalb der Kinoleinwand befand sich ein weiterer kleiner Bildschirm, auf dem mittels eines Projektors Untertitel für Hörgeschädigte synchron zum Dialog abgebildet wurden. Da es die ZuschauerInnen aber zu sehr von der Handlung ablenkte, war diese Methode nicht sehr erfolgreich. Belgien war schließlich das erste Land, in dem Untertitel für Hörgeschädigte direkt auf die Filmrolle gebrannt wurden, genauso wie es mit Untertiteln für Hörende gemacht wurde. Im selben Jahr gründeten die Amerikaner Edmund Boatner, Leiter einer Schule für Gehörlose, und Clarence O'Conner *Captioning Films for the Deaf (CFD)*. Das private Unternehmen, das sich durch Spenden und finanzielle Zuschüsse finanzierte, hatte sich zum Ziel gesetzt, Filme mit Untertiteln für Hörgeschädigte zu erstellen. Bis 1958 untertitelte die CFD 30 Filme für Hörgeschädigte, welche vor allem an Schulen und Verbände für Gehörlose herausgegeben wurden. Das Problem mangelnder finanzieller Mittel wurde 1958 durch ein Gesetz aus der Welt geschafft, das später als *Captioned Films Act* bezeichnet wurde. Der CFD wurden dadurch Fördergelder vom Staat zugesprochen, um weiterhin Spielfilme für Hörgeschädigte mit Untertiteln ausstatten zu können. 1965 wurde das Gesetz erweitert. Dadurch wurden sowohl Ausbildung als auch Produktion im Hinblick auf die SDH-Untertitelung finanziell abgesichert und in weitere Forschung konnte investiert werden.

Das Interesse an der Untertitelung für Hörgeschädigte stieg und mehrere Seminare und Workshops zu diesem Thema wurden organisiert. Das alles gipfelte in der ersten Konferenz

einiger großer US-Fernsehsender (ABC, NBC, CBS und PBS), die sich 1971 zur *First National Conference on Television for the Hearing Impaired* trafen (vgl. Neves 2005:109). ProduzentInnen, ZuschauerInnen und andere Beteiligte kamen zusammen, um über die Möglichkeiten der Technik zur Erstellung von „captions[14]“ zu diskutieren (vgl. Romero-Fresco 2011:6). Gemäß Neves (2005:109) war die Konferenz ein bedeutender Meilenstein in der Geschichte der Untertitelung für Hörgeschädigte. Ein Jahr später wurde das erste Fernsehprogramm, „The French Clef“, mit SDH-Untertiteln in den Vereinigten Staaten ausgestrahlt. Ab 1973 begann PBS, die Nachrichten von ABC mit Untertiteln für Hörgeschädigte erneut auszustrahlen und lieferte somit die erste Nachrichtensendung, die für Hörgeschädigte zugänglich war. All diese Untertitel waren allerdings „open captions“. Sie konnten folglich nicht ausgeschaltet werden und waren für alle ZuschauerInnen sichtbar. Die ersten „closed captions“ waren in Amerika ab dem 16. März 1980 zugänglich. Allerdings wurde dafür ein spezieller Teletext-Dekoder gebraucht, der an den Fernseher angeschlossen werden musste (vgl. Romero-Fresco 2011:6).

Die Vereinigten Staaten waren zu dieser Zeit die Vorreiter in der Entwicklung und Förderung von SDH-Untertiteln. In Europa hingegen war und ist die britische BBC federführend in Bezug auf barrierefreien Zugang zum Medium Fernsehen für Hörgeschädigte, wie auch Remael (2007:24) anmerkt: „In Europe, the BBC has always led the way in SDH, especially on television (…).“ 1972 wurde in Großbritannien der *Ceefax Teletext Service* ins Leben gerufen, über den sieben Jahre später Untertitel für Hörgeschädigte eingeschaltet werden konnten. Seit 2008 untertitelt die BBC ihre Fernsehsendungen zu 100 % und ist damit einer der wenigen Sender in Europa, der vollständige Untertitelung anbietet. Eine von der EFHOH (European Federation of Hard-of-Hearing People) 2011 veröffentlichte Graphik gibt einen Überblick über die Untertitelungsquote öffentlich-rechtlicher Sender in Europa:

[14] Der Begriff „captions“ wird vor allem im amerikanischen Raum verwendet. Dabei wird zwischen sogenannten „closed captions“ und „open captions“ unterschieden. Erstere können nach Bedarf ein- und ausgeschaltet werden, z.B. über den Teletext oder den DVB-T Empfänger. Letztere sind dauerhaft sichtbar und ein Element des Filmes oder der Serie.

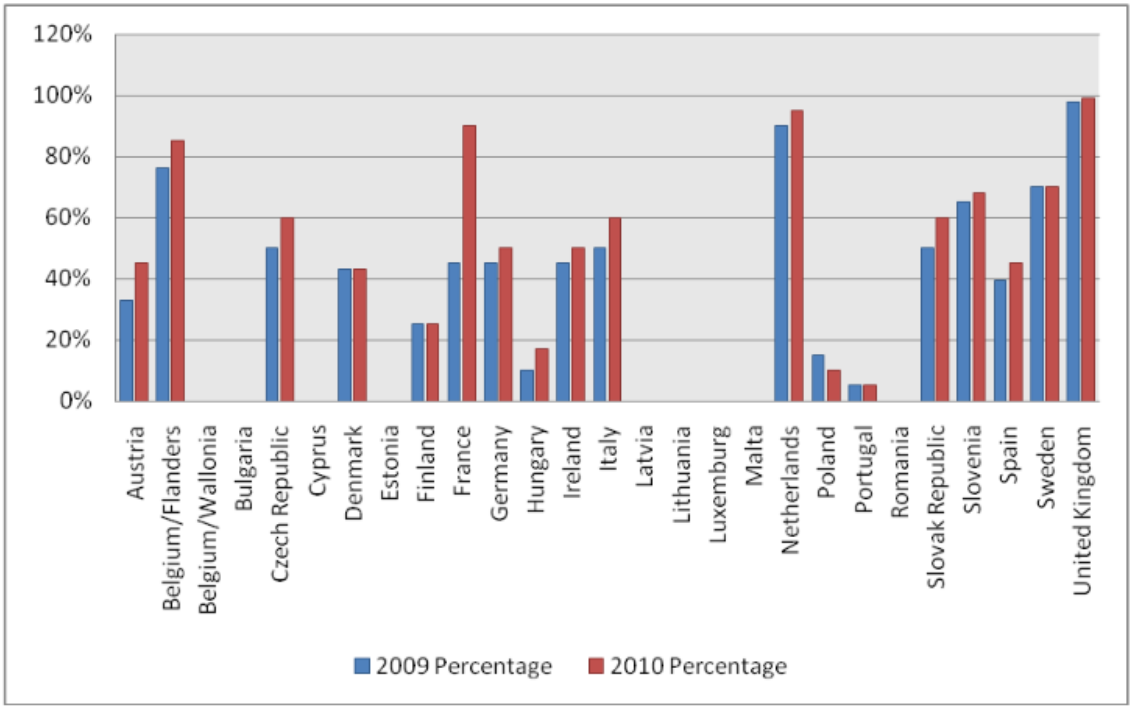


Abbildung 3: Untertitelungsquoten in Europa 2010[15]

Die Zahlen bilden eine Momentaufnahme von 2010 ab, da sich die Quoten bei einigen Sendern inzwischen weiter erhöht haben. Es lässt sich jedoch erkennen, dass die von der EFHOH und von Gehörlosenverbänden geforderten 100 % in vielen Ländern nicht annähernd erfüllt sind. Laut der EFHOH sollten bis 2020 alle europäischen öffentlich-rechtlichen Sender ihre Programme mit hundertprozentiger Untertitelung für Hörgeschädigte zur Verfügung stellen.

Die übrigen europäischen Länder begannen kurz nach Großbritannien in den 1980er Jahren ihren Service mit Teletextuntertiteln für Hörgeschädigte. Durch das Teletextsystem können die ZuschauerInnen selbst wählen, ob sie die Untertitel einblenden möchten oder nicht. Durch das Einschalten einer bestimmten Teletextseite laufen die Untertitel parallel zum Bild auf der unteren Ebene des Bildschirms mit. In Österreich und der Schweiz werden die Teletextuntertitel über die Seite 777 gesendet, in Deutschland je nach Sender über die Seiten 777, 150 oder 149. Die grundlegenden Funktionen des Teletextes beschreibt Neves folgendermaßen:

> Presently, teletext systems offer two distinct services. On the one hand, there is an information service, organized in pages, covering an enormous variety of topics (news, sports, culture, economy, etc.), and presented independently of programmes being broadcast. On the other hand, they provide what has come to be generally accepted as "subtitling for the deaf and hard-of-hearing". Basically, teletext subtitles are hidden from vision and are called up at will to provide written renderings of the oral (and sometimes the

[15] Quelle: http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2011/audiovisual/non-registered-organisations/european-federation-of-hard-of-hearing-people-efhoh-_en.pdf, Stand : 23.02.2015

> aural) component of television programmes. These subtitles, which are usually written in the language of the programme in case, are transmitted via a teletext page that has been set for the purpose. (2005:112)

Durch die fortschreitende Digitalisierung des Rundfunks in den letzten Jahren und die Umstellung auf DVB-T[16] in Deutschland, Österreich und der Schweiz besteht nun auch die Möglichkeit, Untertitel digital zur Verfügung zu stellen. Beim digitalen Fernsehen fällt die Austastlücke des Teletextes weg, wodurch die Teletextuntertitel nicht mehr zugeschaltet werden können. Digitale Untertitel hingegen werden über die Fernbedienung des DVB-T-Receivers oder des Fernsehgerätes aktiviert und deaktiviert. DVB-Untertitel sind kein Bestandteil des Teletextes mehr und können dadurch freier gestaltet werden, z.B. mit modernen Schrifttypen oder mit transparentem Hintergrund (vgl. URL: DasErste[b]).

Durch die neueste Entwicklung des HbbTV[17] ist es inzwischen möglich, über das Fernsehgerät auf das Internet zuzugreifen und folglich auf Mediatheken, Video-On-Demand-Angebote inklusive Untertiteln sowie auf einen moderner gestalteten Teletext. Glaubt man der Meinung auf www.hbbtv-infos.de[a], so ist wohl davon auszugehen, dass der Teletext, und damit einhergehend die Teletextuntertitel, in der nahen Zukunft ausgedient haben wird:

> Ein wesentlicher Hintergrund zur Entwicklung des HbbTV®-Standards war mit Sicherheit der Umstand, dass der „Videotext[18]“ im Internet- und Multimediazeitalter schon lange sehr antiquiert wirkt. Es war längst Zeit für einen adäquaten Nachfolger. Videotext ist in Sachen Schnelligkeit, Auflösung (…) und Interaktivität einfach nicht mehr zeitgemäß. (2015)

2.2.1 Fernsehuntertitelung in Deutschland

In Deutschland geht der Teletext, der auf der Technik des *Ceefax Teletexts* der BBC basierte, am 1. Juni 1980 zum ersten Mal auf Sendung. Zu Beginn wird er von der ARD und dem ZDF gemeinschaftlich betrieben und befindet sich zunächst einmal in der Testphase. Auf der Teletextseite 144 wird im Rahmen der Kampagne „Lesen statt Hören“ eine Untertitelvorschau angeboten, zu welchen Sendungen auf Seite 150 Untertitel zugeschaltet werden können (vgl. Müller 1986:77). Kurz darauf im September kann bereits die erste Live-Untertitelung[19] zu

---

[16] DVB-T steht für *Digital Video Broadcasting Terrestrial* (digitales Fernsehen über Antenne). Dabei handelt es sich um einen internationalen Standard zur Datenübertragung. Neben der Übertragung via Antenne gibt es noch die DVB-Übertragung über Satellit (DVB-S) und Kabel (DVB-C). Im Vergleich zum analogen Fernsehen ist die zu übertragende Datenmenge geringer, da Bild- und Tonsignale sowie Zusatz-Informationen komprimiert versendet werden. Anstelle von nur einem Sender können pro Kanal mehrere Sender übertragen werden (vgl. URL: DVB-T).

[17] HbbTV steht für *Hybrid Broadcasting Broadband TV*. Dabei handelt es sich um eine neue Technik, die die Vernetzung von digitalem Fernsehen mit dem Internet über das Fernsehgerät ermöglicht (vgl. URL: HbbTV-infos).

[18] In Deutschland wird der Teletext auch als Videotext bezeichnet.

[19] In Kapitel 2.3 wird genauer auf Live-Untertitelung eingegangen.

einem Fußballspiel zwischen Deutschland und der Schweiz über den Teletext empfangen werden. 1982 erfolgt die erste Untertitelung der Tagesschau um 20 Uhr, nachdem von den Hörgeschädigten mittels einer Unterschriftenliste mit knapp 600.000 Unterschriften wenige Monate vorher die Untertitelung von Nachrichtensendungen gefordert worden war. 1984 endet die Testphase des Teletextes, der nun endgültig von ARD und ZDF eingeführt wird. Zwischen 1980 und 1984 konnte das Volumen von anfänglich 60 Sendeminuten pro Monat auf rund 1.000 Sendeminuten gesteigert werden. Die Live-Untertitelung der Fußballweltmeisterschaft in Spanien 1982 bildete mit knapp 3.000 Minuten den Höhepunkt in diesen Jahren (vgl. Müller 1986:79). Um die Qualität der Untertitel verbessern zu können, wurden 1983 und 1984 Umfragen unter Hörgeschädigten durchgeführt. Diese ließen erkennen, dass vor allem der Wunsch nach erheblich mehr untertitelten Sendungen, längeren Standzeiten und besserer Kennzeichnung der Sprecher von den Befragten geäußert wurde (vgl. Müller 1986:79ff.).

Durch inzwischen jahrelange Erfahrungswerte und weiterer Forschung zu Untertitelung für Hörgeschädigte bleibt von dieser Kritik heute nur mehr der Wunsch nach mehr untertitelten Sendungen, nämlich 100 % des gesamten Fernsehprogramms. Die deutschen öffentlich-rechtlichen Sender sind im Vergleich zu den privaten Sendern auf einem sehr guten Weg. Das Erste hat nach eigenen Angaben seine Untertitelquote seit 2012 nahezu verdoppelt und liegt aktuell bei ca. 95 % aller Sendungen (vgl. URL: DasErste[a]). Beim ZDF wird Barrierefreiheit ebenfalls großgeschrieben. Zur Hauptfernsehzeit zwischen 16 Uhr und 22:15 Uhr bietet das ZDF seit April 2013 100 % Untertitelung für Hörgeschädigte an (vgl. URL: ZDF). Nach Informationen des BR, der wie Das Erste zur Rundfunkanstalt ARD gehört, wurden nach eigenen Angaben im Jahr 2014 57 % aller Sendungen untertitelt, zwischen 18 Uhr und 23 Uhr sogar bis zu 85 %. Dabei werden alle SDH-Untertitel von Inhouse-UntertitlerInnen in der Redaktion erstellt. Die UntertitlerInnen besitzen meist einen linguistischen Hintergrund, entweder durch einen Abschluss als ÜbersetzerIn/DolmetscherIn oder durch eine journalistische Ausbildung. Eine wichtige Voraussetzung ist ferner die „Hör-Vertrautheit mit bayerischen Dialekten, um die vielen O-Töne zu verstehen.“ (E-Mail von Gabriele Krüger vom 11.09.2015) Bei der Erstellung der Untertiteldatei verwenden die UntertitlerInnen nach Möglichkeit Textvorlagen oder Drehbücher. Fachbegriffe und Namen werden zusätzlich noch einmal überprüft. Beim BR wird nach dem Vier-Augen-Prinzip gearbeitet, „auch bei großem Zeitdruck“. (ebd.) Die Korrektur und Endkontrolle wird in der Regel von den Chefs/Chefinnen vom Dienst vorgenommen, die sich das Video mit den Untertiteln ansehen und Inhalt, Orthographie sowie Synchronität und Schnittgenauigkeit überprüfen. Folgende Qualitätskriterien sollten die Untertitel für Hörgeschädigte erfüllen:

- so nah wie möglich am Originaltext bleiben
- synchron mit dem gesprochenen Text eingeblendet werden
- in fehlerlosem Deutsch geschrieben sein

- so behutsam wie möglich gekürzt und umformuliert sein, um bei Resthörigkeit keine Irritationen auszulösen
- nicht zu hastig ein- und ausgeblendet werden (die sogenannten Standzeiten sollten nicht zu kurz sein) (ebd.)

Gesetzlich sind deutsche Fernsehsender zwar nicht verpflichtet, ihr Programm barrierefrei zu gestalten, aber durch die Ratifizierung Deutschlands der UN-Behindertenrechtskonvention und dem daraus resultierenden *Nationalen Aktionsplan Deutschlands zur Umsetzung der Konvention*[20] wird ein verpflichtender Rahmen für die Rundfunkanstalten geschaffen. In der UN-Behindertenrechtskonvention werden in Artikel 9 (Zugänglichkeit), Artikel 21 (Recht der freien Meinungsäußerung, Meinungsfreiheit und Zugang zu Informationen) und Artikel 29 (Teilhabe am politischen und öffentlichen Leben) auf die Rolle und Verpflichtung der Medien verwiesen. Auch auf europäischer Ebene gibt es ähnliche Bestimmungen. Die Richtlinie 2010/13/EU über audiovisuelle Mediendienste legt in Artikel 7 Folgendes fest: „Die Mitgliedstaaten bestärken die ihrer Rechtshoheit unterliegenden Mediendiensteanbieter darin, ihre Dienste schrittweise für Hörgeschädigte und Sehbehinderte zugänglich zu machen."

Insbesondere die öffentlich-rechtlichen Sender, die sich durch den Rundfunkbeitrag finanzieren, der auch von Menschen mit Hör- und Sehbehinderung anteilsmäßig bezahlt werden muss, haben sich verpflichtet, ihr barrierefreies Angebot stark auszubauen. Bei privaten Fernsehsendern hingegen, die sich ausschließlich über Werbung finanzieren, ist die Untertitelquote noch sehr niedrig. Beispielsweise lag die durchschnittliche Quote im Januar 2013 bei RTL bei 4,6 %, bei ProSieben bei 11,3 % oder bei VOX bei 1,6 % (vgl. URL: Sign-Dialog). Sign-Dialog ist eine Arbeitsgruppe im Deutschen Gehörlosen-Bund e. V., die sich für das Recht auf 100-%-Untertitelung im deutschsprachigen Fernsehen einsetzt. Seit 2005 errechnet Sign-Dialog bis zu viermal im Jahr die Durchschnittswerte von 21 deutschen Sendern sowie die gesamte Untertitelquote in Deutschland. Zwischen 2005 und 2013 ist die durchschnittliche Quote nach der Berechnung von Sign-Dialog von 3,7 % auf 24,7 % gestiegen, wobei sich der größte Sprung bei ARD und ZDF feststellen lässt. Innerhalb von acht Jahren ist die Quote folglich um 21 % gestiegen. Dies lässt auf eine weitere positive Entwicklung in diesem Bereich in den nächsten Jahren hoffen.

[20] Der *Nationale Aktionsplan Deutschlands zur Umsetzung der Konvention* wurde 2011 vom Bundesministerium für Arbeit und Soziales veröffentlicht und gibt auf 236 Seiten Hinweise, Vorschläge und Richtlinien für die Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention (vgl. URL: BMAS).

2.2.2 Fernsehuntertitelung in Österreich

Die ersten Versuche mit dem Teletext begannen beim ORF am 21. Januar 1980, nachdem „die alte Anlage der BBC gekauft und nach Wien gebracht [worden war]“. (Weis 2015)

> Wir waren 'die Ersten auf dem Kontinent' und waren mächtig stolz darauf, dass wir unserem Publikum diesen technischen Fortschritt, der ja eine substanzielle Verbesserung des Kundendienstes brachte, unverzüglich weitergeben konnten. Zwar hat der Schwedische Rundfunk bereits wenige Wochen vor dem ORF mit Teletext experimentiert, das waren aber eben nur interne Versuche - die ersten mit Vollbetrieb waren (auf dem europäischen Kontinent) schon wir. (Weis 2015)

Ab Dezember desselben Jahres konnten die ersten Untertitel für Hörgeschädigte über den Teletext empfangen werden. Die Lebenshilfesendung „WIR“ war laut Müller (1986:63) „die erste Sendung auf der Welt, die täglich untertitelt wird, das heißt von Montag bis Freitag“. Ferner gab es ein eigenes Magazin für Hörgeschädigte, in dem Informationen zu Veranstaltungen, Tipps zu Behördengängen oder Nachrichten verbreitet wurden. 1981 wird erstmals eine Folge der Krimiserie *Tatort* mit Untertiteln für Hörgeschädigte versehen. Das Ziel der Untertitelredaktion damals war es, einen Spielfilm pro Woche zu untertiteln (vgl. Müller 1986:63). Die Fernsehgeräte zu Beginn der 1980er waren noch nicht alle teletexttauglich, daher brauchten interessierte ZuschauerInnen spezielle Teletextgeräte, die an den Fernseher angeschlossen werden mussten. Sonderschulen für Hörbehinderte in Österreich wurden 1984 sogar kostenlos mit diesen Geräten ausgestattet (vgl. Müller 1986:64). Im Jahr 1990 besaß ungefähr ein Fünftel der Haushalte ein teletexttaugliches Fernsehgerät, heute sind es 99 % (vgl. URL: ORF[a]).

Im Januar 1985 beginnt der ORF, die Nachrichtensendung „Zeit im Bild 1“ für Hörgeschädigte zu untertiteln. Wie Müller (1986:65) festhält, stellt dies „einen wichtigen Schritt zur Integration hörbehinderter Menschen in die Gesellschaft dar“. Zwischen 1982 und 1985 gab es einige Umfragen zur Teletextnutzung in Österreich. Dabei wurden Hörgeschädigte zwar nicht explizit berücksichtigt, aber es konnte ein Aufwärtstrend bezüglich dem Wunsch nach mehr Teletextuntertitelung erkannt werden (vgl. Müller 1986:68ff.). Diesem Wunsch wird bis heute nachgekommen, denn auch der ORF erhöht stetig seine Untertitelquote für Hörgeschädigte. Österreich hat die UN-Behindertenrechtskonvention ebenfalls ratifiziert und sich wie alle anderen Staaten unter anderem dazu verpflichtet, die Barrierefreiheit für Hörgeschädigte weiter zu fördern. Im ORF-Gesetz §5 *Besondere Aufträge*, Abs. 2 ist zu dieser Thematik Folgendes festgehalten:

> Die Informationssendungen des Fernsehens (…) sollen nach Maßgabe der technischen Entwicklung und der wirtschaftlichen Tragbarkeit so gestaltet sein, dass gehörlosen und gehörbehinderten Menschen das Verfolgen der Sendungen erleichtert wird. Darüber hinaus ist dafür zu sorgen, dass der jeweilige Anteil der für Hör- und Sehbehinderte barrierefrei zugänglich gemachten Sendungen durch geeignete Maßnahmen kontinuierlich gegenüber dem Stand zum 31. Dezember 2009 erhöht wird. (URL: Jusline)

2009 lag die Untertitelquote noch bei 35 % (vgl. URL: ORF[b]). Nach Informationen des ORF konnte diese Zahl bis heute beinahe verdoppelt werden und lag 2014 bei ORF 1 und ORF 2 bei 66,7 %; bei ORF III wurden im Jahr 2014 32,9 % aller Sendungen für Hörgeschädigte untertitelt. Auch das ORF-TVthek-Angebot wird laufend ausgebaut und zunehmend barrierefreier mit Untertiteln gestaltet, die sich im Rahmen des Videoplayers einschalten lassen.

Zur Qualitätssicherung beim ORF lässt sich festhalten, dass die Untertitel für Hörgeschädigte zum Teil intern erstellt und zum Teil nach außen verlagert werden. Insbesondere Premiumprogramme, in der Regel Eigenproduktionen mit Österreich-Content und starken Dialektfärbungen, werden intern von UntertitelredakteurInnen erstellt, da sie als Aushängeschild fungieren. Diese Premiumprogramme werden häufig auch auf DVD mit SDH-Untertiteln veröffentlicht. Hierzu zählt unter anderem der österreichische *Tatort*. Beim ORF wird nach dem Vier-Augen-Prinzip gearbeitet. Nachdem die Untertitel gemäß des Styleguides erstellt wurden, werden sie im Rahmen des Qualitätsmonitoring ein zweites Mal durchgesehen und sowohl technische als auch inhaltliche Aspekte überprüft. Dieser Vorgang wird als Abnahme bezeichnet. Für den ORF bedeuten qualitativ hochwertige Untertitel, dass diese strikt nach den vorgegebenen Richtlinien erstellt werden (mündliche Mitteilung).

Zahlen und Fakten zu den Untertitelungsquoten bei den österreichischen privaten Sendern lassen hingegen sich nur schwer finden, aber es ist vermutlich davon auszugehen, dass die Quoten ähnlich niedrig sind wie in Deutschland.

2.2.3 Fernsehuntertitelung in der Schweiz

In der Schweiz startete die Betriebsaufnahme des Teletexts, der wie in Deutschland und Österreich mit dem System des britischen *Ceefax Teletext* arbeitete, 1984 auf SF DRS[21], das heutige SRF. Vier Jahre später konnte über den Teletext die erste Live-Untertitelung empfangen werden. Die erste Live-Untertitelung der Nachrichtensendung „Tagesschau“ erfolgte im Jahr 1991 (vgl. URL: SWISS TXT[a]). „Fernsehveranstalter mit nationalem oder sprachregionalem Programmangebot müssen einen angemessenen Anteil der Sendungen in einer für hör- und sehbehinderte Menschen geeigneten Weise aufbereiten.“ (URL: Schweizer Bundesrat[a]) Dies schreibt das Schweizer Bundesgesetz von 2006 über Radio und Fernsehen im Artikel 7 Abs. 1 vor. In der Schweizer Radio- und Fernsehverordnung, die am 1. April 2007 in Kraft trat, wird in Artikel 7 *Behindertengerechte Aufbereitung von Fernsehsendungen auf den Kanälen der SRG*, Absatz 1, jener „angemessene Anteil“ konkretisiert:

[21] *Schweizer Fernsehen der deutschen und rätoromanischen Schweiz* war bis 2005 der Name der Rundfunkanstalt.

> Die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) ist verpflichtet, den Anteil untertitelter Fernsehsendungen in ihrem redaktionellen Programm in jeder Sprachregion schrittweise auf einen [sic!] Drittel der gesamten Sendezeit auszubauen. Diese Pflicht gilt auch für jene Fernsehveranstalter, die ihr Programm nach Artikel 25 Absatz 4 RTVG in Zusammenarbeit mit der SRG ausstrahlen. (URL: Schweizer Bundesrat[b])

In der Schweiz, die 2014 ebenfalls die UN-Behindertenrechtskonvention ratifiziert hat, ist das öffentlich-rechtliche Fernsehen tatsächlich gesetzlich verpflichtet, einen bestimmten Anteil ihrer Sendungen – in diesem Fall ein Drittel – für Hörgeschädigte zu untertiteln und zugänglich zu machen, während die Gesetze in Deutschland und Österreich eher als ausdrückliche Empfehlungen ohne konkrete Zahlen verstanden werden können. Das Drittel war 2009 in allen Sprachregionen erreicht, nachdem vorher zusätzlich ein Vertrag zwischen Schweizer Hör- und Sehbehindertenverbänden und der Schweizer Radio- und Fernsehgesellschaft SRG SSR vereinbart wurde, in dem den Verbänden zugesichert wurde, dass ein bestimmtes Volumen an Untertiteln, Audiodeskription und Sendungen mit Gebärdensprache bis 2010 erreicht werden muss (vgl. URL: SRG-SRR[a] und URL: SRG-SRR[b]). Im Jahr 2010 lag die Untertitelungsquote bei 35,1 % und damit knapp über dem gesetzlich vorgeschriebenen Drittel (vgl. URL: SRG-SRR[c]). Im Verlauf der anschließenden vier Jahre stieg die Quote noch einmal auf 49,1 %. Gemäß dem Schweizerischen Gehörlosenbund SGB-FSS liegt diese Quote zwar „weit entfernt“ von den geforderten 100 % Untertitelung, aber in Anbetracht der Gesetzeslage sei diese Zahl dennoch „erfreulich“ (vgl. URL: Schweizerischer Gehörlosenbund).

Im SRF-Player, der Mediathek des Senders im Internet, können seit Anfang 2014 nun auch Untertitel für Hörgeschädigte zugeschaltet werden, sofern die Sendungen bereits für das Fernsehen untertitelt worden sind. Damit wurde ein „langjährige[r] Wunsch der betroffenen Zielgruppe“ erfüllt und eine „Verbesserung der sogenannten Zugangsdienste“ vorgenommen (vgl. URL: SWISS TXT[b]).

Um eine hohe Qualität der SDH-Untertitel zu gewährleisten, müssen die UntertitlerInnen, die intern für das SRF arbeiten, über eine höhere Ausbildung im Bereich Sprachen, Medien, Kommunikation o. Ä. verfügen. Ein Fachhochschul- oder Universitätsabschluss ist dabei von Vorteil. „Weitere fachliche Voraussetzungen sind: perfekte schriftliche Beherrschung der deutschen Sprache und sehr gutes Verständnis des Schweizerdeutschen; grundsätzlich eine sehr hohe Sprachkompetenz; sehr breites Allgemeinwissen; Technikaffinität.“ (E-Mail von Dragana Sucevic vom 17.09.2015) Wie auch beim BR und beim ORF wird nach dem Vier-Augen-Prinzip gearbeitet und alle Untertitel werden gegengelesen. Für das SRF bedeuten qualitativ hochwertige Untertitel „die adäquate Wiedergabe von audiovisuellem Inhalt in schriftlicher Form für Gehörlose und Schwerhörige, die sowohl die spezifischen Aspekte des Mediums als auch jene des Zielpublikums im größtmöglichem Maß berücksichtigt.“ (ebd.)

2.3 Live-Untertitelung und Respeaking

Der Themenbereich Live-Untertitelung und Respeaking bietet genügend Material, um damit eine eigenständige wissenschaftliche Arbeit zu füllen. Da Respeaking für die Untertitelung der Krimiserie *Tatort* allerdings keine Rolle spielt, weil der Film bereits lange vor dem eigentlichen Sendetermin fertig gestellt ist und somit vorab für Hörgeschädigte untertitelt werden kann, wird in diesem Kapitel nur kurz und oberflächlich auf diese Arbeitsweise eingegangen. Es ist dennoch wichtig, einen kurzen Überblick zu geben, da UntertitlerInnen beim Fernsehen das Respeaking beherrschen müssen, denn ein großer Teil der Untertitelarbeit beim Fernsehen besteht inzwischen aus Live-Untertitelung.

Wie in Kapitel 2.2 dargestellt wurde, gab es bereits kurz nach der Entwicklung und Einführung des Teletextes in Europa zu Beginn der 1980er Jahre die ersten Versuche mit Live-Untertitelungen, z.B. bei Sportgroßveranstaltungen. Laut Romero-Fresco (2011:7) waren Großbritannien und Flandern die ersten europäischen Länder, die mit Live-Untertitelung experimentierten. Werden die Untertitel für ein Programm nicht vorproduziert, sondern „im Moment des Sendens erzeugt“ (Jüngst 2010:138), dann wird von Live-Untertitelung gesprochen. Bei der Semi-Live-Untertitelung hingegen liegt ein Teil des Sendematerials bereits vor, für den im Voraus Untertitel erstellt werden können und es müssen später nur bestimmte Passagen des Beitrags live untertitelt werden (vgl. Hezel 2009:157). Semi-Live-Untertitelung wird beispielsweise häufig bei Nachrichtensendungen eingesetzt. Jüngst (2010:138) ist der Ansicht, dass Live-Untertitelung eng mit dem Sozialleben verknüpft ist, da es oftmals die Sendungen betrifft, an denen „unterschiedlichste Zielgruppen großes Interesse [haben]“, wie zum Beispiel Nachrichten oder Sportereignisse. Diese Sendungen sind „besonders wichtig für die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben.“

Für die Erstellung der Live-Untertitel gibt es zwei mögliche Arbeitsweisen. Einerseits kann mit einer Spracherkennungssoftware gearbeitet werden, andererseits manuell mit verschiedenen Tastaturen. Eine mögliche Art der Live-Untertitelung mit manueller Eingabe ist unter der Verwendung eines Stenographen:

> Der "Stenoclient" ist eine spezielle Silbentastatur, wie man sie aus Gerichtsszenen in alten amerikanischen Schwarz-Weiß-Kriminalfilmen kennt. Ein Schriftdolmetscher stenographiert den Ton des Fernsehens mit und eine Software wandelt die Silben in ganze Sätze um. Mit dieser Methode können große Textmenge verarbeitet werden. Es ist nahezu möglich, den Original-Kommentar 1:1 zu untertiteln. (URL: DasErste[c])

Laut Romero-Fresco (2011:7) wurden in den 1980er Jahren von amerikanischen Fernsehsendern gezielt Gerichtsschreiber gesucht, die mit der Stenographie vertraut waren und eine schnelle Auffassungsgabe besaßen. Diese Personen wurden umgeschult und als Live-UntertitlerInnen angestellt. 1987 wurde in den Niederlanden von Nico Berkelmans und Marius den Outer eine weitere spezielle Tastatur entwickelt, der sogenannte „Velotype“ oder „Veyboard“. Die Tastatur beim „Velotype“ ist schräg zueinander zugeordnet und durch das

gleichzeitige Drücken mehrerer Tasten lassen sich beispielsweise Silben oder ganze Wörter erstellen[22]. Es brauchte bis zu einem Jahr Training, bis UntertitlerInnen mit der Funktionsweise vertraut waren und schnelle Ergebnisse liefern konnten (vgl. Romero-Fresco 2011:13ff.).

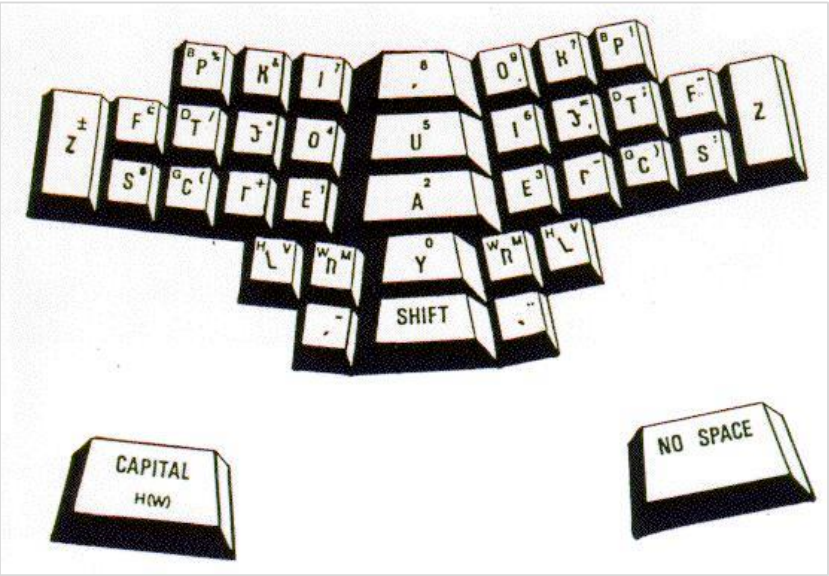


Abbildung 4: Aufbau einer Velotype-Tastatur [23]

Ferner ist es möglich, mit einer gängigen QWERTZ-Tastatur zu arbeiten. Für einen schnelleren Output bietet sich dabei das Reißverschlussverfahren an, bei dem zwei UntertitlerInnen mit zwei Tastaturen gleichzeitig arbeiten und das gesprochene Wort abwechselnd in Untertiteln für Hörgeschädigte zusammenfassen (vgl. URL: DasErste[c]).

Die genannten manuellen Methoden haben bei der Live-Untertitelung inzwischen größtenteils ausgedient und der neuesten Entwicklung Platz gemacht: Untertitelerstellung mithilfe von Spracherkennungssoftware. Dieser Prozess wird Respeaking genannt, in den USA spricht man von „(real-time) voice writing“. Romero-Fresco definiert Respeaking wie folgt:

> A technique in which a respeaker listens to the original sound of a live programme or event and respeaks it, including punctuation marks and some specific features for the deaf and hard of hearing audience, to a speech recognition software, which turns the recognized utterances into subtitles displayed on the screen with the shortest possible delay. (2011:1)

In der Regel werden für die Live-Untertitelung zwei Programme benötigt: Die **Spracherkennungssoftware** ist mit einer **Untertitelungssoftware** gekoppelt, wodurch vor

[22] Unter URL: Velotype lässt sich die genaue Funktionsweise des Velotype nachlesen.
[23] Bildquelle: http://www.humanefficiency.nl/gui/gebruiksvriendelijkheid_handhelds.shtml

dem Senden noch kleine Änderungen vorgenommen oder bestimmte Wörter, Namen und Zahlen manuell eingetippt werden können.[24] Sowohl beim ORF als auch beim BR und beim SRF wird im Rahmen der Live-Untertitelung mit der Untertitelungssoftware *FAB* und der Spracherkennungssoftware *Dragon Naturally Speaking* gearbeitet. Die Untertitel können bei der Spracheingabe bereits gekürzt und sinnvoll zusammengefasst werden. Da aber dieser Arbeitsschritt während der Live-Ausstrahlung erfolgt, verzögert sich die Sendung der Untertitel um wenige Sekunden und hängt dadurch dem Bild um diese Zeitspanne hinterher. Ferner muss die Spracherkennungssoftware erst auf den/die SprecherIn und seine/ihre Sprechweise eingestellt werden, damit die Fehlerquote bei der Texterstellung so gering wie möglich gehalten werden kann. Der Spracherkennungssoftware müssen zudem bestimmte Termini oder Eigennamen erst eingespeist und „gelernt" werden. Bei den Olympischen Spielen 2008 beispielsweise musste jede/r (!) UntertitlerIn des Ersten etwa 11.500 Sportlernamen und Fachbegriffe einsprechen, um die richtige Schreibweise während der Live-Untertitelung gewährleisten zu können (vgl. URL: DasErste[d]). Im Rahmen der spontanen Live-Untertitelung ist diese Vorbereitung allerdings nicht immer möglich.

2.4 Entwicklung auf Bildungs- und wissenschaftlicher Ebene

In den 1990er Jahren wurde der Untertitelung für Hörgeschädigte von der Wissenschaft nur wenig Beachtung geschenkt. Sie war in der Regel ein Unterpunkt der intralingualen Untertitelung, der nicht tiefergehend erforscht wurde. Ivarsson erkannte jedoch bereits 1992 die Wichtigkeit dieser Thematik: „The subtitling of television programmes for those with impaired hearing is a subject for a whole book rather than a short chapter." (1992:137) Auch Neves misst der intensiveren wissenschaftlichen Betrachtung der Untertitelung für Hörgeschädigte große Bedeutung bei: "Subtitling for the d/Deaf[25] and the hard of hearing deserves all the attention it can get. It deserves to be studied, it deserves to be taught, and all the agents involved deserve to be respected." (2008a:140) Durch mehrere EU-Kampagnen und zunehmende

---

[24] „Getippt wird meist nur, wenn man davon ausgeht, dass Dragon das Gesagte nicht erkennen wird (z.B. fremdsprachliche Wörter (auch eingedeutschte Wörter mit englischer Aussprache z.B., Eigennamen, Markennamen etc.), oder wenn wir bereits die Erfahrung gemacht haben, dass Dragon das Gesagte eher schlecht erkennt (z.B. Zahlen, v.a. Zahlen in Verbindung mit "-zwanzig").
Ansonsten wird noch manuell eingegriffen, wenn korrigiert werden muss. Das geht meist schneller, als noch mal mit der Spracherkennung neu anzusetzen, da es sich oftmals nur um einzelne Buchstaben handelt (z.B. Endungen ("eine"/"einer"). Aber auch bei einzelnen falsch erkannten Wörtern oder Sätzen macht es meist wenig Sinn, es noch mal einzusprechen, da die Wahrscheinlichkeit, dass Dragon wieder falsch erkennen wird, relativ hoch ist." (E-Mail von Frau Gabrielle Fienbork vom Bayerischen Rundfunk, 25.02.2015)

[25] Der Begriff *Deaf* bezieht sich auf Gehörlose, die von Geburt an taub sind und deren Muttersprache die Gebärdensprache ist; *deaf* bezeichnet die Menschen, die im Verlauf ihres Lebens ertaubt sind, aber die Lautsprache als Muttersprache erlernt haben.

Öffentlichkeitsarbeit von Gehörlosenverbänden in den letzten 10 bis 15 Jahren wurden die Bedürfnisse von gehörlosen und schwerhörigen Menschen verstärkt nach außen getragen und Politik, Medien und Wissenschaft wurden darauf aufmerksam (gemacht). Auf wissenschaftlicher Ebene hat sich beispielsweise Hezel (2009) der Fernsehuntertitelung für Hörgeschädigte umfassend gewidmet und u. a. technische, optische sowie linguistische Aspekte der Untertitelung für Hörgeschädigte erläutert. Die Darstellung und Beschreibung von Musik – und im Zuge dessen ihre Wirkung – ist ferner ein Aspekt der SDH-Untertitelung, der gesondert betrachtet und weiter erforscht werden muss (Neves 2010). Romero-Fresco (2011) nennt außerdem folgende Forschungsbereiche, denen sich im Hinblick auf Live-Untertitelung intensiver gewidmet werden muss: Fehlerquellen bestimmen und klassifizieren; Methoden finden, um die Verzögerung zu verringern; die Spracherkennung der Softwares überarbeiten; die Ausbildung der RespeakerInnen verbessern. Die Forderung nach besserer und gezielterer Aus- und Weiterbildung von UntertitlerInnen und RespeakerInnen wird auch von Neves (2008a/2008b), Remael (2007) und Díaz-Cintaz (2007) geäußert. Zudem hat sich die Untertitelung für hörgeschädigte Kinder als neuer Forschungszweig herausgebildet. Im Folgenden wird genauer auf die Aus- und Weiterbildung sowie auf die Untertitelung für hörgeschädigte Kinder eingegangen.

2.4.1 Aus- und Weiterbildung von SDH-UntertitlerInnen

"On a pedagogical note, few educational institutions offer programmes of study that focus on this type of subtitling, and the field is still to be developed." (Díaz Cintas & Remael 2007:15) Obwohl die Untertitelung für Hörgeschädigte vor mehr als 30 Jahren zum ersten Mal in der Fernsehbranche eingesetzt und insbesondere in den letzten fünf Jahren stark ausgebaut wurde, ist diese Entwicklung in den Bildungsinstituten, wie Díaz Cintas und Remael feststellen, noch nicht vollständig angekommen. Neves (2008a:135) kritisiert die Haltung vieler Menschen, nach derer jeder, der die Sprache beherrsche, Untertitel für Hörgeschädigte erstellen könne. Sie ist der Ansicht, dass es sich bei dieser Tätigkeit keinesfalls um reine Transkription handelt, sondern dass technische, linguistische und translatorische Kompetenzen eine sehr wichtige Rolle spielen. Die zu erstellenden Untertitel unterliegen gewissen Einschränkungen und Vorschriften, auf die in Kapitel 3 genauer eingegangen wird. Aus diesem Grund sei diese Art der Untertitelung kein „easy task" und sollte im Rahmen spezieller Ausbildungen erlernt werden:

> Ideally, subtitlers would attend specialised courses after completing a university degree in Languages or Translation Studies. If that is not available or possible, SDH professionals will at least need to have solid university degrees in Languages and/or Translation and a training period with qualified and experienced professionals who can pass on their knowledge and expertise for newcomers to build on. Initial training alone does not make an expert subtitler either. That only comes with time, work and perseverance! (2008:135)

Den Wunsch nach einer gezielten Aus- und/oder Weiterbildung für UntertitlerInnen für Hörgeschädigte teilt auch Romero-Fresco (2008/2012), wobei er sich bei seinen Ausführungen vor allem auf das Respeaking konzentriert. War Untertitelung für Hörgeschädigte zu Beginn noch ein „On-the-Job"-Training (vgl. Remael 2007:40), wobei es das heute in vielen Fällen sicherlich immer noch ist, so gibt es inzwischen einige Ausbildungsinstitute in Europa, die Kurse zu Respeaking und SDH-Untertitelung anbieten. Im Jahr 2008 gab es in Europa Bildungsinstitute in fünf verschiedenen Ländern, die Aus- und Weiterbildungen zur SDH-Untertitelung anboten: England, Spanien, Italien, Belgien und Portugal (vgl. Neves 2008b:188f.). Eine spezielle Respeaking-Ausbildung auf universitärer Ebene gab es im Jahr 2011 nur in drei europäischen Universitäten in Barcelona, London und Antwerpen (vgl. Romero-Fresco 2011:40f.).

Dass für SDH-UntertitlerInnen eine spezielle Ausbildung erforderlich ist, steht für Romero-Fresco (2012), Remael (2007) und Neves (2008b) außer Frage. Über welche Kompetenzen UntertitlerInnen nach der Ausbildung verfügen sollten, erläutert Neves:

> (…), if subtitlers working on SDH want to produce a truly useful accessibility service they need to have a profound knowledge of the profile and the needs of their specific addressees and audiences (the d/Deaf and the hard-of-hearing); a good knowledge of filmic composition, particularly in respect to the place and meaning of sound (in all its forms) in the compositional whole; a clear understanding of redundancy, relevance, adequacy, cohesion and coherence, so as to guarantee truly meaningful reading material; and the ability to draw both upon sense and sensibility when difficult choices need to be made. (2008b:172)

Da bei der Untertitelung für Hörgeschädigte die Kennzeichnung von Musik, Geräuschen und parasprachlichen Elementen von besonderer Bedeutung ist, muss bei hörenden UntertitlerInnen im Rahmen einer Ausbildung zunächst ein Bewusstsein für diese Aspekte geschaffen werden. Neves (2008b:187) ist sich jedoch sicher, dass die Anzahl an Ausbildungsangeboten weiter steigen wird, denn Barrierefreiheit wird als Forschungsthema zunehmend an Bedeutung gewinnen und auch in der Translationswissenschaft mehr Beachtung finden.

2.4.2 Untertitelung für hörgeschädigte Kinder

Die Untertitelung für hörgeschädigte Kinder unterscheidet sich von der Untertitelung für hörgeschädigte Erwachsene vor allem darin, dass die Lesekompetenz der Erstgenannten noch nicht so ausgeprägt ist wie diejenige der Erwachsenen. Die Lesekompetenz hängt zusätzlich davon ab, ob die Muttersprache die Gebärdensprache oder die Lautsprache ist (in Kapitel 3 wird genauer auf diesen Aspekt eingegangen).

Lorenzo (2010a) hat anhand von Untertiteln zu einer japanischen Zeichentrickserie das Leseverständnis von gehörlosen und schwerhörigen Kindern zwischen 5 und 15 Jahren in Spanien untersucht. Es bestätigte sich, dass es einen signifikanten Unterschied zwischen von

Geburt an tauben und erst später ertaubten Kindern im Hinblick auf das Verständnis der Untertitel gibt. Da hörgeschädigte Kinder durch das Lesen von Untertiteln jedoch ihren Wortschatz und ihre Lesekompetenz verbessern können, ist es von Vorteil, die Untertitel an die Fähigkeiten der Zielgruppe anzupassen, damit diese das Interesse daran nicht verliert. Eine Umfrage unter den untersuchten Kindern zeigte, dass einzeilige Untertitel, längere Standzeiten, onomatopoetische Geräuschbeschreibungen und Smileys für suprasegmentale Informationen von den meisten bevorzugt werden. Die Ergebnisse der Studie fasst Lorenzo (2010b) in Empfehlungen für die Untertitelung für hörgeschädigte Kinder zusammen. Unter Berücksichtigung der Bild-Text-Beziehung schlägt sie vor, Wortwahl und Satzstruktur einfach und verständlich zu gestalten. Eine Anpassung an die Gebärdenspräche in Bezug auf die Reihenfolge von Subjekt, Prädikat und Objekt hält Lorenzo für sinnvoll. UntertitlerInnen könnten ferner GebärdensprachexpertInnen oder spezifische Wörterbücher für hörgeschädigte Kinder bei ihrer Arbeit zu Rate ziehen. Auch sollten abstrakte Nomen, Metaphern und passive Satzkonstruktionen vermieden werden, um den Kindern das Verständnis zu erleichtern. Neben Lorenzo veröffentlichten Cambra et. al (2013) sowie Zárate (2014) Publikationen zur Untertitelung für gehörlose und schwerhörige Kinder.

Während die Untertitelung für hörgeschädigte Erwachsene schon zunehmend auf wissenschaftlicher Ebene erforscht wird, steckt die Untersuchung der Untertitelung für hörgeschädigte Kinder quasi noch in den Kinderschuhen. Nur wenige Artikel zu diesem Thema wurden bisher in Europa veröffentlicht, allen voran in Spanien und Großbritannien, aber es ist davon auszugehen, dass auch dieser Bereich in naher Zukunft Gegenstand weiterer wissenschaftlicher Arbeiten werden wird.

2.5 Barrierefreiheit außerhalb von Rundfunkanstalten

Unter das Konzept der Barrierefreiheit fällt neben Zugang zu Gebäuden, Gebieten und Transportmitteln auch der uneingeschränkte Zugang für behinderte Menschen zu Information und Kommunikation. Für hörbehinderte Menschen ist vor allem der letzte Punkt von großer Bedeutung, da ihnen aufgrund ihrer auditiven Einschränkung sämtliche Kommunikations- und Informationsmittel verwehrt bleiben, die akustisch übertragen werden. Neben Fernsehen und Hörfunk zählt dazu ferner das Kino. Aber auch einfache Behördengänge oder Arztbesuche sind ohne GebärdensprachdolmetscherIn nur schwer möglich. Der Zugang zu Informationen ist jedoch nach Artikel 11 der *Charta der Grundrechte der Europäischen Union* ein Grundrecht aller EU-BürgerInnen[26].

[26] Siehe http://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf, zuletzt aufgerufen am 22.02.2015

2003 fand das *Europäische Jahr der Menschen mit Behinderungen (EJMB)* statt. Im Rahmen des EJMB sollte die Öffentlichkeit für Menschen mit besonderen Bedürfnissen sensibilisiert werden und ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, welche Möglichkeiten zur besseren Integration und Inklusion in die Gesellschaft vorhanden sind. Die Zusammenarbeit mit Medienorganisationen war einer von vielen Punkten auf dieser Agenda. Auf europäischer Ebene folgt die 2010 verabschiedete Richtlinie über audiovisuelle Mediendienste, in der europäische Mediendienste dazu aufgefordert werden, ihr Programm für hör- und sehbehinderte Menschen zugänglicher zu machen. Im internationalen Kontext trat im Mai 2008 die UN-Behindertenrechtskonvention in Kraft, in der die unterzeichneten Staaten dazu aufgerufen wurden, den Zugang zu Informationen und die Teilhabe am politischen und öffentlichen Leben für behinderte Menschen zu erleichtern. Barrierefreiheit und im Zuge dessen ein Bewusstsein für die Bedürfnisse von hörgeschädigten Menschen hat in den letzten Jahren verstärkt an Bedeutung gewonnen. Dies spiegelt sich zum einen in der zunehmenden Beachtung in der Wissenschaft wider und zum anderen in der Entwicklung von Hilfsmitteln und Services für Hörgeschädigte. Im Folgenden werden zwei Beispiele für solche unterstützenden Maßnahmen genauer erläutert.

2.5.1 GRETA und STARKS – Apps für ein barrierefreies Kino

Kinofilme mit Untertiteln für Hörgeschädigte sind eine Seltenheit, da die Mehrzahl der hörenden KinobesucherInnen sich vermutlich an den für sie überflüssigen intralingualen Untertiteln stören würde. Abgesehen von sehr seltenen Kinotagen, an denen speziell Filme mit Untertiteln für Hörgeschädigte gezeigt werden, haben die Betroffenen kaum die Möglichkeit, Filme im Kino anzusehen. Diesem Umstand hat sich Seneit Debese, eine Berliner Filmproduzentin und die Gründerin von GRETA und STARKS, angenommen und zwei Apps entwickeln lassen, die kostenlos Untertitel für Hörgeschädigte sowie Audiodeskription für Blinde für zahlreiche Kinofilme anbietet. Die App wird auf einem mobilen Gerät wie Smartphone oder Tablet installiert und anschließend kann mithilfe von GRETA im Kino eine vollständige Audiodeskription aufgerufen und über die eigenen Kopfhörer angehört werden. Hörgeschädigte können über STARK die passenden Untertitel zum gewünschten Film aufrufen und auf ihrem mobilen Gerät mitverfolgen. Die App erkennt den Film automatisch, wodurch Audiodeskription oder Untertitel synchron zum Film abgespielt werden (vgl. URL: Greta und Starks).

Da die NutzerInnen von STARKS während des Films mit den Augen ständig zwischen Leinwand und mobilem Gerät hin- und herwechseln müssen, wurde in Zusammenarbeit mit der Westsächsischen Hochschule Zwickau eine spezielle Datenbrille entwickelt, über die gleichzeitig zum Film Untertitel eingeblendet werden. Die Datenbrille wurde auf der CeBit im

März 2015 zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt (vgl. URL: CeBIT). Inwiefern sich diese Technik bewährt und durchsetzt, wird sich erst in der Zukunft bestimmen lassen. Für GRETA und STARKS ist es in jedem Fall ein wichtiger Schritt, um die Vision vom barrierefreien Kino Realität werden zu lassen.

2.5.2 Schriftdolmetschen

Die Arbeit von SchriftdolmetscherInnen ist neben der von GebärdensprachdolmetscherInnen für Hörgeschädigte im Alltag besonders wichtig ist. „Das ‚Schriftdolmetschen' entwickelte sich aus der Gehörlosenpädagogik als stenografierte Mitschrift zur simultanen Visualisierung gesprochener Texte für Hörgeschädigte (…)." (Gerzymisch-Arbogast 2009:98) Beim Schriftdolmetschen wird das gesprochene Wort für Hörgeschädigte simultan verschriftlicht. Wie bei der Live-Untertitelung kann dies mithilfe einer konventionellen Computertastatur, mithilfe einer Spracherkennungssoftware oder unter Verwendung von Maschinenstenographie erfolgen. Die Einsatzbereiche sind dabei sehr vielfältig: von Veranstaltungen über Vorlesungen in der Universität bis hin zu Behördengängen können SchriftdolmetscherInnen inzwischen dank moderner Techniken eingesetzt werden. Das Arbeitsgerät ist der Computer, der z.B. bei einer Veranstaltung mit einem Beamer verbunden ist und über den die Schriftdolmetschung übertragen wird. SchriftdolmetscherInnen können via Skypeverbindung zum/zur hörgeschädigten Kunden/Kundin auch von zu Hause aus arbeiten (vgl. URL: Verbavoice; URL: transSCRIPT). Die 2009 gegründete Firma *VerbaVoice* aus München beispielsweise hat eine eigene Internetplattform entwickelt, über die SchriftdolmetscherIn und hörgeschädigte/r Kundin/Kunde in Kontakt treten können:

> Kunde und Dolmetscher treffen sich auf der VerbaVoice-Plattform in einem virtuellen Raum. Der hörende Kommunikationspartner spricht in ein Mikrofon und der Ton wird an den Dolmetscher übertragen. Das Gesagte wird dann in Schrift- oder Gebärdensprache übersetzt. Der Kunde kann den Text oder das Video auf einem mobilen Endgerät mitlesen und so in Echtzeit verfolgen, was gesprochen wird. Ebenso kann der Gebärdensprachdolmetscher Beiträge des Hörgeschädigten in Lautsprache übersetzen („voicen"). (URL: Verbavoice 2015)

Während es in Deutschland ca. 300 SchriftdolmetscherInnen und mehrere Ausbildungsstätten in den verschiedenen Bundesländern gibt, sind in Österreich nur neun zertifizierte Fachkräfte eingetragen (vgl. Dabringer 2014). Es mangelt an ausgebildetem Fachpersonal und Ausbildungsmöglichkeiten. Lediglich das BFI Wien bietet seit drei Jahren eine Ausbildung zum/zur SchriftdolmetscherIn an. Vor allem für Schwerhörige und spät Ertaubte, die die Gebärdensprache nie gelernt haben, ist die Schriftdolmetschung oftmals die einzige Alternative, um weiterhin an speziellen Anlässen und am gesellschaftlichen Leben teilnehmen zu können.

3. Untertitelerstellung für Hörgeschädigte

Die Entstehung und die Geschichte der Untertitelung wurden bereits im vorigen Kapitel näher beleuchtet. Einst als „notwendiges Übel“ (Gottlieb 1997:69) betitelt, spielt die Untertitelung für hörgeschädigte Menschen jedoch eine immens wichtige Rolle. Sie ermöglicht ihnen den Zugang zu Informationen, die ihnen aufgrund ihrer Hörbehinderung sonst verwehrt bliebe. Von Gottlieb gibt es eine schöne Definition, welche Eigenschaften ein/e UntertitlerIn besitzen muss: „Hence, due to the complex, ‚diagonal‘ nature of subtitling, the subtitler must possess the musical ears of an interpreter, the stylistic sensitivity of a literary translator, the visual acuteness of a film cutter, and the esthetic sense of a book designer.” (1994:101) Und er erweitert diese Aufzählung: “In order to present the subtitles in a synchronous manner, the subtitler must also have the steady hand of a surgeon and the timing of a percussionist.” (1994:115) Gottlieb bezieht sich dabei zwar auf interlinguale UntertitlerInnen, aber das lässt sich durchaus auf intralingual arbeitende SDH-UntertitlerInnen übertragen, denn diese müssen sich zusätzlich zu den genannten Eigenschaften in eine Welt hineinversetzen, deren Dimensionen sie selbst eigentlich nur erahnen können: Die Welt der Gehörlosen und Schwerhörigen.

3.1 SDH-Untertitelung als Teilbereich der Audiovisuellen Translation

3.1.1 Audiovisuelle Translation – Ein Terminus im Wandel der Zeit

Die audiovisuelle Translation (AVT) ist ein Bereich in der Translationsforschung, dessen Ursprung einhergeht mit der Erfindung und Entwicklung des Films. Als erste Form der AVT kann durchaus die Übersetzung von Zwischentiteln beim Stummfilm zu Beginn des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden (vgl. Remael 2010:12), auf die in Kapitel 2.1 bereits näher eingegangen wurde. Obwohl die AVT in der Praxis schon lange eine professionelle Tätigkeit darstellt, hat sie in der Forschung erst seit den 1990er Jahren an Relevanz gewonnen (vgl. Díaz Cintas 2008:1). Für Zabalbeascoa (2008:23f.) ist das nicht verwunderlich, denn die audiovisuelle Translation ließ sich lange in keine translationswissenschaftliche Schublade stecken. Die Zunahme der wissenschaftlichen Relevanz führt Díaz Cintas (2008:1) zurück auf die fortschreitende technische Entwicklung im Bereich der Medien und Kommunikation, im Zuge derer Bildschirme in allen erdenklichen Formen und Größen ein nicht mehr wegzudenkender Teil unseres Arbeits- und Privatlebens geworden sind: Smartphones, Fernsehgeräte, Computer, Tablets, Kino etc. Er spricht von einer Allgegenwärtigkeit des Bildes, das in unserer heutigen Gesellschaft eine dauerhafte Machtposition eingenommen hat.

Der Terminus *Audiovisuelle Translation* entwickelte sich in den 1990er Jahren, als die AVT stärker erforscht und zunehmend Gegenstand von wissenschaftlichen Publikationen wurde. Katharina Reiß hatte den audiovisuellen Text bereits 1977 in ihre theoretischen

Überlegungen miteinbezogen und ihre Texttypologie (informativ, expressiv und operativ) um eine Form erweitert, die sie zunächst als „audio-medial“ bezeichnete, später als „multi-medial“[27]:

> Angesichts des Umstandes, daß zu übersetzende Texte zwar im Medium der Schrift auftreten, aber oft nur e i n [Hervorhebung im Original] Bestandteil eines gesamten Kommunikationsangebotes sind, das in mehreren Medien zugleich oder nacheinander vermittelt wird, ergibt sich für die Translatologie die Notwendigkeit, zusätzlich zu den drei Grundtypen einen vierten Texttyp zu postulieren. […] Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen […] oder mit Musik […] das vollständige Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdepenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf. Ohne Beachtung dieser Interdepenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden. Wir fassen solche Texte in einem eigenen Typ, dem *multi-medialen* [Hervorhebung im Original] Texttyp, zusammen (damit soll […] die früher verwendete Bezeichnung „audio-medial“ für diesen Typ korrigiert werden). (Reiß/Vermeer 1984:211)

In der Translationswissenschaft herrschte jedoch lange Uneinigkeit, wie dieser Bereich der Forschung genannt werden sollte, damit der Terminus sämtliche audiovisuelle Aspekte miteinschließt. Zu den ersten Benennungen zählen *film translation* und *cinema translation*, aber durch das Aufkommen des Fernsehens, das nicht nur Filme, sondern auch Serien, Talkshows und andere Formate zeigt, waren diese Begriffe bald zu eng gefasst. *Screen translation* ist umfassender, da jegliche Translation, die mit Bildschirmen in Verbindung steht, eingeschlossen wird, darunter auch neue Formen wie Computerspiele, Webseiten oder CD-ROMs, die bis dahin nur schwer klassifiziert werden konnten (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007a:12). Gambier und Gottlieb (2001) betiteln einen Sammelband über AVT mit *(Multi) Media Translation*, der sich nach Remael (2010:13) besonders auf die Vielfältigkeit der Medien und ihrer Übertragungskanäle in der globalen und lokalen Kommunikation bezieht. Gambier (2008:25) führt hinsichtlich dieser Diskussion zudem *language transfer* und *audiovisual versioning* an und betont, dass letztgenannter Terminus das Wort „Translation” vermeidet, womit die Assoziation „Wort für Wort“ hervorgerufen wird. Durch die Einbeziehung der Untertitelung für Hörgeschädigte sowie der Audiodeskription für Blinde in die Translationsforschung leitet sich *Media Accessibility* ab (Díaz Cintas et al. 2007b:12f.), wobei das Konzept der Translation dahingehend ausgeweitet wird, dass auch die Übermittlung von Geräuschen und Bildern in Form eines geschriebenen oder gesprochenen Textes berücksichtigt wird.

Audiovisuelle Translation ist derzeit der gebräuchlichste Terminus für die Übersetzung audiovisueller Texte aller Art. „This term refers to the different components involved in the type of text under scrutiny, and though it does not explicitly point to the interactive component of multimedia, it does not exclude it either.” (Remael 2010:13) Pedersen erwähnt zudem die unterschiedliche Verwendung der Termini in akademischen und nichtakademischen Kreisen:

---

[27] Den multimedialen Texttyp gibt Reiß später wieder auf und „ergänzt jeden der anderen drei Texttypen mit multimedialen Varianten oder Subtypen“. (Draganovici 2010:112)

> According to Google (www.google.com), ‘media translation’ is the most common term, but ‘screen translation’ and ‘audiovisual translation’ (AVT) are the most common terms in academic circles, even though ‘media translation’ is also used here. ‘Audiovisual translation’ would include all forms of translation that appears in an audio and/or visual context.” (Pedersen 2010:6)

„This fluctuation in terms is no more than a reflection of the changing times in which we live.“ (Díaz Cintas/Remael 2007a:12) Durch die Fortschritte der Technik und die stete Weiterentwicklung audiovisueller Medien, ist es nicht verwunderlich, dass sich auch der Terminus für die Translation dieser Medien einem ständigen Wandel unterzog und weiterhin unterziehen wird, um alle audiovisuellen Medien und Texte, die in der Zukunft womöglich noch entstehen werden, einordnen zu können. „The fast pace of change taking place in this field is one of the major challenges. AVT is closely linked with technology, which to a degree determines it.” (Díaz Cintas 2008:7)

3.1.2 Der audiovisuelle Text

Der Begriff Text wird im alltäglichen Gebrauch vor allem mit geschriebenen Dokumenten gleichgesetzt, aber kaum mit dem gesprochenen Wort, geschweige denn mit Bildern oder Geräuschen. Gottlieb erläutert, warum ein Text mehr als nur eine Summe von Sätzen ist, die schwarz auf weiß stehen:

> However, very few multi-channel messages - in the following referred to as polysemiotic texts - make much sense when stripped of one or more of their (non-verbal) semiotic layers - those threads that together make up the texture of the message in question. As semiotics implies semantics, any channel of expression in any act of communication carries meaning. For this reason, even exclusively non-verbal communication may deserve the label 'text', thus accommodating phenomena as music and graphics, as well as sign language (for the deaf) and messages in Braille (for the blind). (2003:167)

Texte als ein Akt der Kommunikation können nicht nur visuell wahrgenommen werden, sondern auch auditiv und nach Gottlieb sogar kinästhetisch (Braille). Wie der Name bereits andeutet, wird ein audiovisueller Text sowohl auditiv als auch visuell wahrgenommen. Die Rezeption eines solchen Textes über diese beiden Sinneskanäle teilt Díaz Cintas in Anlehnung an die von Delabastita (1989:199) vorgeschlagenen Kategorien in vier verschiedene Dimensionen auf:

> 1. The acoustic-verbal: dialogue, monologue, songs, voice-off.
> 2. The acoustic-nonverbal: musical score, sound effects, noises.
> 3. The visual-nonverbal: image, photography, gestures.
> 4. The visual-verbal: inserts, banners, letters, messages on computer screens, newspaper headlines.
>
> (Díaz Cintas 2008:3)

Ein audiovisueller Text ist polysemiotisch und besteht demnach aus mehreren verschiedenen Komponenten, deren Wichtigkeit je nach Text und Medium variiert. Er bildet ein „diffiziles Netz verschiedener bedeutungstragender Elemente – u.a. Sprache, Musik, Geräusche, Bilder, nonverbale Kommunikation samt allen der Filmsprache eigenen Merkmalen“ (Korycińska-Wegner 2011:63). Das Zusammenspiel der vier Ebenen macht die Besonderheit audiovisueller Texte aus. Wenn es sich bei den TextrezipientInnen jedoch um hörgeschädigte Menschen handelt, fallen zwei Ebenen weg, da sie diese nicht wahrnehmen können: die akustisch-verbale und die akustisch-nonverbale. Diese beiden Ebenen müssen für diese besondere Zielgruppe mittels Untertitelung in eine visuell-verbale Ebene umgewandelt werden, damit die Kommunikation erfolgreich ist und der Text rezipiert werden kann.

3.1.3 Arten der audiovisuellen Translation

Die Vielfalt der audiovisuellen Medien und Texte spiegelt sich in den Übersetzungsmethoden wider, denn die audiovisuelle Translation hat viele Gesichter. Hickethier (2003:28) zufolge bedeutet Audiovisualität „eine Medialität, bei der gesprochene und geschriebene Sprache mit allen Formen des Audiofonen (Geräusche, Musik etc.) sowie mit dem stehenden und bewegten Bild verbunden wird“. Zu den frühen, prototypischen Formen der AVT zählen Untertitelung und Synchronisation. Dabei ist es von Land zu Land unterschiedlich, welche Form der AVT vorherrschend ist. In einigen Teilen Europas hat sich die Untertitelung von ausländischen Film- und Fernsehproduktionen als bevorzugte Methode audiovisueller Übersetzung etabliert. Als klassische Untertitelungsländer gelten die skandinavischen Länder, die Ivarsson und Carroll (1998:5) als „a bastion of subtitling“ betiteln.[28] Die traditionellen Synchronisationsländer in Europa sind Deutschland, Österreich, Frankreich, Italien und Spanien. Pedersen betont allerdings, dass man nicht von DEN Untertitelungsländern und DEN Synchronisationsländern sprechen kann, da die AVT dynamisch und veränderbar ist (vgl. 2011:4).[29]

---

[28] Dies bezieht sich vor allem auf die interlinguale Untertitelung, die intralinguale Untertitelung wird oftmals weniger dem Übersetzen zugeordnet.

[29] Dass sich in den einzelnen europäischen Ländern dennoch entweder das eine oder das andere als Hauptmethode durchgesetzt hat, hängt mit verschiedenen Faktoren zusammen. „It is probable that of the factors deciding AVT choice today, the historical one is the most powerful. Once an AVT mode has been established in a language community, it is very hard to change it, at least for television.” (Pedersen 2011:7) Die Entscheidung hängt stark mit der nationalen Sprachenpolitik zusammen und als grundlegenden historischen Faktor führt er den Nationalsozialismus an. Dadurch wurde in Deutschland, Italien und Spanien ein Verbot anderer Sprachen auferlegt und fremdsprachliche Filme wurden – teilweise zensiert – in die jeweilige Landessprache synchronisiert. Allerdings wäre es zu einfach, totalitäre Regierungen mit Synchronisation gleichzusetzen, da Frankreich beispielsweise, das vierte Synchronisationsland, nie faschistisch war (vgl. Pedersen 2011:5). Ein weiterer Faktor sind finanzielle Gründe, da Synchronisation um ein Vielfaches teurer ist als Untertitelung. Damit im Zusammenhang steht auch die Einwohnerzahl der einzelnen Länder. Ab einer Bevölkerung von 25 Millionen Menschen wird hauptsächlich synchronisiert, was mit einigen wenigen Ausnahmen auf die meisten Länder in Westeuropa zutrifft. Ausnahmen sind Österreich und die Schweiz, wobei diese zum deutschen Sprachraum zählen

Untertitelung und Synchronisation sind nicht die einzigen Übersetzungsmethoden im audiovisuellen Bereich. Deren Vorläufer war das sogenannte *versioning*, bei dem mehrere Sprachversionen desselben Films oder Fernsehprogramms produziert werden (vgl. Pedersen 2010:6). Wenn eine mündliche Textproduktion wiederum mündlich wiedergegeben oder übersetzt wird, wird dies auch mit dem Überbegriff *revoicing* bezeichnet (González 2009[2]; Díaz Cintas 2009). Neben der Synchronisation und dem Voice-over fallen darunter auch die Audiodeskription und das Simultandolmetschen sowie *narration* und *free commentary* (vgl. González 2009[2]:16). Eine weitere Form der AVT ist die Übertitelung für Bühnen- oder Opernaufführungen, bei der die Übersetzung der gesprochenen oder gesungenen Texte oberhalb der Bühne angezeigt wird (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:19).

3.1.4 Intralinguale Untertitelung

Die Untertitelung lässt sich in zwei Kategorien aufspalten: *interlingual* und *intralingual*. Eine allgemeine Definition von Untertitelung gibt Díaz Cintas:

> *Subtitling* [Hervorhebung im Original] involves presenting a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voices off). (2009:5)

Untertitelte Programme bestehen dabei aus drei wichtigen Komponenten:

> […] the spoken word, the image and the subtitles. The interaction of these three components, along with the viewer's ability to read both the images and the written text at a particular speed, and the actual size of the screen, determine the basic characteristics of the audiovisual medium. Subtitles must appear in synchrony with the image and dialogue, provide semantically adequate account of the SL dialogue, and remain displayed on screen long enough for the viewers to be able to read them. (Díaz Cintas/Remael 2007a:9)

Die Synchronität von Bild und Text ist „eine der Grundanforderungen an eine gelungene Untertitelung" (Reinart 2009:153). Untertitel sollten erst dann eingeblendet werden, wenn eine Äußerung beginnt, um Verwirrung bei den ZuschauerInnen zu vermeiden. Bei Bedarf können Untertitel aber eine gewisse Zeit über die Äußerung hinaus stehen bleiben[30] (vgl. Reinart

---

und viele Fernsehsender ohnehin in allen drei Ländern empfangen werden können. Dementsprechend werden untereinander auch Sendungen und Filme importiert und exportiert. Eine weitere Ausnahme bildet Großbritannien, das zwar mehr als 25 Millionen EinwohnerInnen hat, aber überwiegend Untertitelung anbietet. Ferner spielen die AnalphabetInnenrate im Land sowie bestimmte Filmgenres eine Rolle. Sogenannte „niche films" werden beispielsweise auch in Synchronisationsländern mit Untertiteln gezeigt (vgl. Pedersen 2011:5ff.).

[30] Meist sind 1-2 Sekunden länger in Ordnung, abhängig von den Schnitten im Film sowie den jeweiligen Untertitelungsrichtlinien.

2009:153). Beim Erstellen von Untertiteln erfolgt immer eine „Transposition von gesprochener in geschriebene Sprache“ (Reinart 2009:153). Die Sprechgeschwindigkeit ist in der Regel sehr viel höher als die Lesegeschwindigkeit. Daraus folgt, dass in Untertiteln das Gesagte meist nicht wörtlich wiedergegeben werden kann, sondern gekürzt werden muss, da die Standzeit der Untertitel sonst zu kurz wäre bzw. die Lesegeschwindigkeit zu hoch. Ferner müssen sich UntertitlerInnen auf maximal zwei Zeilen pro Untertitel beschränken, um den Dialog wiederzugeben. „[…] it is rarely possible to produce a verbatim transcription of a spoken dialogue due to a shortage of space and time. The aim is rather to present the nearest equivalent meaning in written form.” (de Linde/Kay 1999:11)

All diese Charakteristika treffen sowohl auf inter- als auch auf intralinguale Untertitel zu. Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Kategorien sind Ausgangs- und Zielsprache, denn diese bleiben bei der intralingualen Untertitelung nämlich gleich: Es wird innerhalb einer Sprache gearbeitet. Die intralinguale Untertitelung kann dabei unterschiedlichen Zwecken dienen:

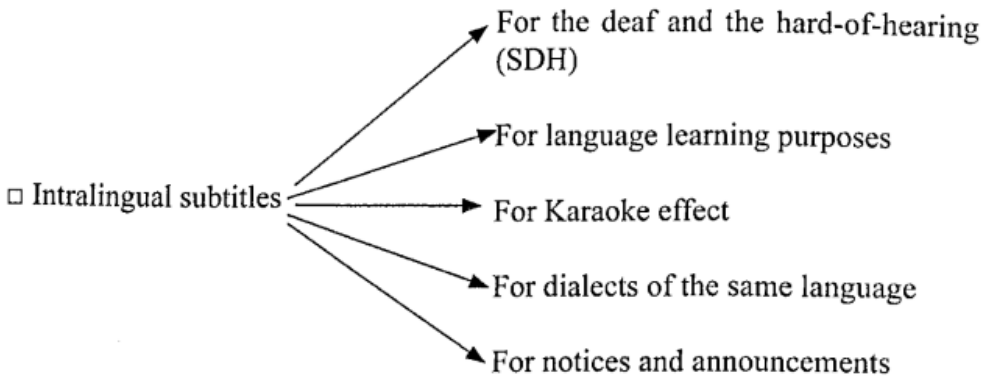


Abbildung 1: Arten der intralingualen Untertitelung (Díaz Cintas/Remael 2007a:14)

Intralinguale Untertitelung ist folglich nicht zwangsläufig gleichzusetzen mit Untertitelung für Hörgeschädigte[31]. Dies ist *ein* Aspekt, aber es gibt auch intralinguale Untertitel ohne die charakteristischen Geräusch- oder Musikbeschreibungen. Derartige Untertitel helfen Menschen, eine Sprache zu lernen, bereits vorhandene Sprachkenntnisse zu verbessern, oder sonstige Verständnisprobleme aus dem Weg zu räumen. Auch starke Dialekte werden in Standardsprache untertitelt, wenn es sich dabei nicht gerade um regionale Fernsehsender handelt. Ferner wird diese Art der Untertitelung bei Karaokeprogrammen verwendet sowie für

[31] Es gibt auch *inter*linguale Untertitel für Gehörlose und Schwerhörige (insbesondere bei DVDs) (vgl. Szarkowska 2013), aber diese werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

sonstige Informationen und Ankündigungen. Die Hauptzielgruppe der intralingualen Untertitelung bleiben dennoch hörgeschädigte Menschen (vgl. Pedersen 2010:2).

Die intralingualen Untertitel für Hörgeschädigte weisen, wie bereits angedeutet, eine entscheidende Besonderheit auf: Akustische Elemente wie Geräusche, Musik, Dialekte und Akzente, Intonation etc. müssen ebenfalls in die Untertitel aufgenommen und verbalisiert werden, da hörgeschädigten Menschen sonst entscheidende Informationen verloren gehen würden, die zur Kohärenz der Sendung oder des Films beitragen. Sämtliche Dialoge sowie weitere nur auditiv wahrnehmbare Elemente werden verschriftlicht, damit hörgeschädigte Menschen Zugang zu diesen Informationen erhalten.

Die Herausforderungen, mit denen SDH-UntertitlerInnen konfrontiert sind, fasst Perego wie folgt zusammen (2009:59):

(1) A shift from the paralinguistic to the verbal dimension.
(2) A diamesic shift, that is, the switch from the spoken to the written language.
(3) A shift from the image or film frame to verbal language.
(4) A shift from sound effects to verbal language.

Ferner müssen die verschiedenen SprecherInnen gekennzeichnet werden, wenn nicht klar ist, wer gerade spricht. Hörende können dies durch die Stimmfarbe unterscheiden. Hörende ZuschauerInnen haben zudem den Vorteil, dass sie Bildsignal und akustisches Signal eines Films gleichzeitig verarbeiten und deshalb mehr Informationen aufnehmen können. Wer jedoch auf Untertitel angewiesen ist, den „erreichen die graphischen Informationen des Untertitels und die visuellen Informationen im Bildgeschehen […] über denselben Kanal und müssen daher *zeitversetzt rezipiert* [Hervorhebung im Original] werden“ (Reinart 2009:153). Ein weiterer Grund dafür, warum in Untertiteln meist zusammengefasst und gekürzt werden muss (vgl. Kapitel 3.3.3.2).

3.2 Hörgeschädigte – Eine heterogene Zielgruppe

Die AdressatInnengruppe der intralingualen Untertitelung für Hörgeschädigte ist bei weitem nicht homogen, denn unter dem Überbegriff der Hörschädigung lassen sich mehrere Klassifikationen zusammenfassen: „Schwerhörige, Gehörlose, Ertaubte und CI-Träger[32] bilden

[32] CI steht als Abkürzung für *Cochlea Implantat*, eine technische Hörhilfe, die operativ im Innenohr eingesetzt wird. Es eignet sich für Personen, deren Hörnerv und zentrales Hörsystem regulär arbeiten, und die Gehörlosigkeit Folge eines Funktionsausfalls des Innenohrs ist. Das CI gibt es seit den 1970er Jahren und hilft insbesondere gehörlosen Kindern bis zum 4. Lebensjahr (da die Lautsprache in diesem Alter noch besonders gut erlernt werden kann) sowie Jugendlichen und Erwachsenen, die rasch nach der Ertaubung ein Implantat erhalten. Das Implantat

die Gruppe der (peripher) Hörgeschädigten. Ihnen gemeinsam ist die Minderung oder (in selteneren Fällen) der Ausfall des Hörvermögens.“ (Leonhardt 2010[3]:22) Entscheidender als diese Gemeinsamkeit sind jedoch die Unterschiede, denn „es ist de facto nicht möglich, von *dem* Gehörlosen, *dem* Schwerhörigen oder *dem* Ertaubten zu sprechen [Hervorhebung im Original]“ (Leonhardt 2010[3]:77). Die Zielgruppe umfasst Menschen, die von Geburt an schwerhörig oder gehörlos sind (prälingual) sowie Menschen, die erst später nach Erlernen der Lautsprache (postlingual) schwerhörig oder gehörlos wurden. Hezel hat hierzu eine Übersicht erstellt:

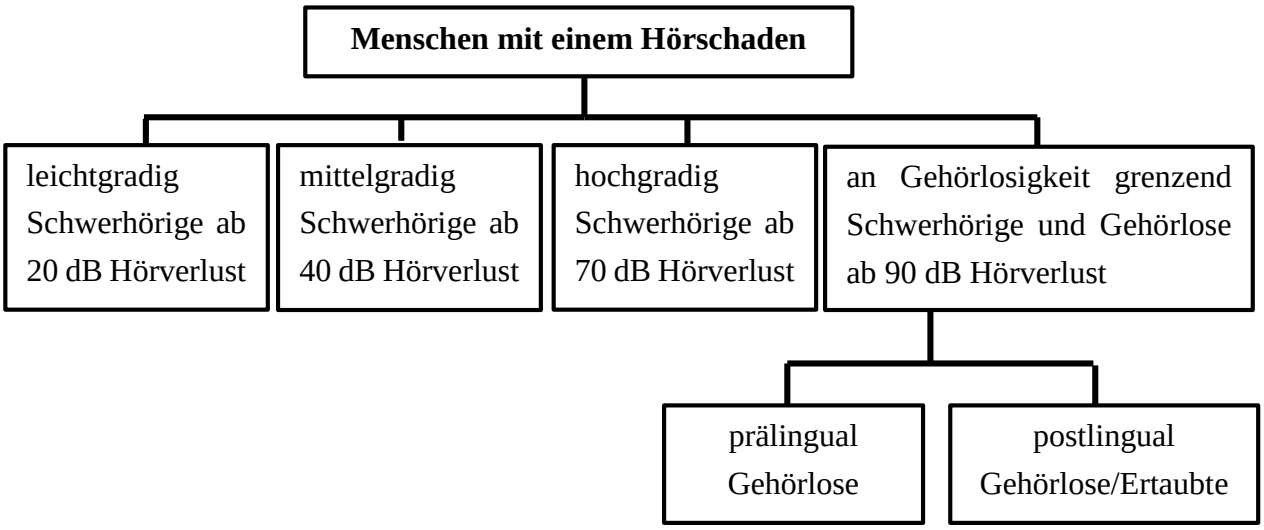


Abbildung 2: Übersicht über die Hörschädigungsgrade (Hezel 2009:164)

Es ist schwierig, eindeutige offizielle Angaben zu finden, wie viele Gehörlose und Schwerhörige es in Deutschland, Österreich und der Schweiz gibt. Nach Angaben des Deutschen Gehörlosenbundes leben in Deutschland ca. 80.000 Gehörlose und ca. 16 Millionen schwerhörige Menschen. In Österreich belaufen sich diese Zahlen laut dem ÖGSDV[33] auf etwa 450.000 hörgeschädigte Menschen, wovon ca. 8.000 – 10.000 gehörlos sind. Die Zahlen für die Schweiz sind den österreichischen ähnlich: Das SRF gibt an, dass es ca. 500.000 schwerhörige SchweizerInnen gibt und ca. 10.000 Gehörlose.

---

wird hinter dem Ohr ins Knochenbett eingesetzt. Das Gegenstück mit der Sendespule wird außen am Kopf getragen, fixiert durch einen Magneten (vgl. Leonhardt 2010[3]:116ff.). Die ursprüngliche Hörfähigkeit bei Ertaubung kann dadurch zwar nicht wieder hergestellt werden, aber nach der Anpassung des CI und einem Hörtraining kann die Hörfähigkeit und somit die Lebensqualität erheblich verbessert werden (vgl. Hezel 2009:173).

[33] Österreichischer Gebärdensprach-DolmetscherInnen- und -ÜbersetzerInnen-Verband

3.2.1 Schwerhörige

An Schwerhörigkeit können Menschen in jedem Lebensalter erkranken. Aufgrund der verschiedenen Arten und Ausmaße einer Schwerhörigkeit „ist es äußerst schwierig, schwerhörige Menschen zu charakterisieren"; was ihnen jedoch gemeinsam ist, ist die „Abweichung in der auditiven Perzeption" (Leonhardt 2010[3]:80). Ihre akustische Wahrnehmung ist so beeinträchtigt, dass sie nur mithilfe von Hörgeräten Lautsprache oder andere akustische Reize wahrnehmen können. Durch die Hörgeräte wird der Schall verstärkt, sodass schwerhörige Menschen besser hören und verstehen können sowie ihr eigenes Sprechen „über die auditive Rückkopplung kontrollieren können" (Leonhardt 2010[3]:81). Es gibt verschiedene Arten von Hörgeräten, unter anderem sogenannte HdO-Geräte (Hinter-dem-Ohr-Geräte) oder IdO-Geräte (Im-Ohr-Geräte) (vgl. Leonhardt 2010[3]:107ff.). Das Ausmaß des Hörverlustes lässt sich unterteilen in leichte Schwerhörigkeit (20 – 40 dB), mittelgradige Schwerhörigkeit (40 – 60 dB) und hochgradige Schwerhörigkeit (60 – 90 dB). Je nach Grad der Hörschädigung und deren Eintrittszeitpunkt hat die Schwerhörigkeit unterschiedliche Auswirkungen auf die Sprachentwicklung und die Sprachwahrnehmung. Tritt die Schwerhörigkeit im frühen Kindesalter ein, d. h. prälingual vor Erwerb der Lautsprache, kann der Laut- und Schriftspracherwerb – je nach individueller Hörschädigung und dementsprechender Förderung – bei Kindern enorm erschwert sein. Schwierigkeiten beim Spracherwerb bereiten dann abstrakte oder bildhafte Wörter, Träger von Beziehungsbedeutungen (Adverbien, Propositionen, Konjunktionen) und grammatikalische und syntaktische Strukturen. Außerdem ist der Wortschatz in der Regel eher begrenzt (vgl. Leonhardt 2010[3]:80ff.). „Die beschriebenen Auffälligkeiten im Wortschatz und im Sprachformenschatz führen zwangsläufig zu Schwierigkeiten bei der Sinnentnahme aus Gesprochenem (lautsprachlichen Informationen und aus Texten (schriftsprachlichen Informationen)." (Leonhardt 2010[3]:85) Durch das mangelhafte Verständnis von Beziehungsbedeutungen ist die Sinnentnahme aus Texten trotz guter Leseleistung dennoch schwierig (vgl. Leonhardt 2010[3]:85).

Im Gegensatz zu Kleinkindern ist der Spracherwerb bei schwerhörig gewordenen Jugendlichen oder Erwachsenen grundsätzlich abgeschlossen, auch wenn „Spracherwerb letztendlich ein Prozess [ist], der während des gesamten Lebens anhält" (Leonhardt 2010[3]:91). Mit Hörhilfen können sie weiterhin kommunizieren und auf ihr bereits bestehendes Sprachwissen zurückgreifen. Die Lesekompetenz postlingual schwerhörig gewordener Menschen unterscheidet sich daher kaum von hörenden Menschen (je nach dem, in welchem Alter die/der Schwerhörige war, als der Hörschaden eintrat). Die individuelle Lesekompetenz ist allerdings wie bei hörenden Menschen abhängig von jeweiligen Bildungsgrad und sie kann von „schlecht bis sehr gut reichen" (Hezel 2009:171).

3.2.2 Gehörlose und Gebärdensprache

Gehörlosigkeit lässt sich unterscheiden in praktische und absolute Gehörlosigkeit. Nur 2 % aller Betroffenen sind absolut gehörlos, die restlichen 98 % können zumindest noch Töne wahrnehmen. Gesprochene Sprache können sie aber trotz Hörgerät nicht verstehen (vgl. Hezel 2009:171f.). Leonhardt definiert Gehörlosigkeit wie folgt:

> Als gehörlos bezeichnet man Menschen, bei denen im frühen Kindesalter (prä-, peri- oder postnatal) vor Abschluss des Lautspracherwerbs (also prälingual) eine so schwere Schädigung des Gehörs vorliegt, dass seine Funktionstüchtigkeit hochgradig bis total beeinträchtigt ist. Infolgedessen kann sich die Lautsprache nicht natürlich auf auditiv-imitativem Weg entwickeln. (2010^{3}:86)

Gehörlose Menschen sind durchaus in der Lage, die Lautsprache in einem gewissen Rahmen zu erlernen, allerdings nur wenn sie dementsprechend pädagogisch gefördert und unterstützt werden. Da ihnen die auditive Eigenkontrolle fehlt, bleibt ihre Sprechweise jedoch auffällig (vgl. Leonhardt 2010^{3}:87). Gehörlose sind aber keineswegs „stumm“[34], selbst wenn sie die Lautsprache nicht erlernt haben, da sie mittels Gebärdensprache kommunizieren können.

> Deaf people are no different from hearers in their language learning capacities and needs. The only distinction lies in the fact that they might not process oral language through hearing; however, they can make up for their loss by relying on their vision, and language becomes visual once it is conveyed through observable signs/signals. (Neves 2005:93)

Bei der Gebärdensprache handelt es sich um eine „vollwertige Sprache“ (Leonhardt 2010^{3}:138), die sich „manueller (Hände und Arme) und nichtmanueller (Gesichtsausdruck, Blick, Kopf, Oberkörper und Mundbild) Ausdruckmittel“ bedient (vgl. Leonhardt 2010^{3}:141). In der Wissenschaft wird von einer eigenen Gehörlosenkultur gesprochen. Gehörlose definieren sich über die Gebärdensprache und fühlen sich „verbunden durch bestimmte Verhaltensweisen, Sichtweisen, Vorlieben und Wertsetzungen. Diese werden angesehen als wesentliche Bestandteile einer eigenen Kultur.“ (Leonhardt 2010^{3}:141) Im Unterschied zur Lautsprache braucht man in der Gebärdensprache Blickkontakt, damit die Kommunikation funktioniert, da es sich dabei um gestische Zeichen handelt, die visuell aufgenommen werden. Die Gebärdensprache hat eine eigene linguistische Struktur und grammatikalische Eigenschaften, die sich deutlich von der Lautsprache unterscheiden. Der Satzbau folgt dabei bestimmten Regeln, die vereinfacht folgendermaßen zusammengefasst werden können: Das Subjekt steht vor dem Objekt, das Verb steht am Ende des Satzes. Fragewörter folgen dem Verb. Zeit- und Ortsangaben stehen am Satzanfang, wobei die Regel Zeit vor Ort gilt. Adverbiale Nebensätze werden entweder durch Mimik und kurze Pausen oder durch bestimmte Gebärden angedeutet

[34] Der früher verwendete Begriff *taubstumm* ist inzwischen veraltet und wird als unpassend angesehen.

(vgl. Hezel 2009:180ff.). Es folgen zwei Beispiele von Hezel (2009:182f.) zur Veranschaulichung[35]:

1) „Der Professor fragt den Studenten, was er gestern gemacht hat."
   Gebärdensprachzeichen: PROFESSOR STUDENT FRAGEN GESTERN DU MACHEN WAS

   Bei Haupt- und Nebensatz stehen das Subjekt vor dem Objekt und das Verb am Ende. Der Nebensatz beginnt mit der Zeitangabe GESTERN, gefolgt von Subjekt, Verb und dem Fragewort WAS am Ende des Satzes.

2) „Ich bin müde, weil ich gearbeitet habe."
   Gebärdensprachzeichen: ICH MÜDE GRUND ICH ARBEITEN FERTIG

   In der Gebärdensprache wird für *weil* die Gebärde für *Grund* verwendet.

Die Beispiele verdeutlichen, wie unterschiedlich die Satzstrukturen sind und wie unterschiedlich die einzelnen Satzelemente bei Laut- und Gebärdensprache angeordnet werden. Für viele von Geburt an gehörlose Menschen ist die Gebärdensprache die Muttersprache, das Lesen und Absehen (Lippenlesen) der Lautsprache kommen erst später hinzu. Untertitel, die ja die Lautsprache wiedergeben, sind daher „für diese Zielgruppe fremdsprachlich" (Jüngst 2010:125). In der Literatur ist immer wieder die Rede davon, dass prälingual Gehörlose eine schlechtere Lesekompetenz besitzen als Menschen, die postlingual gehörlos wurden (vgl. Müller 1986:28; Ivarsson/Carroll 1998:132; de Linde/Kay 1999:19ff.; Neves 2008b:172). Dies lässt sich keinesfalls pauschal auf alle Gehörlosen übertragen, da individuelle Faktoren wie Förderung oder persönliches Sprachgefühl ebenfalls eine entscheidende Rolle spielen, aber die Tendenz zu einer vergleichsweise schlechteren Lesekompetenz besteht aufgrund der Tatsache, dass die Gebärdensprache ihre Muttersprache ist. Die Lautsprache muss als „Fremdsprache" erlernt werden.

3.2.3 Ertaubte

Als ertaubt werden sowohl Kinder als auch Erwachsene bezeichnet, bei denen „eine totale oder praktische Taubheit nach Abschluss des natürlichen Spracherwerbs (also postlingual) eingetreten ist" (Leonhardt 2010[3]:91). Auditive Ereignisse können sie nicht mehr wahrnehmen,

[35] Die Beschreibung der Grammatik ist keineswegs vollständig und dient nur als grober Überblick. Eine detailliertere Beschreibung der grammatikalischen Besonderheiten ist u.a. bei Hezel (2009:180ff.) zu finden.

aber im Unterschied zu prälingual gehörlosen Menschen haben sie die Lautsprache vorher vollständig erlernen können. „Je später die Ertaubung eintritt, desto besser beherrscht der Betroffene die Sprache.“ (Leonhardt 2010[3]:92) Das Cochlea Implantat stellt für Ertaubte eine wesentliche Hilfe dar, denn wenn sie sehr bald nach der Ertaubung damit ausgestattet werden, kann der „Anschluss“ an die hörende Welt recht gut gewährleistet werden (vgl. Leonhardt 2010[3]:91).

3.2.4 Zusammenfassung

Die Heterogenität der Zielgruppe stellt für die SDH-Untertitelung eine große Herausforderung dar, denn es ist sehr schwer, auf die Bedürfnisse und Voraussetzungen aller Hörgeschädigten einzugehen. „It is a fact that no AVT solution is adequate for all viewers.“ (Neves 2007:94) Die Lesekompetenz variiert sehr stark, abhängig von verschiedenen Faktoren wie Art und Eintrittszeitpunkt der Hörschädigung oder individuelles Text- und Leseverständnis. Die Lesekompetenz von hörgeschädigten ZuschauerInnen ist laut Hezel der „Hauptstreitpunkt bei der Erstellung von Untertitelrichtlinien“:

> Einerseits heißt es, Untertitel müssen den eingeschränkten Laut- und Schriftsprachkenntnissen der Gehörlosen angepasst werden, damit sie nicht benachteiligt werden. Dies hat in der Praxis oft eine Vereinfachung des Gesprochenen zur Folge und geht mit längeren Untertitel-Standzeiten einher. Andererseits heißt es vor allem von Seiten der Gehörlosen selbst, dass eine Vereinfachung aus oben genannten Gründen eine Bevormundung ihrer Gruppe bedeutet und daher abzulehnen ist. (2009:187)

Im Gespräch sind dabei auch immer wieder wörtliche, ungekürzte 1:1-Untertitel, die jedoch bei Sendungen oder Filmen mit viel Redebeiträgen wegen Zeit- und Platzmangels kaum realisierbar sind. Einen Lösungsvorschlag für dieses Problem unterbreitet Ivarsson: „The ideal solution would perhaps be to provide programmes with a choice of several sets of subtitles and let viewers choose those that best suit their reading abilities.“ (1992:140) Neben den üblichen SDH-Untertiteln könnten TV-Sender zusätzlich Untertitel mit vereinfachter Sprache anbieten. Hörgeschädigte ZuschauerInnen (oder auch solche, die ihre Sprachkenntnisse verbessern möchten) könnten sich dadurch die Untertitel aussuchen, denen sie am besten folgen können. Ein guter Vorschlag, der wohl an zu hohen Kosten scheitert. Bei den Fernsehsendern wird das umgesetzt, was auch Neves (2007:94) beschreibt: „Still, the fact that these two audiences would benefit from substantially different subtitles does not mean that it is not worth pursuing the achievement of subtitles that might be reasonably adequate for the majority of receivers.” Untertitelrichtlinien orientieren sich an der Mehrheit der ZuschauerInnen und deren Bedürfnissen. Doch auch hörgeschädigte Menschen mit weniger guter Lesekompetenz können von den Untertiteln profitieren und ihr Leseverstehen dadurch verbessern: „As happens with many hearers, subtitling may help d/Deaf people to improve their linguistic and their reading

skills. It will be the best solution for the deaf and the hard of hearing who do not master sign language; […].” (Neves 2008a:138) Ein Hauptaugenmerk sollte bei der Untertitelung für Hörgeschädigte darauf liegen, dass die Untertitel sowohl lesbar als auch unterhaltsam sind und die wichtigsten Informationen, die akustisch übertragen werden, widerspiegeln (vgl. Neves 2007:94). Wie Neves konkret Lesbarkeit bei der Untertitelung für Hörgeschädigte definiert, erläutert sie in sechs Punkten:

- Readable subtitles will be those that are clearly legible because of their font type, their colour, their positioning and their alignment.
- Readable subtitles will also be those where the form directs readers to its content, through adequate line breaks and subtitle divisions.
- Readable subtitles will be the ones where reading time is proportional to syntactic structure and semantic complexity.
- Readable subtitles will also be those that are in synchrony with the overall rhythm of the text, respecting cuts and visual cues.
- Readable subtitles will compensate for bumps, such as stylistic nuances, with extra reading time.
- Finally, readable subtitles may mean simplification and reduction, but may also mean explicitation and addition. (2007:95)

Neves Empfehlungen sind sehr allgemein gehalten, spiegeln aber auch wider, wie viele verschiedene Faktoren, Einflüsse und Regeln SDH-UntertitlerInnen beachten müssen, um gut lesbare Untertitel zu erstellen. Wie diese Regeln in der Literatur über audiovisuelle Translation und Untertitelung charakterisiert werden, wird im nächsten Kapitel verdeutlicht.

3.3 Untertitelungsnormen für Hörgeschädigte

Auch wenn die Untertitelung für hörgeschädigte Menschen ein noch recht junges Forschungsgebiet in der audiovisuellen Translation darstellt, so war sie bereits (Sub-)Thema in einigen Publikationen. In diesen Publikationen wurde auch auf die technischen, optischen und linguistischen Aspekte der Untertitelung sowie die Darstellung nonverbaler Elemente eingegangen, die nun im Folgenden detaillierter beschrieben werden. Die Empfehlungen in der Literatur beziehen sich nicht nur explizit auf die Untertitelung für Hörgeschädigte, aber viele Regeln gelten sowohl für die interlinguale als auch für die intralinguale Untertitelung. Wie diese Regeln sich in den Untertitelungsrichtlinien von BR, ORF und SRF wiederfinden lassen, wird anschließend in Kapitel 4 erläutert.

3.3.1 Technische Aspekte

3.3.1.1 Zeilen- und Zeichenanzahl

Untertitel umfassen im Allgemeinen maximal zwei Zeilen, die nicht mehr als zwei Zwölftel des gesamten Bildschirms bedecken und zwei Drittel der Bildschirmbreite einnehmen, damit die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen nicht ausschließlich auf die Untertitel gelenkt wird (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007a:82; Luyken 1991:42). Für hörgeschädigte ZuschauerInnen sind laut Díaz Cintas/Remael (2007a:82) auch teilweise drei bis vier Zeilen zulässig, aber Hezel (2009:193) bezeichnet Dreizeiler als Ausnahme, die nur bei Nachrichtensendungen ab und an Verwendung finden.

Die durchschnittliche Zeichenanzahl einer Untertitelzeile im Fernsehen liegt bei 37 Zeichen inklusive Leerzeichen und Interpunktion (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007a:84). Die Angaben zur Zeichenanzahl variieren allerdings. Luyken spricht von 32 bis 40 Zeichen (vgl. 1991:43), Díaz Cintas und Remael von 33 bis 41 Zeichen, wobei dies auch abhängig ist von der jeweiligen Untertitelungssoftware und den entsprechenden Vorgaben in den Untertitelungsrichtlinien der Fernsehsender (vgl. 2007a:84).

3.3.1.2 Timing und Schnitte

Ivarsson und Carroll (1998:82) betonen, dass das Timing das A und O bei der Untertitelerstellung ist. Beim Timing (auch Spotting oder Cueing genannt) werden die Einstiegs- und Ausstiegszeiten des Untertitels festgelegt. Timing

> involves striking the best possible balance between the rhythm of the film, the speech rhythm of the individual characters or narrators and a viewer's reading rhythm, taking cuts and sound bridges into consideration while achieving the highest possible level of synchronism between the spoken word and the actual subtitle. (Ivarsson/Carroll 1998:82)

Beim Timing gibt es folglich eine Reihe von Faktoren zu beachten, die situationsabhängig unterschiedlich gewichtet werden. Eine „Grundanforderung an eine gelungene Untertitelung" (Reinart 2009:153) ist die Synchronität von Bildgeschehen und Text. Untertitel sollten tonsynchron erstellt werden und idealerweise in dem Moment eingeblendet werden, wenn die/der SprecherIn tatsächlich spricht bzw. Geräusche zu hören sind. Bei der SDH-Untertitelung ist die Synchronität besonders wichtig, denn wenn eine Person am Bildschirm die Lippen bewegt, aber kein Untertitel eingeblendet wird, führt dies zu Frustration und Verwirrung beim hörgeschädigten Zielpublikum (vgl. de Linde/Kay 1999:15). Schließlich verfügt ein Teil der Schwerhörigen über ein gewisses Maß an Restgehör und Gehörlose achten zudem teilweise auf die Lippenbewegungen der SprecherInnen. Ein Mangel an Synchronität zwischen Untertitel und Bild wäre für sie daher sehr irritierend. In Ausnahmefällen kann der Untertitel jedoch früher

eingeblendet werden bzw. länger stehen gelassen werden, beispielsweise wenn der Dialog schwer zu kürzen ist (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007a:90). Dies ist jedoch stark situationsabhängig, denn dabei muss sowohl auf den vorangehenden bzw. anschließenden Dialog Rücksicht genommen werden und insbesondere auf die Schnitte. Länger als zwei Sekunden nach Beendigung des Dialogs sollten die Untertitel aber nicht stehen bleiben (vgl. Karamitroglou 1998:4).

Bestenfalls sollten Untertitel nicht über Schnitte hinausgehen, aber das ist nicht immer realisierbar. Bei Schnitten wird zwischen harten und weichen Schnitten unterschieden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:76). Ein Wechsel von Ort oder Zeit im Film wird als harter Schnitt bezeichnet. Untertitel dürfen nie über einen harten Schnitt stehen bleiben, abgesehen von einer Ausnahme: Es besteht eine Tonbrücke, das heißt die Stimme einer Darstellerin/eines Darstellers ist noch zu hören, obwohl bereits ein Szenenwechsel stattgefunden hat (vgl. Hezel 2009:198). Ansonsten muss der Untertitel immer mit dem harten Schnitt abschließen bzw. mit ihm beginnen. Von weichen Schnitten wird gesprochen, wenn sich nur die Kameraeinstellung ändert, aber die Szene die gleiche bleibt. „Readability should not be sacrificed for the sake of synchronisation with takes, however.“ (Ivarsson/Carroll 1998:76) An oberster Stelle steht die Lesbarkeit der Untertitel, daher ist es in der jeweiligen Situation auch legitim, die Untertitel über einen oder mehrere weiche Schnitte hinaus stehen zu lassen.

3.3.1.3 Standzeit und Lesegeschwindigkeit

Als Standzeit wird die Dauer bezeichnet, die der Untertitel eingeblendet wird. Sie umfasst folglich die Zeit, die ZuschauerInnen haben, um den Untertitel zu lesen. Standzeit und Lesegeschwindigkeit beeinflussen sich gegenseitig. Je mehr Text im Untertitel steht, desto länger muss die Standzeit betragen, damit die Lesegeschwindigkeit nicht zu hoch wird. Die Lesegeschwindigkeit beträgt nach Luyken (1991:44) bei der Untertitelung fürs Fernsehen zwischen 150 und 180 Wörter pro Minute[36]. Díaz Cintas und Remael (2007a:98) sprechen von einer durchschnittlichen Lesegeschwindigkeit von 160 Wörtern pro Minute. Ivarsson und Carroll (1998:65ff.) betonen allerdings, dass es schwierig ist, feste Regeln diesbezüglich festzusetzen, da das Leseverhalten der ZuschauerInnen von verschiedenen Faktoren abhängt. Sie schlagen jedoch vor, die Lesegeschwindigkeit für ein hörgeschädigtes Publikum zu reduzieren, denn das Zielpublikum ist dabei ausschlaggebend.

Bei der Mindeststandzeit sind sich Luyken (1991:44) und Ivarsson/Carroll (1998:64) einig: Diese sollte eineinhalb Sekunden nicht unterschreiten, denn so viel Zeit braucht das

[36] Lesegeschwindigkeit wird entweder in Wörter pro Minute (WPM = words per minute) oder Zeichen pro Sekunde (CPS = capitals per second) angegeben.

Auge, um den Untertitel zu registrieren und zu lesen. Bei der Maximalstandzeit gehen ihre Empfehlungen ein wenig auseinander, aber ihre Schnittmenge (sechs Sekunden) ist auch die Zeit, die Díaz Cintas und Remael (2007a:96f.) als optimale maximale Standzeit für einen Zweizeiler angeben. Ein einzeiliger Untertitel dagegen sollte nicht länger als drei Sekunden eingeblendet werden. Dies ist allerdings auch abhängig von der Textmenge im Untertitel. Wenn ein Untertitel zu lange eingeblendet wird, beginnt die/der ZuschauerIn automatisch, den Untertitel erneut zu lesen; die Information doppelt zu konsumieren soll jedoch vermieden werden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:65). Díaz Cintas und Remael (2007a:97) betonen allerdings, dass diese Regeln nicht in Stein gemeißelt sind und eher als allgemeine Regeln betrachtet werden sollten, die zur Orientierung dienen.

3.3.1.4 Überbrückungsuntertitel

Wenn keine Notwendigkeit für einen Untertitel besteht, weil beispielsweise gerade niemand spricht und auch keine Geräusche oder Musik zu hören sind, können sogenannte Überbrückungsuntertitel eingeblendet werden. Sie verdeutlichen den hörgeschädigten ZuschauerInnen, dass kein technischer Defekt vorliegt und das Programm weiterhin untertitelt wird, aber das Programm in diesem Moment ohne nennenswerte akustische Signale abläuft. Die Gestaltung der Überbrückungsuntertitel sowie die zeitliche Toleranzgrenze, wann sie notwendig sind, obliegt der Entscheidung der einzelnen Fernsehsender und reicht von einem weißen Sternchen auf schwarzem Hintergrund bis zu ausführlichen Angaben wie „Die folgenden Szenen laufen stumm ab“ (vgl. Hezel 2009:202).

3.3.2 Optische Aspekte

3.3.2.1 Schriftart und Schriftgröße

Bei der Untertitelung sind Schriftarten ohne Serifen zu bevorzugen, wie zum Beispiel Arial oder Helvetica, da Serifen die Lesbarkeit auf dem Bildschirm erschweren (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:42). Utray et al. (2010:67) führen zusätzlich Tiresias und Verdana als geeignete Schriftarten an. Sie haben in einer Studie untersucht, welche Maximalgrößen der Schriften im SDTV[37] gut lesbar sind und sind auf folgendes Ergebnis gekommen: Arial Regular 31 Pixel, Arial Narrow 39 Pixel, Verdana 28 Pixel, Tiresias 30 Pixel.

---

[37] Standard Definition Television (SDTV) ist der Qualitätsstandard für Digital-TV mit einer geringeren Auflösung als das hochauflösende Fernsehen HDTV. Es ist das digitale Pendant zum klassischen analogen Fernsehen. Dieser Qualitätsstandard bietet bei einem Bildseitenverhältnis von 4:3 Auflösungen von 720 x 576 Bildpunkten für den

Bei diesen Schriftgrößen wird die sogenannte *safe area* nicht überschritten, ein Bereich, der um insgesamt 20 Prozent schmaler ist, als die tatsächliche Bildbreite. Ein Videobild ist in der Regel 720 Pixel breit und 576 Pixel hoch, aber da die verschiedenen TV-Sender mit den Bildrändern unterschiedlich umgehen, ist eine *safe area* notwendig, damit die Untertitel nicht zu sehr am Rand kleben oder gar abgeschnitten werden (vgl. Díaz Cintas/Remael 2007a:82).

3.3.2.2 Positionierung

Untertitel werden zentriert am unteren Bildrand platziert, da sie in dieser Position am wenigsten vom Bildgeschehen verdecken. Wichtige Bildinformationen, wie zum Beispiel Gesichter, werden in der Regel im oberen Bereich des Bildschirms eingeblendet und auch sonstige „Action" passiert eher im oberen Bildbereich (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:50; Díaz Cintas/ Remael 2007a:82). Untertitel können auch nach rechts oder links verschoben werden und so genauer den SprecherInnen zugeordnet werden, aber wenn die Untertitel zentriert stehen, hat es den Vorteil, dass die ZuschauerInnen nicht erst „nach dem Anfang des Untertitels suchen [müssen]" (Hezel 2009:5f.).

3.3.2.3 Line Breaks

Unter *line breaks* ist die Textaufteilung eines Satzes innerhalb eines Untertitels oder über mehrere Untertitel zu verstehen. Ein Untertitel, dessen Textmenge in einer Zeile Platz findet, sollte nie auf zwei Zeilen aufgeteilt werden, da es für das Auge anstrengend ist, vom Ende der ersten Zeile zum Beginn der zweiten Zeile zu springen. Zweizeiler bzw. mehrere Untertitel umfassende Sätze sollten hingegen nur bei zu hoher Textdichte und aufgrund von Zeitmangel erstellt werden (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:76). Die Textaufteilung innerhalb eines Untertitels sollte dabei nach Sinneinheiten geschehen. Wörter, die logisch, semantisch oder grammatikalisch verbunden sind, sollten auf einer Zeile stehen, um bessere Lesbarkeit und schneller Sinnerfassung zu garantieren (vgl. Hezel 2009:213), insbesondere bei der SDH-Untertitelung: „Matching line breaks with sense blocks is especially important for viewers with any kind of linguistic disadvantage, e.g. immigrants or young children learning to read or the deaf with their acknowledged reading problems." (Ivarsson/Carroll 1998:78)

Ivarsson und Carroll (1998:77) schreiben, dass es bezüglich der Lesbarkeit bei zentrierten Untertiteln keinen Unterschied macht, welche Zeile länger oder kürzer ist, da die

---

PAL-Fernsehstandard […]. Neben dem Bildseitenformat von 4:3 bietet SDTV auch das Format 16:9 (vgl. URL: ITWissen).

Distanz, die das Auge vom Ende der ersten Zeile zum Beginn der zweiten Zeile zurücklegen muss, identisch ist. Sie führen folgendes Beispiel an:

He said that he would not be able to come

until tomorrow.

He said

that he would not be able to come until tomorrow.

Bei linkszentrierten Untertiteln ist das jedoch anders:

He said that he would not be able to come

until tomorrow.

He said

that he would not be able to come until tomorrow.

Werden Untertitel linkszentriert eingeblendet, dann dient es der besseren Lesbarkeit, wenn der obere Untertitel kürzer ist, vorausgesetzt, dass die Textelemente sinngerecht aufgeteilt werden.

3.3.2.4 Sprecheridentifikation: Farben, Dialogstriche, Label

Teletextuntertitel erscheinen auf einem schwarzen Balken, der sogenannten *Black box*. Bei digitalen Untertiteln kann die Hintergrundtransparenz inzwischen variiert werden. Neben der klassischen *Black box* ist es auch möglich, den Hintergrund in einer leicht transparenten Farbe zu gestalten oder sogar ganz wegzulassen. Wenn kein Hintergrund eingeblendet wird, werden die Buchstaben mit einer Kontur versehen, um sich vom Bild abzugrenzen (vgl. Luyken 1991:46). Ivarsson und Carrol (1998:46) betonen allerdings: „[…] the darker the background, the greater the legibility."

Die klassische Schriftfarbe der Untertitel ist Weiß, da diese Farbe auf schwarzem Hintergrund am besten lesbar ist (vgl. Neves 2005:193). Aber insbesondere bei der Untertitelung für Hörgeschädigte ist es bisweilen notwendig, weitere Farben zu verwenden, da dies der besseren Sprecheridentifikation dient. Dabei gibt es eine bestimmte Farbreihenfolge, nach der den ProtagonistInnen Farben zugewiesen werden, denn nicht alle Farben sind gleich gut lesbar: „Zuerst wird Gelb an den Protagonisten vergeben, dann Zyan und Grün. Wenn

unbedingt eine vierte Farbe benötigt wird, wird auf Magenta zurückgegriffen.“ (Hezel 2009:204)

Wenn in einem Untertitel zwei SprecherInnen vorkommen, dann wird dies mit einem Dialogstrich im Untertitel gekennzeichnet. Sprecheridentifikation kann auch mittels eines Labels zum Ausdruck gebracht werden, d.h. es werden erklärende Angaben zur/zum SprecherIn gemacht (vgl. Hezel 2009:203). Label können beispielsweise in runden Klammern stehen oder ebenfalls durch Farben gekennzeichnet werden. Die Sprecheridentifikation ist für hörgeschädigte Menschen besonders wichtig. Das Bild lässt nicht immer eindeutig erkennen, wer gerade spricht oder woher ein Geräusch kommt. Aufgrund ihrer auditiven Einschränkung muss für Hörgeschädigte daher klar gekennzeichnet werden, wer oder was das Geräusch produziert.

3.3.3 Linguistische Aspekte

3.3.3.1 Vereinfachung

In Kapitel 3.1 wurde bereits darauf hingewiesen, dass es bei der Untertitelung aufgrund von Zeit- und Platzmangel oft nicht möglich ist, den Dialog wörtlich wiederzugeben. Warum wörtliche Untertitel ohnehin wenig sinnvoll sind, erläutert Neves:

> In the case of intralingual subtitling, where verbatim transcription of speech is frequently sought, pruning text is particularly difficult. […] editing might be understood as not giving the Deaf all that is given to hearers. Transcribing every utterance, is not, in my view, serving the needs of this particular audience. Not having enough time to read subtitles; not having useful time to process information; not understanding the meaning of certain words; or not being able to follow the flow of speech, cannot be understood as being given equal opportunities. Paraphrasing, deleting superfluous information, introducing explanatory notes, making explicit the implicit, might mean achieving functional relevance for the benefit of the target audience. (2005:150)

Neves hebt die Funktion der SDH-Untertitel hervor, die es demnach rechtfertigt, die Untertitel so gut wie möglich an die Bedürfnisse der Hörgeschädigten anzupassen und dementsprechend in den Text einzugreifen und bedarfsgerecht zu verändern. Auch einer Vereinfachung von Syntax und Lexik steht sie positiv gegenüber:

> Deaf viewers will benefit from subtitles that are syntactically and semantically structured in ways that will facilitate reading. […] Short direct structures, with adequate phrasal breaks (not separating on to different lines the article from the noun, for instance), will ease comprehension and make the reading of subtitles far more effective. This does not mean, of course, that Deaf people cannot cope with complex vocabulary. Actually, subtitles may be addressed as a useful means to improve the reading skills of Deaf viewers, as well as an opportunity to enrich both their active and passive vocabulary. However, difficult vocabulary should only be used when put to some useful purpose, and provided there is enough available time for the processing of meaning. (Neves 2005:149)

Auf die Frage, wie sehr von den SDH-UntertitlerInnen in den Originaltext eingegriffen und wie sehr dieser für das Zielpublikum vereinfacht werden sollte, lässt sich keine eindeutige Antwort finden. So ist Hezel der Meinung, dass „eine Vereinfachung des Gesprochenen auf das Nötigste reduziert werden [sollte]“ (2009:254). Eine sprachliche Vereinfachung sollte nur dann stattfinden, wenn davon ausgegangen werden kann, dass auch hörende ZuschauerInnen Probleme hätten, den verschriftlichten Dialog zu verstehen. Keinesfalls sollte der Grund für die Vereinfachung aber die Annahme sein, dass „der Zuschauer die Originalversion aufgrund seiner eventuell mangelhaften Sprachkompetenz nicht verstehen würde“ (Hezel 2009:254). Jüngst betont, dass Vereinfachung immer auch eine Art von Bevormundung ist (vgl. 2010:131). Pedersen plädiert ebenfalls dafür, die Untertitel so originalgetreu wie möglich zu halten: „As many people with hearing impairments use lip-reading as an additional source of information, the message in the subtitles should not be too far removed in lexis or syntax from the original, which means that a certain degree of synchronization is called for.” (2010:3) Das Lippenlesen, im Fachjargon als Absehen bezeichnet (vgl. Jüngst 2010:126), spielt sowohl bei der Dauer der Aussage (siehe 3.3.1.2) als auch beim Inhalt des Gesagten eine wichtige Rolle. Insbesondere bei Nahaufnahmen der SprecherInnen sollte beim Untertiteln darauf geachtet werden, nicht zu weit vom Originaltext entfernt zu sein, denn „mangelnde Übereinstimmung einzelner, gut absehbarer Laute mit den Untertiteln ruft Misstrauen und Unzufriedenheit hervor“ (Jüngst 2010:127). Der Aspekt des Lippenlesens kann allerdings zu einem großen Teil vernachlässigt werden, wenn es sich bei den untertitelten Sendungen oder Filmen um synchronisierte Fassungen handelt.

3.3.3.2 Textreduktion

Eine Kürzung des Inhalts bei der Untertitelung ist bisweilen unumgänglich, insbesondere wenn viel und schnell gesprochen wird (vgl. Jüngst 2010:131) sowie zusätzlich auditive Elemente wie Geräusche oder Musik in den Untertiteln verbalisiert werden müssen.

> […] SDH is not, nor can it be, a complete written reproduction of the spoken language and the background sounds of an audiovisual document. […] Subtitles represent a semantic account, which, in turn, allows the viewer to grasp the essence of a particular programme and enjoy that programme to the full. Consequently, one of the most characteristic features of subtitling, from a linguistic point of view, is the need for synthesis/reduction. (Pereira 2010:103)

Die/der SDH-UntertitlerIn muss folglich entscheiden, welche Informationen relevant sind und im Untertitel wiedergegeben werden, und welche weggelassen werden müssen. Das ist ein elementarer Teil der Arbeit von UntertitlerInnen: „These two processes are undoubtedly the most difficult elements of the art of subtitling. Having mastered them is the hallmark of a good subtitler.“ (Ivarsson/Carroll 1998:85) Die vorangehende Interpretation des Inhalts, die zu den

Entscheidungen bezüglich der Textreduktion führt, ist daher ein grundlegender und wichtiger Aspekt der Untertitelarbeit (vgl. Ivarsson/Carroll 1998:85; Hezel 2009:235).

Es gibt mehrere Möglichkeiten der Textreduktion. Gottlieb (1992:166) listet zehn Kürzungsstrategien auf, aber da er sich dabei auf die interlinguale Untertitelung bezieht, werden hier nur die drei wichtigsten Strategien genannt, die für die intralinguale Untertitelung von Relevanz sind: Teile des Inhaltes können entweder paraphrasiert (*paraphrase*), zusammengefasst (*condensation*) oder gänzlich weggelassen werden (*deletion*). Als erstes verzichtet wird bei der SDH-Untertitelung auf Füllwörter und Adjektive sowie Anreden und Namen, sofern klar ist, wer gemeint ist (vgl. Hezel 2009:234ff.). Ferner können Wiederholungen zusammengefasst oder ausgelassen werden. Lange Wörter können durch kürzere Synonyme ersetzt werden, aber es ist „bei allen Reduktionen darauf zu achten, dass die Idiomatizität nicht zu stark leidet" (Hezel 2009:236). Die Untertitel sollen „sich lesen wie gesprochene Sprache" (Hezel 2009:236), auch wenn es sich beim Untertiteln um eine Transformation von gesprochener in geschriebene Sprache handelt. Durch diese Transformation gehen ohnehin zwangsläufig gewisse Eigenschaften der gesprochenen Sprache verloren:

> Gesprochene Sprache, besonders spontane Äußerungen, sind anderen formalen und ästhetischen Normen unterworfen als die geschriebene Sprache, z.B. Pausen, Unterbrechungen, die Sätze sind nicht immer grammatikalisch korrekt, die Redner versprechen sich manchmal oder bringen ihre Äußerungen nicht zu Ende. In den Untertiteln werden diese Charakteristika der gesprochenen Sprache meist getilgt. (Korycińska-Wegner 2011:67f.)

Die Sprache wird in den Untertiteln quasi „aufgeräumt" und um circa ein Drittel gekürzt (vgl. Pedersen 2010:18). Im Zuge der Umformulierung können Passiv-Konstruktionen in Aktiv-Konstruktionen oder Nebensätze in Hauptsätze umgewandelt werden. Dadurch werden lange Sätze in kürzere aufgespalten, sodass ein Satz nicht über mehrere Untertitel aufgeteilt werden muss (vgl. Hezel 2009:235). Die Umwandlung indirekter Fragen in direkte Fragen ist ebenfalls „platzsparend" (vgl. Karamitroglou 1998:9). Vergangenes wird in der gesprochenen Sprache zumeist im Perfekt ausgedrückt. Unter Umständen kann bei der Untertitelung auf das Präteritum zurückgegriffen werden, allerdings muss dabei darauf geachtet werden, dass die kürzere Verbform im Präteritum nicht zu formal und unnatürlich klingt (vgl. Hezel 2009:236).

Es wird deutlich, dass UntertitlerInnen mehrere Strategien zur Verfügung stehen, um den Inhalt bedarfsgerecht zu kürzen und umzustrukturieren, sofern dies aus Zeit- und Platzgründen notwendig ist. Welche Strategie angewandt wird, ist situationsabhängig und muss in jeder Filmszene für jeden Untertitel neu entschieden werden. Dass dabei nicht willkürlich vorgegangen werden soll, fordert Gottlieb:

> In rendering what human voices are trying to express, be that in literature, films or TV fiction, there are no absolutes, no canonized solutions. But this fact should not be taken as an easy excuse for claiming that

> any phrasing is as good as the next. In subtitling, as in all types of translation, no word should be accidental, and even good ideas should be tested against alternative solutions. (1994:103)

Nach Gottlieb sollten UntertitlerInnen danach streben, die bestmöglichste Lösung zu finden. Es obliegt den UntertitlerInnen, zu entscheiden, welche Informationen des Ausgangstextes relevant sind und welche weggelassen werden können. Und es obliegt ihnen, zu entscheiden, welche Kürzungsstrategie sie anwenden. All ihre Entscheidungen müssen im Hinblick auf die Zielgruppe der Hörgeschädigten getroffen werden, denn das primäre Ziel ist es, dass sie den audiovisuellen Text ohne die auditive Komponente verstehen und genießen können.

3.3.3.3 Akzente, Dialekte und Fremdsprachen

„Where accents and foreign languages contribute to viewers‘ appreciation of a film they have to be represented in the subtitles.” (de Linde/Kay 1999:13) Sprechen Personen mit einem bestimmten Akzent oder Dialekt, oder gar in einer anderen Sprache, wird das von hörenden ZuschauerInnen oftmals mit dementsprechenden stereotypischen Eigenschaften oder anderweitigen Konnotationen verknüpft.

> Sprache schafft Identität, und Sprachvarietäten gehören zu den besonderen die Werte und den Status der jeweiligen Gruppe tragenden und somit identitären Elementen. Die Bedeutungen von Sprachvarietäten und die Assoziationen, die sie auslösen, sind keineswegs beliebig sondern fest mit der jeweiligen Kultur verflochten. In literarischen Texten sowie in Filmen dienen von der Standardsprache abweichende Varietäten der Charakterisierung von Protagonisten, markieren den soziokulturellen Hintergrund und verstärken den Lokalkolorit. (Korycińska-Wegner 2011:75)

Die Sprechweise der SchauspielerInnen kann einen starken Einfluss auf die filmische Atmosphäre haben und von zentraler Bedeutung für das Filmverständnis sein. Ist dies der Fall, sollte die Sprechweise für die hörgeschädigten ZuschauerInnen gekennzeichnet werden (z.B. durch ein Label oder eine dialektgefärbte, nicht standardmäßige Schreibweise), damit ihnen dieser bedeutungstragende Effekt nicht vorenthalten wird (vgl. Hezel 2009:220).

Bei fremdsprachigen Beiträgen bestehen nach Hezel (2009:221) folgende Möglichkeiten: den Text in Originalsprache wiedergeben; den Text in die Zielsprache übersetzen und ein Label voranstellen, um welche Ausgangssprache es sich handelt; ein Label setzen, in dem nur genannt wird, welche Sprache gerade gesprochen wird. „Welche Methode angemessen ist, muss von Fall zu Fall entschieden werden.“ (Hezel 2009:221) Letztere Methode bietet sich vor allem dann an, wenn davon ausgegangen werden kann, dass die Mehrheit des Zielpublikums der verwendeten Fremdsprache nicht mächtig ist, wie zum Beispiel: * Sie sprechen Chinesisch. *

3.3.3.4 Parasprache

Parasprachliche Elemente wie Artikulation und Intonation der SchauspielerInnen tragen maßgeblich zur Gesamtwirkung eines Filmes bei und geben oft „wichtige Aufschlüsse über die Filmhandlung“ (Jüngst 2010:13). Es macht durchaus einen großen Unterschied, ob eine Aussage flüsternd, rufend, keuchend, seufzend, stöhnend, lallend, fauchend etc. getätigt wird, oder eine Person im Hintergrund schreit, stöhnt, gähnt, niest oder sich räuspert. Durch die Stimme können sehr feine Nuancen bezüglich der Bedeutung einer Aussage transportiert werden: „Sound-based prosodic features such as variations in tone of voice, pitch (intonation), loudness (stress), rhythm and speed, will modulate words and in certain cases even change their meaning to degrees that might imply irony and contradiction.” (Neves 2005:221)

Oft reicht auch der Gesichtsausdruck eines Schauspielers oder einer Schauspielerin, um genau zu verstehen, wie eine Aussage gemeint ist. Allerdings lässt sich daraus nicht immer eindeutig schlussfolgern, wie etwas zu verstehen ist oder in welcher Art und Weise etwas ausgesprochen wird. Schließlich sind nicht alle SchauspielerInnen stets in Großaufnahme zu sehen. Besteht eine „Relevanz für die Handlung oder die Dramaturgie“ (Hezel 2009:222), ist es in diesen Fällen notwendig, ein Label in den Untertitel einzubauen, das genauer beschreibt, wie etwas gesagt wird, damit hörgeschädigte ZuschauerInnen den Untertitel richtig verstehen und der gesamte audiovisuelle Text für sie kohärent bleibt. Insbesondere ironische oder sarkastische Aussagen nicht zu kennzeichnen (z.B. durch das Label (ironisch:) oder durch Anführungszeichen), könnte den Sinn eines Untertitels beispielsweise völlig verändern.

3.3.4 Nonverbale Elemente

3.3.4.1 Geräusche

Geräusche sind ein zentraler Bestandteil von Filmen. Sie erzeugen nicht nur Spannung, sondern liefern auch wichtige Informationen darüber, was um die SchauspielerInnen herum geschieht. Grund genug, sie als eines der wichtigsten Elemente bei der SDH-Untertitelung hervorzuheben. Nicht jedes Geräusch muss untertitelt werden: Lässt sich aus dem Bild klar und deutlich erschließen, welches Geräusch gerade zu hören ist (z.B. sind klatschende Menschen oder ein fahrendes Auto zu sehen), kann auf einen Geräusch-Untertitel verzichtet werden (vgl. de Linde/Kay 1999:14). Andernfalls muss ein Untertitel gesetzt werden, sofern die Geräusche „handlungsrelevant sind, Aktionen und Reaktionen von Darstellern erst nachvollziehbar machen oder die Atmosphäre des Films in besonderem Maße ausmachen“ (Hezel 2009:250). Auch Geräuschquellen, die nicht im Bild zu sehen sind (wie z.B. Radio oder Telefon) müssen gekennzeichnet werden. Die exakte Beschreibung obliegt dabei den UntertitlerInnen, die das Zusammenspiel von Bild und Geräusch berücksichtigen müssen:

> Although it may be difficult to find words that fully convey the expressive force of sound, the translator working on SDH should try to produce equivalent narrative and aesthetic effects that will be meaningful to people who might have never perceived sound before. But most important of all, translators will need to see how these elements interact with the rest of the cinematic codes, explicitly or implicitly modifying the whole that is more than the sum of speech, images and sound. They must listen to every nuance and decode every message so that intentional effects may be conveyed as fully as possible. (Neves 2010:125)

Geräusche können sachlich-deskriptiv (*Ein Hund bellt.* oder *Hundegebell*) oder onomatopoetisch (*Wau Wau*) beschrieben werden. Im deutschsprachigen Raum hat sich allerdings erstere Variante durchgesetzt, da sich gehörlose Menschen, die diese Geräusche noch nie gehört haben, unter einer onomatopoetischen Beschreibung nichts vorstellen können (vgl. Neves 2005:247). De Linde und Kay (1999:14) merken an, dass auch Zweifel an der Sinnhaftigkeit bestehen, grundsätzlich Geräusche für Gehörlose zu beschreiben. Schließlich hätten prälingual Gehörlose das Beschriebene noch nie gehört. Hier kommt allerdings wieder die Heterogenität der Zielgruppe ins Spiel, denn nur ein Bruchteil der hörgeschädigten Zielgruppe ist prälingual gehörlos. Alle anderen sind mit Geräuschen durchaus vertraut.

3.3.4.2 Musik

Musik spielt in Filmen eine sehr wichtige Rolle, denn sie hat eine starke Auswirkung auf die Atmosphäre im Film. Sie ruft „Emotionen hervor, die allein durch den Verbaltext und das Filmbild nicht erzeugt werden“ (Jüngst 2010:137). Nicht jede Hintergrundmusik muss untertitelt werden, denn auch hier steht die Relevanz für das Filmverständnis im Vordergrund (vgl. Hezel 2009:208). Ist beispielsweise ein schöne Blumenwiese im Sonnenschein zu sehen, aber bedrohliche Musik zu hören, sollte dies in jedem Fall im Untertitel beschrieben werden, da die Musik gewissermaßen im Widerspruch zum Bild steht und handlungstragend ist. Dabei besteht die Möglichkeit, die Eigenschaft der Musik zu beschreiben oder, sofern es ein bekanntes Lied ist, den Songtitel zu nennen. „Filmmusik ist eine Wissenschaft für sich.“ (Jüngst 2010:137) Genau deswegen ist es insbesondere für SDH-UntertitlerInnen wichtig, sich mit der Bedeutung von Musik auseinanderzusetzen (vgl. Neves 2008:184), damit sie diese für hörgeschädigte Menschen verständlich machen können und die Untertitel das Gesamtbild des audiovisuellen Textes vervollständigen.

Handelt es sich bei der Musik um einen Song mit Liedtext, der bedeutungstragend für das Filmgeschehen ist, oder singen SchauspielerInnen, wird der Liedtext im Untertitel in der Regel mit einer Raute # gekennzeichnet (vgl. Hezel 2009:211). Neves (2005:253) schlägt zur Kennzeichnung von Liedtexten auch ein Notensymbol [♫] vor.

4. Analyse und Vergleich der Untertitelungsrichtlinien

In diesem Kapitel werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Untertitelungsrichtlinien des Bayerischen Rundfunk (BR), des Österreichischen Rundfunk (ORF) und des Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) erarbeitet und mit Beispielen aus einer vom jeweiligen Sender produzierten und untertitelten *Tatort*-Folge veranschaulicht. Nach einem geschichtlichen Abriss zur Entstehung der Krimiserie folgt eine kurze inhaltliche Zusammenfassung der drei ausgewählten Folgen und den jeweiligen ErmittlerInnenteams. Anschließend werden verschiedene Aspekte der einzelnen Untertitelungsrichtlinien (wie sie bereits in Kapitel 3.3 erörtert wurden) verglichen.

4.1 Die Krimiserie *Tatort*

4.1.1 Entstehungsgeschichte

Der *Tatort* gilt als die erfolgreichste und langlebigste Krimireihe im deutschsprachigen Fernsehen. Zwischen September 2015 und Januar 2016 sahen durchschnittlich 9,2 Millionen ZuschauerInnen den *Tatort* (vgl. URL: Statista). Dabei entstand die Idee zur Serie im Jahr 1969 eigentlich als „Notlösung“ (URL: Fernsehlexikon) der ARD, da das ZDF zu einem ernstzunehmenden Konkurrenten heranwuchs und der Unterhaltungsanteil im ZDF immer erfolgreicher wurde (vgl. URL: Neue Osnabrücker Zeitung). Vor allem die ZDF-Krimireihe „Der Kommissar“ bescherte dem Sender „regelmäßig gute Quoten“ (URL: Fernsehlexikon) und so stand die ARD unter Zugzwang, dem etwas entgegenzusetzen. Der damalige WDR-Dramaturg Gunther Witte wurde schließlich damit beauftragt, eine ARD-Krimiserie ins Leben zu rufen. Inspiriert von der Radiosendung „Es geschah in Berlin“, die Witte zu seiner Studentenzeit in Ostberlin des Öfteren im RIAS[38] verfolgte und die echte Kriminalfälle in Berlin behandelte, entwickelte er das Konzept zum *Tatort*. Die Kommissarinnen und Kommissare regional zu verankern und in ganz Deutschland tätig werden zu lassen, war von Anfang an Teil seiner Idee (vgl. URL: Neue Osnabrücker Zeitung). Die Morde „sollten sich überall dort ereignen, wo das Erste seine Sender sitzen hat“ (Iken 2010). So konnte die finanzielle und zeitliche Last außerdem auf alle Sender der ARD verteilt werden. Witte brauchte mehr als ein Vierteljahr, um die Fernsehspielchefs der ARD von seiner föderalen Idee zu überzeugen, denn dem TV-Format fehlte durch die regionale Verankerung ein einheitliches Profil. Jeder Sender hatte sein eigenes Konzept und die einzigen Vorgaben, die Witte machte, waren folgende: „An erster Stelle: Im Mittelpunkt steht der Kommissar. Dann eben die

[38]Der RIAS Berlin (*Rundfunk im amerikanischen Sektor*) ist der älteste Vorläufer des Deutschlandradio. Das Sendegebiet umfasste ganz Berlin und die DDR (vgl. URL: Deutschlandradio).

Regionalität, und die dritte große Säule war: Der „Tatort“ muss Geschichten erzählen, die möglich, vorstellbar und realitätsnah sind.“ (URL: Neue Osnabrücker Zeitung) Gerade dieses vermeintliche Manko entwickelte sich zum Vorteil, weil es der Serie ungeahnte Flexibilität und Vielfalt verschaffte und bis heute laut derzeitigem *Tatort*-Koordinator Gebhard Henke der Erfolgsgarant für die Krimiserie ist:

> Der „Tatort“ wäre nicht so erfolgreich, wenn er nicht so autonom wäre. Die Sender und die Redaktionen erhalten die Reihe mit ihrer regionalen Ausrichtung, den Dialekten und dem unterschiedlichen Krimi-Verständnis am Leben. Die Kraft kommt […] aus der Vielfalt unseres Systems. (Krei 2012)

Warum die Zuschauer selbst nach schlechten Folgen immer wieder einschalten, erklärt sich Witte folgendermaßen: „[…] der Tatort erfindet sich mit jeder Generation neu.“ (Iken 2010)

Die erste Folge wurde am 29. November 1970 ausgestrahlt und seitdem läutet seit mehr als 45 Jahren die bekannte *Tatort*-Melodie – komponiert von Klaus Doldinger – den Sonntagabend in vielen heimischen Wohnzimmern ein. Werner (2011) spricht im Zusammenhang mit dem *Tatort*-Vorspann gar von „Fernseh-Denkmalschutz“, da sowohl Bild als auch Ton der „Fernsehlegende“ in all den Jahren unverändert geblieben sind. Der Bayerische Rundfunk wurde damals damit beauftragt, den Vorspann zu erstellen und so entstand das berühmte Fadenkreuz mit den Augen des Münchner Schauspielers Horst Lettenmayer[39]. Der erste österreichische *Tatort* folgte im November 1971, die ersten Schweizer ErmittlerInnen gab es fast zwanzig Jahre später (April 1990) zu sehen. Zum Ende des Jahres 2015 wurden insgesamt 986 Folgen[40] ausgestrahlt, darunter 21 aus der Schweiz und 79 aus Österreich[41]. In den Anfangsjahren liefen etwa 11 neue Folgen pro Jahr, dies hat sich inzwischen verdreifacht (URL: Fernsehlexikon).

---

[39] Horst Lettenmayer, der durch den Vorspann der einzige Schauspieler ist, der bisher in jeder Folge dabei war, bekam 1989 sogar eine kleine Rolle in einem Schimanski-*Tatort*. Da er damals nur 400 DM bar auf die Hand für die filmische Verarbeitung seiner Augen bekam, verklagte er Jahre später die ARD, um seine Rechte an jeder ausgestrahlten Folge geltend zu machen – jedoch erfolglos (vgl. Werner 2011).

[40] Unter diesen Folgen befinden sich auch fünf sogenannte „Giftschrank“-Folgen: Dabei handelt es sich um gesperrte Folgen, die aus diversen Gründen (u. a. inhaltliche Qualität/Richtigkeit, Lizenzrechte) nicht mehr ausgestrahlt werden dürfen (vgl. URL: Tatort-Fundus[a]).

[41] Diese 79 Folgen schließen auch 13 Folgen mit ein, die der ORF zwischen 1985 und 1989 außerhalb der Gemeinschaftsproduktion mit der ARD gedreht hatte. Sie wurden zunächst allerdings nur in Österreich ausgestrahlt und tauchen in der offiziellen *Tatort*-Listung nicht auf. Aufgrund spezieller Senderechte wurden diese Folgen in Deutschland nur selten oder gar nicht ausgestrahlt und stehen daher bei *Tatort*-Fans hoch im Kurs (vgl. URL: Tatort-Fundus[b]).

4.1.2 ORF-Tatort: „Deckname Kidon“

„Deckname Kidon“ ist die 930. Folge der Krimiserie und wurde am 4. Januar 2015 erstausgestrahlt. Der Regisseur Thomas Roth erhielt für diese Folge sogar den österreichischen Film- und Fernsehpreis *Romy* in der Kategorie „Beste Regie“ (vgl. URL: derStandard). Das ErmittlerInnenteam besteht aus Moritz Eisner und Bibi Fellner, gespielt von Harald Krassnitzer (seit 1999) und Adele Neuhauser (seit 2011).

Die Folge beginnt mit dem tödlichen Sturz eines Mannes aus dem Fenster eines Wiener Nobelhotels. Bei dem Toten handelt es sich um den iranischen Diplomaten und Atomphysiker Dr. Ali Reza Bansari. Alle Zeichen deuten auf einen Selbstmord hin, aber da Bansari am Vorabend noch Opernkarten an der Hotelrezeption bestellen ließ, schürt dies bei Eisner und Fellner Zweifel an der Suizid-Theorie. Die persönlichen Gegenstände sowie Laptop und Handy des Toten werden jedoch sofort von einem Vertreter der iranischen Botschaft beschlagnahmt. Der Fall unterliegt aufgrund der diplomatischen Umstände höchster Geheimhaltung – zum Leidwesen von Eisner und Fellner, die nun keinen Zugang zu diesen Gegenständen mehr haben.

Ein Überwachungsvideo des Hotels führt sie auf die Spur des österreichischen Lobbyisten Graf Trachtenfels-Plissé. Dieser wird aufgrund seiner mutmaßlichen Verwicklung in illegale Waffengeschäfte schon länger von der Polizei überwacht. Es stellt sich heraus, dass Bansari und Trachtenfels-Plissé geschäftliche Verbindungen hatten, die laut dem Grafen von legaler Natur waren. Er hatte den Kontakt zwischen Bansari und einer niederösterreichischen High-Tech-Firma hergestellt, die Pumpen und Ventile zur Erdölförderung herstellt – diese können jedoch auch für Atomreaktoren verwendet werden. Eisner und Fellner finden heraus, dass Bansari einer der führenden Köpfe des iranischen Beschaffungsnetzwerkes für das Atomprogramm war. Allerdings sind in der Vergangenheit schon mehrere Menschen „eliminiert“ worden, die in dieses Atomprogramm verwickelt waren. Dahinter soll eine Spezialeinheit des israelischen Geheimdienstes Mossad stecken.

Als Eisner und Fellner die niederösterreichische Firma aufsuchen, stellen sie fest, dass sich kurz vor ihrem Besuch ein mit mehreren tausend Ventilen beladener Güterzug für das iranische Atomprogramm auf dem Weg in die Slowakei gemacht hat. Sie schaffen es gerade noch, den Zug vor der Grenze zu stoppen. Daraufhin wird Trachtenfels-Plissé festgenommen und in Untersuchungshaft gesteckt. Am nächsten Tag kommt er allerdings nach der Zahlung einer hohen Kaution wieder auf freien Fuß. Als er draußen auf Eisner und Fellner trifft, lässt er sie mit einem süffisanten Lächeln wissen, dass sie nichts gegen seine guten Beziehungen ausrichten können. Einige Sekunden später wird auch er auf offener Straße und vor den Augen von Eisner und Fellner von zwei Mitgliedern des Mossad erschossen.

4.1.3 BR-Tatort: „Das verkaufte Lächeln“

Ivo Batic und Franz Leitmayr, gespielt von Miroslav Nemec und Udo Wachtveitl, ermitteln seit 1991 in München. „Das verkaufte Lächeln“ ist bereits der 69. Fall der bayrischen Kommissare. Die Erstausstrahlung dieser 928. Tatortfolge war am 28. Dezember 2014.

Der 14-jährige Tim Kiener wird erschossen an der Isar aufgefunden. Er wurde aus nächster Nähe mit einer Gaspistole getötet. Die Kommissare beginnen in Tims Umfeld zu ermitteln. Seine Eltern berichten ihnen, dass Tim seine Freizeit gerne am Computer verbracht und Apps entwickelt hat, mit denen er sogar Geld verdiente. Wie sich bei der genaueren Untersuchung seines Computers allerdings herausstellt, hatte er das Geld auf andere Weise verdient: Tim ließ sich im Internet von Fremden dafür bezahlen und beschenken, dass er sich vor der Webcam auszieht und tut, was sie von ihm wollen. Seine gleichaltrigen Freunde Hanna und Florian sind ebenfalls auf dieser Website angemeldet.

Durch die hinterlassenen Daten im Netz geraten Batic und Leitmayr auf die Spur von Guido Buchholz, einem jungen Familienvater und Fußballtrainer einer Jugendmannschaft. Er leugnet, den toten Jungen zu kennen. Dennoch finden die Kommissare Hinweise auf seiner erst kürzlich neuformatierten externen Festplatte: Ein Bild von Tim Kiener mit nacktem Oberkörper. Buchholz gibt zu, mit Tim gechattet zu haben, aber er leugnet den Mord und verweist auf sein Alibi, da er zur Tatzeit ein Fußballspiel besucht hat. Als Buchholz‘ Frau von seinen pädophilen Neigungen erfährt, verlässt sie mit den beiden Töchtern fluchtartig das Haus.

Batic und Leitmayr finden heraus, dass Florians Eltern seit Kurzem von dem „Nebenjob“ ihres Sohnes wussten. Als Florians Vater mitbekommt, dass Buchholz auch mit seinem Sohn in Verbindung steht, sucht er ihn zu Hause auf und schlägt ihn zusammen. Wenig später taucht Florian bei Buchholz auf und will von ihm wissen, wieso er sich nicht mit ihm, sondern mit Tim im realen Leben treffen wollte? Da wird Buchholz klar, dass Florian Tim aus Eifersucht erschossen hat. Zur gleichen Zeit legt Florians Mutter ein Geständnis bei der Polizei ab, dass sie diejenige war, die Tim erschossen hat, weil sie ihn dafür verantwortlich gemacht hat, dass Florian ebenfalls in dieses zwielichtige Milieu abgerutscht ist. Jedoch stellen die Kommissare schnell fest, dass sie ihren Sohn nur schützen will und sie leiten die Fahndung nach Florian ein. Sie finden ihn am Isarufer, wo er sich die Gaspistole genau so an die Brust drückt, wie er auch Tim erschossen hat. Der Schuss löst sich bevor Batic ihn erreichen kann, aber er überlebt und wird ins Krankenhaus gebracht.

4.1.4 SRF-Tatort: „Zwischen zwei Welten“

Die Erstausstrahlung des Schweizer *Tatort*[42] „Zwischen zwei Welten“ war am 21. April 2014. Reto Flückinger und Liz Ritschard, gespielt von Stefan Gubser und Delia Mayer, ermitteln seit 2012 gemeinsam in Luzern. Die 908. Tatortfolge ist der sechste Fall von Flückinger und Ritschard.

Die 35-jährige Donna Müller wird mit einem gebrochenen Genick neben Bahngleisen unterhalb einer Böschung gefunden. Sie hinterlässt drei minderjährige Kinder von drei verschiedenen Vätern. Die verstörten Kinder werden zunächst in eine psychologische Betreuungseinrichtung gebracht, da einer der Väter in Indien wohnt, ein anderer nichts mit seinem Kind zu tun haben will und der dritte leicht cholerische Züge aufweist. Donna Müller war zu diesem Zeitpunkt mit keinem der Männer mehr fest liiert, plante aber heimlich, mit ihren Kindern nach Indien zu dem Vater ihres ersten Kindes auszuwandern. Zunächst fällt der Verdacht auf Daniele Rossi. Er ist der Vater der mittleren Tochter Emma und fällt durch sein aggressives Verhalten und seine Anti-Frauen-Haltung auf. Dieser kann aber zunächst ein Alibi vorweisen, dass dank seiner Freunde gedeckt ist.

Donna Müller wollte sich zu einer spirituellen Heilerin ausbilden lassen. Als Flückinger und Ritschard deren Mentor Guggisberg aufsuchen, setzt der seine Fähigkeiten als Medium ein, um mit der Toten in Kontakt zu treten. Als Guggisberg sie nach ihrem Mörder fragt, bricht diese angeblich den Kontakt zu ihm ab. Die beiden ErmittlerInnen sind skeptisch und belassen es vorerst dabei. Später kehrt Flückinger noch einmal zu Guggisberg zurück. Der teilt Flückinger mit, dass die Toten eben nur so viel preisgeben, wie sie wollen und er glaubt, dass Donna Müller jemanden schützen will.

Die Kinder sind den ErmittlerInnen keine große Hilfe bei der Suche nach dem Mörder, da sie auf ihre Fragen kaum eingehen. Nach dem Abschied von der Mutter am Sarg verschwindet Emma plötzlich aus der Betreuungseinrichtung. Da sie eine große Menge Schlaftabletten genommen hat, drängt die Zeit. Nachdem sie Emma nirgends finden können, suchen Flückinger und Ritschard Guggisberg auf. Mithilfe seiner übernatürlichen Fähigkeiten gelingt es ihnen, Emma noch rechtzeitig aufzuspüren. Emmas Vater, Daniele Rossi, möchte nun plötzlich doch den Mord gestehen. Sie glauben ihm aber kein Wort und als sie die Versionen von Vater und Tochter hinsichtlich des Tatabends vergleichen, wird klar, dass Rossi seine Tochter nur schützen wollte. Donna Müller wollte ihrer Tochter Emma nämlich den Umgang mit ihrem Vater verbieten, den sie an jenem Abend allerdings heimlich getroffen hatte. Als es deswegen auf offener Straße zum Streit zwischen Mutter und Tochter kommt, schubst Emma ihre Mutter, die daraufhin tödlich verunglückt.

---

[42] Bei den Schweizer Tatorten ist darauf hinzuweisen, dass diese immer für das deutsche und österreichische Publikum ins Hochdeutsche nachsynchronisiert werden.

4.2 Vergleich der Richtlinien

In diesem Kapitel werden verschiedene Aspekte der Untertitelungsrichtlinien von ORF, BR und SRF miteinander verglichen und anhand von Beispielen aus dem *Tatort* veranschaulicht. Der Vergleich konzentriert sich auf die technischen, optischen und linguistischen Aspekte sowie nonverbale Elemente. Die Vorgaben des ORF basieren dabei auf zwei Dokumenten: Die vom ORF herausgegebenen *ORF-Richtlinien zur Vereinheitlichung der UT* und der *ORF-Guide*, der in Zusammenarbeit mit „BTI Studios“[43] erstellt wurde. Beide Styleguides ergänzen sich inhaltlich, wobei in den ORF-Richtlinien ausführlicher auf Dialekt und Lokalkolorit eingegangen wird. Die ORF-Richtlinien (Stand: November 2014) umfassen 16 Seiten, wohingegen der englischsprachige ORF-Guide (Stand: Dezember 2014) auf 38 Seiten etwas ausführlicher und mit mehr Beispielen gestaltet ist. Beide Styleguides sind zur besseren Veranschaulichung durch bildhafte Darstellungen ergänzt. Die Richtlinien des Bayerischen Rundfunks (Stand: Januar 2015) umfassen im Vergleich dazu lediglich 11 Seiten, allerdings bestehen diese aus reinem Text und es wird gänzlich auf graphische Beispiele verzichtet. Das Untertitelhandbuch des SRF (Stand: Mai 2014) ist aufgrund des Inhaltsverzeichnisses am übersichtlichsten gestaltet und die einzelnen Aspekte lassen sich dadurch schneller in dem 24 Seiten langen Dokument finden.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die wichtigsten Punkte der SDH-Untertitelung wie Musik- und Geräuschbeschreibung, Sprecheridentifikation und Parasprache in allen Richtlinien ausführlich behandelt werden. Weitere Aspekte wie zum Beispiel Positionierung oder Dialekte werden je nach individueller Gewichtung der Sender mehr oder weniger ausführlich dargestellt. Die Aktualität der Richtlinien ist dabei auf einem vergleichbaren Stand, da alle Angaben zwischen Mai 2014 und Januar 2015 erstellt bzw. aktualisiert wurden.

4.2.1 Technische Aspekte

4.2.1.1 Zeilen- und Zeichenanzahl

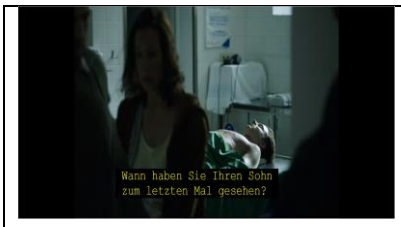
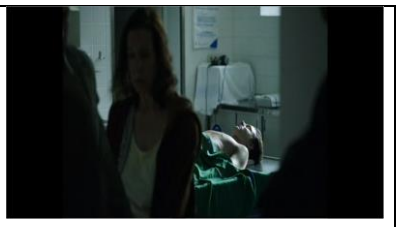
Hinsichtlich der Zeilen- und Zeichenanzahl herrscht Einigkeit bei ORF und SRF. Beide geben in ihren Richtlinien eine maximale Zeilenzahl von zwei an, wobei eine Zeile 37 Zeichen nicht überschreiten darf. Das SRF präzisiert außerdem, dass in diesen 37 Zeichen die Leerzeichen enthalten sind. Maximal dreizeilige Untertitel erlaubt der ORF nur bei Live-Untertitelung. In den Untertitelungsrichtlinien des BR sind hierzu keine expliziten Angaben zu finden. Dies lässt sich womöglich darauf zurückführen, dass es sich – zumindest bei der Zeilenanzahl – ohnehin

[43] BTI Studios ist zuständig für die vom ORF outgesourcten zu untertitelnden Sendungen.

um grundlegendes Wissen von UntertitlerInnen handeln sollte und dies in den Softwareeinstellungen zumeist voreingestellt ist.

4.2.1.2 Timing und Schnitte

Beim ORF soll der Mindestabstand zwischen zwei Untertiteln einen Frame betragen, BR und SRF legen diesen Abstand auf zwei Frames fest. Die Wichtigkeit der Synchronität von Bild und Ton, wie bereits in Kapitel 3.3.1.2 beschrieben wurde, wird auch in den Richtlinien des BR hervorgehoben. Die Beachtung der Schnitte steht dabei an erster Stelle beim Untertiteln von fiktionalen Produktionen und Dokumentationen. Harte Schnitte, d. h. Hintergrund- oder Szenenwechsel, dürfen unter keinen Umständen ignoriert werden und Untertitel müssen immer vor dem Wechsel ausgeblendet bzw. erst nach dem Wechsel eingeblendet werden. Doch auch bei weichen Schnitten sollte möglichst schnittgenau untertitelt werden. Bleibt ein Untertitel über einen weichen Schnitt hinaus stehen, so sollte er bis eine Sekunde vor/nach dem Schnitt ein-/ausgeblendet werden, zur Not kann eine Sekunde aber auch unterschritten werden. Schnittgenaue Untertitel sollen dabei zwei Frames vor dem Schnitt bzw. zwei Frames nach dem Schnitt aus-/eingeblendet werden, wie in folgender Szene aus „Das verkaufte Lächeln“ ersichtlich ist:

		
10:05:29:00	10:05:29:01	10:05:29:02
10:05:29:03	10:05:29:04	10:05:29:05

Im ORF-Guide ist festgehalten, dass der Untertitel bestenfalls genau dann eingeblendet wird, wenn jemand spricht und quasi einen Wimpernschlag nach dem Verstummen der/des Sprecherin/Sprechers wieder ausgeblendet wird. Wird dadurch jedoch die Lesegeschwindigkeit zu hoch, kann der Untertitel auch bis zu zwei Sekunden vorher gesetzt werden und bis zu zwei Sekunden später enden, sofern nicht jemand anderes spricht oder der Untertitel dadurch über

einen Szenenwechsel hinaus stehen bleibt. Auch beim ORF werden schnittgenaue Untertitel vorgezogen. Dabei soll der Untertitel einen Frame vor dem Schnitt enden und der nachfolgende Untertitel mit dem Schnitt gesetzt werden, wie dieses Beispiel verdeutlicht:

„Deckname Kidon“ 10:48:19:06	10:48:19:07	10:48:19:08

Setzt die/der SprecherIn erst 10-12 Frames nach dem Schnitt ein, dann soll der Untertitel gleich mit dem Schnitt beginnen. Ähnliches gilt, wenn die/der SprecherIn 10-15 Frames vor dem Schnitt verstummt, dann soll der Untertitel bis zum Schnitt eingeblendet werden. In den Richtlinien wird allerdings sehr betont, dass die sprachliche Ebene des Untertitels und eine angenehme Lesegeschwindigkeit immer Vorrang vor den Schnitten haben.

Die Vorgaben in den SRF-Richtlinien weisen keine großen Abweichungen zu jenen von BR und ORF auf. Auch beim SRF wird großer Wert auf Synchronität gelegt. Der Untertitel sollte mindestens so lange stehen, wie die/der SprecherIn spricht und möglichst ausgeblendet werden, sobald die sprechende Person etwas anderes macht, jemand anderes zu sprechen beginnt oder die Szene gewechselt wird. Die Toleranzgrenze bei zu knapper Lesezeit des Untertitels legt das SRF im Gegensatz zum ORF auf nur eine Sekunde vor Beginn bzw. nach Ende des Gesprochenen fest, sofern dies nicht mit Schnitten oder dem vorausgehenden Untertitel kollidiert. Wird schnittgenau untertitelt, dann endet der Untertitel spätestens zwei Frames vorher und der neue Untertitel beginnt mit dem Schnitt. Schnittgenaues Untertiteln, wie es bei BR und ORF bevorzugt wird, wird in den SRF-Richtlinien allerdings nicht hervorgehoben. Untertitel können problemlos über mehrere Schnitte stehen, wenn kein Szenewechsel stattfindet und nachvollziehbar bleibt, wer spricht. Geht der Untertitel über einen Schnitt, dann ist lediglich darauf zu achten, dass er eine Sekunde vor dem Schnitt erscheint und eine Sekunde nach dem Schnitt stehen bleibt. Bei Bedarf kann der Abstand zum Schnitt aber auch auf zwölf Frames verkürzt werden.

4.2.1.3 Standzeit und Lesegeschwindigkeit

Was die Mindeststandzeit von Untertiteln betrifft, herrscht Einigkeit zwischen den drei Fernsehsendern: Eine Sekunde ist absolutes Minimum. Alles andere wäre für das Auge kaum wahrnehm- und lesbar. BR und SRF sind allerdings der Ansicht, dass Untertitel nur für kurze

Worte wie *ja*, *nein* oder Namen auf eine Sekunde reduziert werden sollten. Ansonsten sollten möglichst mindestens zwei Sekunden eingehalten werden. Diese Zwei-Sekunden-Regel schreibt der ORF lediglich für Geräusch- und Musik-Untertitel vor. Eine Maximalstandzeit wird allerdings nur vom ORF genau angegeben, die auf acht Sekunden beschränkt ist. Die Maximalstandzeit in den Richtlinien des SRF hängt hingegen davon ab, wie lange der Text oder die Musik dauert.

Gemäß dem SRF ist beim Verfassen von Untertiteln vorrangig darauf zu achten, dass die ZuschauerInnen genügend Zeit haben, den Untertitel zu lesen. Die Kunst der Untertitelung besteht darin, inhaltliche Sorgfalt und einen möglichst gleich bleibenden Leserhythmus folgendem Wert für die Lesezeit und Lesegeschwindigkeit anzupassen: 15 Zeichen pro Sekunde.[44] Dieser Wert ist bei ORF und BR allerdings die absolute „Höchstgeschwindigkeit", die nur nach Absprache bei hoher Textdichte (BR) bzw. aufgrund einer sich dadurch verbessernden sprachlichen Qualität (ORF) eingesetzt werden darf; bevorzugt wird von den beiden Sendern nämlich eine Lesegeschwindigkeit von 13 Zeichen pro Sekunde[45].

4.2.1.4 Überbrückungsuntertitel

Wie in Kapitel 3.3.1.4 erläutert, dienen Überbrückungsuntertitel dazu, den hörgeschädigten ZuschauerInnen bei längeren Passagen ohne Gespräche oder Geräusche zu vermitteln, dass es sich nicht um einen technischen Defekt handelt, sondern gerade tatsächlich nichts zu hören bzw. nichts Neues zu hören ist (wenn beispielsweise über längere Zeit Musik abgespielt wird). Hier gehen die Richtlinien der drei Sender etwas auseinander. Der ORF beispielsweise schreibt in seinen Richtlinien, dass in solchen Fällen alle 20 Sekunden rechtsbündig ein Stern * einzufügen ist; Beschreibungen wie * stumme Szene * werden dagegen abgelehnt.

Beim BR wird der Untertitel * Musik * eingefügt, wenn damit mehr als 30 Sekunden überbrückt werden oder wenn in der Szene Personen zu sehen sind, die sprechen, aber aufgrund der immer noch eingespielten Musik eigentlich nicht zu hören sind. In folgender Szene aus „Das verkaufte Lächeln" sucht Batic Florian an der Tankstelle auf, an der dieser hin und wieder arbeitet. Man sieht zwar die Lippenbewegungen der Personen, aber es ist nur Musik zu hören, auch lange bevor und nachdem der Musik-Untertitel eingeblendet wird. Die gesamte Szene dauert dabei von 10:12:49:21 bis 10:13:33:11.

---

[44] Das entspricht ungefähr einem Wert von 180 wpm (words per minute). In den Untertitelungssoftwares können beide Geschwindigkeitsarten (wpm und cps) eingestellt werden.
[45] Das entspricht ungefähr einem Wert von 150 wpm.

10:13:18:13	10:13:22:23

In den Richtlinien des SRF heißt es, dass Geräusch- bzw. Musik-Untertitel auch eingesetzt werden können, um lange Filmsequenzen ohne Untertitel zu überbrücken. Im Gegensatz zu der strikten 20-Sekunden-Vorgabe des ORF liegt es beim SRF mehr im Ermessen der UntertitlerInnen, wann bei längeren Passagen der Untertitel eingeblendet werden soll. Als Beispiel kann folgende Szene angeführt werden, als den drei Kindern der Toten Donna Müller mitgeteilt wurde, dass ihre Mutter tödlich verunglückt ist. Zwischen 10:05:39:17 und 10:06:15:10 ist melancholische Musik zu hören, der Musik-Untertitel wird allerdings, wie in den Richtlinien vorgeschlagen, nicht sofort, sondern ungefähr in der Mitte der gesamten Szene eingeblendet, um die lange Sequenz zu überbrücken:

„Zwischen zwei Welten“: 10:05:51:18

Was die Richtlinien der drei Sender gemein haben, ist die Tatsache, dass sie grundsätzlich Überbrückungsuntertitel (in verschiedenen Formen) einsetzen, um den hörgeschädigten ZuschauerInnen auf eine Art mitzuteilen, dass die Sendung weiterhin untertitelt wird und im Moment eben nur eine längere Szene abläuft, in der niemand spricht.

4.2.2 Optische Aspekte

4.2.2.1 Schriftart und Schriftgröße

Zur Schriftart und Schriftgröße gibt es in den Richtlinien von BR und SRF keine Angaben. Lediglich im ORF-Guide wird Schriftart und -größe mit *Arial 10* festgelegt. Für die UntertitlerInnen sind diese Aspekte meist in der Software voreingestellt. Einstellung und Änderung dieser Parameter sind auch abhängig vom Übertragungskanal der Untertitel (Teletext, DVB-T, Internet-Mediathek etc.) und werden dementsprechend von den TV-Sendern zum Teil nachträglich bearbeitet.

4.2.2.2 Positionierung

Nach den Richtlinien des ORF und SRF werden Untertitel grundsätzlich am unteren Bildrand zentriert gesetzt. In den BR-Richtlinien gibt es zu dieser offensichtlichen Praxis zwar keine explizite Angabe, aber anhand der Untertitel lässt sich erkennen, dass dieselbe Regelung gilt.

Für Geräusch- und Musik-Untertitel ist diese Positionierung beim ORF immer gültig. Sind jedoch mehrere SprecherInnen im Bild zu sehen, werden die Untertitel nach rechts oder links verschoben und unter die/den jeweilige/n SprecherIn platziert, um zu verdeutlichen, wer welchen Satz sagt. Folgende Szene aus „Deckname Kidon“ zeigt, dass durch die Verschiebung der Untertitel klar angezeigt wird, wem welche Aussage zuzuordnen ist. Da beide Sprecher weiß untertitelt sind, wird den hörgeschädigten ZuschauerInnen so die Zuordnung erleichtert.

10:00:54:16	10:00:55:24

Es wird jedoch darauf hingewiesen, dass Untertitel, die ganz rechts- oder linksbündig sind, mit einem weiteren Leerzeichen versehen werden müssen, damit sie nicht am Rand kleben. Außerdem muss darauf geachtet werden, dass ein Untertitel kein Insert verdeckt. In diesem Fall ist der Untertitel entweder etwas später zu setzen oder neben das Insert zu platzieren, sofern genügend Zeit und/oder Platz ist.

Auch das SRF schreibt in seinen Richtlinien, dass die Untertitel bei zwei weißen SprecherInnen unterhalb der jeweiligen Person platziert werden können, wenn es der besseren

Identifikation dient. Dies ist allerdings kein Muss und wurde im untersuchten *Tatort* auch nicht angewendet.

Hinsichtlich der Positionierung sind in den Richtlinien des BR keine ausführlichen Angaben zu finden, es wird lediglich darauf hingewiesen, dass bei zwei verschiedenen Farben im gleichen Untertitel darauf geachtet werden soll, dass die Person auch auf der Seite im Bild ist, auf der sie untertitelt ist. Hierzu ein Beispiel aus „Das verkaufte Lächeln“: Ivo Batic, dem die Farbe Blau zugeordnet ist, ist links auf dem Bildschirm zu sehen, der Polizeibeamte ist rechts zu sehen. Diese Anordnung stimmt auch mit den Untertiteln überein.

10:38:47:17

Würden Batic und der Beamte auf der jeweils anderen Seite stehen, so müssten die beiden Aussagen untereinander in zwei Zeilen geschrieben werden.

In Kapitel 3.3.2.2 wurde erläutert, dass Untertitel vor allem deswegen zentral am unteren Bildschirm eingeblendet werden, da sie dort am wenigsten vom Bildgeschehen verdecken. Im Tatort „Das verkaufte Lächeln“ gibt es eine Szene, in der der Untertitel allerdings nach links gerückt werden muss, da er sonst den Sprecher fast zur Gänze verdecken würde.

10:47:56:19

Die Szene zeigt ein Skypegespräch zwischen Florian Hof und Guido Buchholz. Der Screenshot erweckt zwar den Anschein, als wäre der Untertitel Florian zuzuordnen, da er unter ihm platziert ist, aber die Frage stellt eigentlich Guido Buchholz, der rechts unten zu sehen ist. Mittig platziert würde der Untertitel diesen allerdings verdecken. Aus diesem Grund wurde der Untertitel hier nach links gerückt. Da dadurch die Lippenbewegungen von Guido Buchholz zu sehen sind, während der Untertitel eingeblendet wird, ist in dieser Szene somit eindeutig, wer die Frage stellt.

4.2.2.3 Line Breaks

Hinsichtlich der Textaufteilung im Untertitel sind sich ORF, BR und SRF in zwei Punkten gänzlich einig: Die obere Zeile sollte bei zweizeiligen Untertiteln wenn möglich kürzer sein als die untere[46]; an oberster Stelle stehen die Sinneinheiten im Untertitel, die bei der Textaufteilung unbedingt beachtet werden müssen. Jeder Untertitel sollte semantisch in sich abgeschlossen sein. Wörter, die zusammengehören (zum Beispiel Artikel und Nomen) kommen in die gleiche Zeile. Ein Satz sollte auch nie nach einer Präposition getrennt werden. Es folgt ein Beispiel für einen gemäß diesen Vorgaben perfekten Untertitel:

„Deckname Kidon“: 10:15:29:16

Subjekt und Prädikat stehen in der oberen kürzeren Zeile, das Objekt steht in der unteren längeren Zeile. Der Untertitel ist nach Sinneinheiten aufgeteilt und dadurch optimal lesbar und verständlich.

Aufgrund der begrenzten Zeichenanzahl pro Zeile in einem Untertitel lässt sich diese Regel aber nicht immer umsetzen. Folgendes Beispiel zeigt, dass es bisweilen auch besser sein kann, wenn die obere Zeile länger ist, da dadurch zusammengehörige Wörter in einer Zeile stehen bleiben und eine bessere Lesbarkeit erhalten bleibt.

„Deckname Kidon“: 10:05:11:05

Der Untertitel ist zu lang für eine Zeile und muss daher auf zwei aufgespalten werden. Um die obere Zeile zu verkürzen, könnte *Auffälligkeiten* in die untere Zeile verschoben werden, aber dadurch würden das zusammengehörige Indefinitpronomen und das Nomen getrennt werden. Die Trennung zusammengehöriger Wörter soll jedoch wenn möglich vermieden werden.

[46] Als Argument hierfür wird eine bessere Lesbarkeit angeführt. Dass dies bei mittig zentrierten Untertiteln aber eigentlich ein Irrglaube ist, wird in Kapitel 3.3.2.3 dargestellt.

In den ORF-Richtlinien wird außerdem darauf hingewiesen, dass kein Satz über mehr als drei Untertitel gehen sollte. Alles, was über drei Untertitel hinausgeht, sollte in einzelne ganze Sätze aufgespalten werden, wie in nachstehendem Beispiel ersichtlich ist. Der lange Satz wird in zwei Sätze à drei Untertitel aufgeteilt:

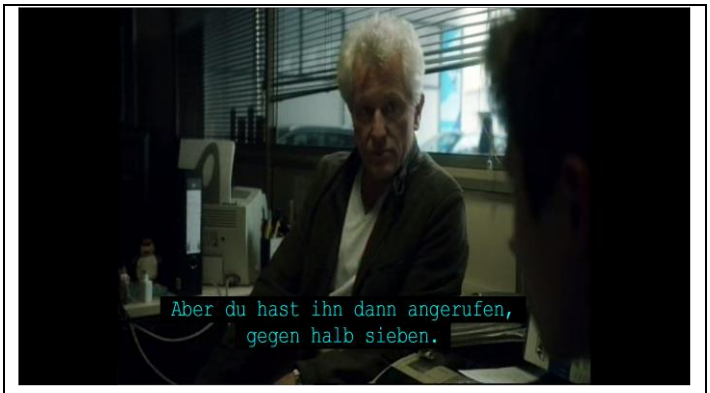
"Schauen Sie, ich bin bekannt für meine Diskretion und ich glaube nicht, dass die Gästeliste dieses Abendessens auch nur in entferntester Weise etwas mit dem traurigen Ableben unseres Doktor Bansari zu tun hat." („Deckname Kidon": 10:35:32:00 – 10:35:48:17)	UT 1: UT 2: UT 3: UT 4: UT 5: UT 6:	Schauen Sie, … .. ich bin bekannt … .. für meine Diskretion. Und ich glaube nicht, dass die Gästeliste dieses Abendessens … .. auch nur in entferntester Weise … .. etwas mit dem traurigen Ableben von Dr. Bansari zu tun hat.[47]

Die Richtlinien des Bayerischen Rundfunks schreiben ferner vor, dass kurze Texte immer in eine Zeile geschrieben werden, wenn der gesamte Text in einer Zeile Platz findet. In den SRF-Richtlinien wird ein Zeilenumbruch allerdings erlaubt, wenn es der besseren Identifikation durch Positionierung dient. Zudem wird beim BR darauf hingewiesen, dass Vor- und Nachname einer Person in einer Zeile stehen sollten. Die Trennung eines Satzes innerhalb eines Untertitels sowie die Aufteilung auf mehrere Untertitel sollte idealerweise nach einem Satzzeichen erfolgen, wie folgendes Beispiel aus dem Tatort „Das verkaufte Lächeln" treffend veranschaulicht:

10:10:03:08	10:10:06:21

[47] In den Untertitelungsrichtlinien des ORF wird darauf hingewiesen, dass neuerdings keine Fortsetzungspunkte mehr verwendet werden, wenn ein Satz über mehrere Untertitel geht. Dass dies bei der Untertitelung dieser Tatortfolge noch nicht umgesetzt wurde, liegt vermutlich daran, dass die Erstellung der Untertitel noch vor der offiziellen Aktualisierung der Richtlinien vorgenommen wurde.

Dabei kann auch vernachlässigt werden, dass die obere Zeile, wie in nachstehendem Beispiel, länger als die untere ist. Wichtig sind nach wie vor die Sinnzusammenhänge im Untertitel.



„Das verkaufte Lächeln“: 10:14:46:02

Besteht ein Untertitel aus zwei Sätzen, sollten beide Sätze gemäß den BR-Richtlinien in jeweils einer Zeile stehen, wie folgendes Beispiel verdeutlicht:

„Das verkaufte Lächeln“: 10:12:17:17

4.2.2.4 Sprecheridentifikation: Farben, Dialogstriche, Label

Wie in Kapitel 3.3.2.4 erläutert wurde, müssen die SprecherInnen zum Teil auf verschiedene Arten gekennzeichnet werden, damit für die hörgeschädigten ZuschauerInnen ersichtlich ist, wer gerade spricht und wem welche Aussage zuzuordnen ist. Diese Sprecheridentifikation kann durch verschiedene Farben, Dialogstriche und Label stattfinden.

Farben

Die reguläre Farbe der Schrift ist weiß, aber wichtigen Figuren können auch andere Farben zugewiesen werden. Alle drei Fernsehsender legen Cyan, Gelb und Grün als Farben für Hauptcharaktere fest, wobei der ORF diesbezüglich die striktesten Vorgaben macht: Gibt es

eine männliche und eine weibliche Hauptperson, so erhält der Mann die Farbe Cyan und die Frau die Farbe Gelb. Haben beide ProtagonistInnen dasselbe Geschlecht, so erhält die Person, die als erstes in Erscheinung tritt Cyan und die nachfolgende Person Gelb. Bei einer dritten wichtigen Person wird Grün verwendet. Magenta oder Rot werden nur in seltenen Ausnahmefällen eingesetzt (wenn es zum Beispiel wie bei den *Simpsons* vier gleichwichtige Charaktere gibt).

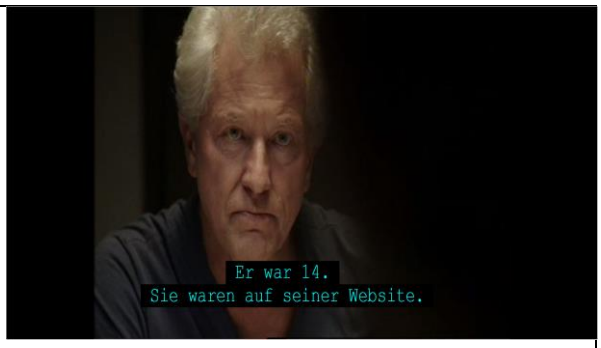
Dabei sollte in Filmen und insbesondere Serien immer die gleiche Farbe für die gleiche Person verwendet werden. Im Fall von *Tatort* wurden den ORF-KommissarInnen nach diesen Regeln folgende Farben zugeteilt: Die männliche Hauptperson Moritz Eisner ist Cyan, die weibliche Hauptperson Bibi Fellner ist Gelb:

„Deckname Kidon“: 10:28:38:08	10:28:42:11

Abgesehen von der Farbgebung wird in diesem Beispiel außerdem noch einmal die Positionierung der Untertitel unter die jeweiligen SprecherInnen deutlich (siehe auch Kapitel 4.2.2.2).

In den Richtlinien des Bayerischen Rundfunks wird vor allem auf die Farbgebung bei Dokumentationen und Reportagen hingewiesen, die für diese Arbeit aber nicht von Bedeutung sind, da es sich beim *Tatort* um einen Spielfilm handelt. Hinsichtlich dieses Genres sollen lediglich für die HauptprotagonistInnen Farben festgelegt werden, alle anderen Personen bleiben weiß. Bei Krimis bekommen nur die Kommissarinnen und Kommissare Farben. Ob es dafür intern feste Regeln gibt oder ob die UntertitlerInnen frei entscheiden können, welche Farben sie verwenden möchten, ist aus den BR-Richtlinien nicht herauszulesen.

Für den Tatort „Das verkaufte Lächeln“ wurde Ivo Batic die Farbe Cyan zugewiesen und Franz Leitmayr Gelb. Alle anderen Personen sind, wie in den Richtlinien vorgegeben, in Weiß untertitelt.

	
10:31:23:23	10:31:39:23

Die Vorschriften zur Farbgebung beim SRF weisen keine markanten Abweichungen zu jenen von ORF und BR auf. Es wird nur darauf hingewiesen, dass in einigen Serien die Farben festgelegt sind, aber genauere Hinweise zu einzelnen Serien gibt es in den vorliegenden Richtlinien nicht. Im Tatort „Zwischen zwei Welten“ erhielt Reto Flückinger die Farbe Gelb und Liz Ritschard Cyan.

10:34:52:01	10:34:55:02

Im Vergleich zum ORF ist hier die Farbgebung zwischen männlicher und weiblicher Hauptperson genau anders herum. Ob diese unterschiedliche Farbgebung zu Verwirrung bei den hörgeschädigten ZuschauerInnen im deutschen Sprachraum führen kann, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht beantworten.[48]

[48] Neves ist allerdings der Ansicht, dass eine uneinheitliche Farbgebung in den Untertiteln die hörgeschädigten ZuschauerInnen verwirrt. Sie empfiehlt eine Vereinheitlichung der Farbgebung (vgl. 2005:195ff.).

Dialogstrich

Eine weitere Form der Sprecheridentifikation ist der Dialogstrich. Erfolgt in einem Untertitel ein Sprecherwechsel, wird dies bei zwei weißen SprecherInnen mit einem Dialogstrich gekennzeichnet. Alle drei Sender weisen in ihren Richtlinien darauf hin, dass pro Zeile nur ein/e SprecherIn sein sollte, aber diese Regel kann in Ausnahmefällen (z. B. zugunsten der Lesegeschwindigkeit) vernachlässigt werden. Haben die beiden SprecherInnen unterschiedliche Farben zugewiesen bekommen, so kann bei BR und SRF der Dialogstrich weggelassen werden (Ausnahme bei BR: Beide SprecherInnen stehen in *einer* Zeile, dann wird ein Spiegelstrich dazwischen gesetzt.). Der ORF schreibt vor, dass der Dialogstrich bei jedem Sprecherwechsel gesetzt wird, auch bei verschiedenen Farben. Hierzu folgt eine tabellarische Übersicht, der die kleinen aber feinen Unterschiede zwischen den einzelnen Sendern verdeutlicht.

ORF	BR	SRF
Bist du dir sicher? - Auf jeden Fall.	Bist du dir sicher? - Auf jeden Fall.	Bist du dir sicher? - Auf jeden Fall.
Bist du dir sicher? - Auf jeden Fall.	Bist du dir sicher? Auf jeden Fall.	Bist du dir sicher? Auf jeden Fall.
Hat er das tatsächlich alleine getan? - Ja.	Hat er das tatsächlich alleine getan? - Ja.	Hat er das tatsächlich alleine getan? Ja.
Hat er das tatsächlich alleine getan? - Ja.	Hat er das tatsächlich alleine getan? - Ja.	Hat er das tatsächlich alleine getan? Ja.

Label

Die dritte Möglichkeit zur Identifizierung der SprecherInnen sind sogenannte Label, die dem Satz vorangestellt werden. Dadurch wird die Geräuschquelle der Aussage genannt, wenn diese nicht ersichtlich oder eindeutig zugeordnet werden kann. Eine derartige Quelle kann entweder ein Mensch oder ein technisches Gerät wie Fernseher, Radio oder Anrufbeantworter sein. Beim ORF werden diese Angaben in Klammern mit Doppelpunkt geschrieben, wie zum Bespiel:

(Frau:) Hallo? Wer ist da?
(alle:) Nein!
(Radio:) „Tanja möchte ihren Mann grüßen.“

Aussagen, die aus einem technischen Gerät zu hören sind, werden dabei in Anführungszeichen gesetzt. Die Angaben in den BR-Richtlinien decken sich hinsichtlich der Vorgaben zu Labels mit jenen des ORF, allerdings mit einer kleinen Ausnahme: Der BR lässt den Doppelpunkt in der Klammer weg, wie dieses Beispiel zeigt, in dem das Navigationssystem als Geräuschquelle beschrieben wird.

„Das verkaufte Lächeln“: 10:03:26:11

Wie wichtig diese Label für das Verstehen der Handlung und das Nachvollziehen bestimmter Verhaltensweisen der DarstellerInnen sein können, verdeutlicht folgendes Beispiel:

„Das verkaufte Lächeln“: 10:49:04:22

Auf dem Screenshot ist zu sehen, wie Florian sich zur Tür umdreht. Der Untertitel macht deutlich, dass Florians Mutter ihn zum Essen gerufen hat. Ohne das Label (Florians Mama) wären die hörgeschädigten ZuschauerInnen zum einen irritiert, warum Florian sich plötzlich umdreht, und zum anderen verwundert, was die Aussage Flo, Essen. in dieser Szene bedeutet, in der Florian und Guido sich via Skype eigentlich über Florians neues Skateboard unterhalten. Durch das Label wird klar, dass Florians Mutter hinter der Tür steht und ihren Sohn ruft. Dadurch macht die gesamte Szene auch für hörgeschädigte ZuschauerInnen Sinn und sie können nachvollziehen, was passiert.

Auch das SRF schreibt in seinen Richtlinien, dass SprecherInnen und Stimmen in der Untertitelung eindeutig identifizierbar sein müssen. Die Vorgaben, was als Label vorangestellt wird, entsprechen jenen von ORF und BR. Das Label selbst unterscheidet sich optisch allerdings stark von den Klammerausdrücken des österreichischen und deutschen Senders.

„Zwischen zwei Welten“: 10:03:29:03

Das SRF setzt nämlich blaue Schrift auf gelben Hintergrund, um SprecherInnen oder Stimmen genauer zu identifizieren. Dies gilt sowohl für Personen als auch für technische Quellen.

4.2.3 Linguistische Aspekte

4.2.3.1 Vereinfachung und Textreduktion

Hinsichtlich einem Punkt sind sich ORF, BR und SRF definitiv einig: Bestenfalls wird weder vereinfacht noch gekürzt, sondern der gesprochene Text eins zu eins in den Untertiteln wiedergegeben, und zwar mit allen Kraftausdrücken, Schimpfwörtern und Obszönitäten. Aber je mehr Personen vorkommen und je schneller sie sprechen, je mehr Geräusche zusätzlich zum Gesagten in die Untertitel aufgenommen werden müssen und je mehr Schnitte eine Sendung aufweist, desto schwieriger gestaltet sich dieser Grundsatz. Wie viel Text und welche Aspekte der gesprochenen Sprache gekürzt, verdichtet und/oder weggelassen werden müssen, lässt sich allerdings nicht pauschal beantworten, weil jede Sendung anders ist und Entscheidungen diesbezüglich mit jedem Untertitel situationsabhängig neu getroffen werden müssen. Manchmal kann es besser sein, den Untertitel über einen Schnitt hinaus länger stehen zu lassen oder die Lesegeschwindigkeit etwas zu erhöhen, wenn es sich um Informationen handelt, die wesentlich für das Gesamtverständnis sind. Manchmal lassen sich Inhalte durch Paraphrasen viel kürzer ausdrücken. Und manchmal müssen Inhalte einfach weggelassen werden, die nicht unbedingt wichtig für das Verständnis der gesamten Sendung sind.

In den ORF-Richtlinien gibt es diesbezüglich einige Hinweise. (1) Wie bereits oben erwähnt, sollte der Originaldialog so genau wie möglich wiedergegeben werden. (2) Auch die exakte Wortreihenfolge sollte beibehalten werden. Das hat den Grund, dass auch viele Menschen mit Restgehör die Untertitel nutzen. Diesen Menschen fällt das Verständnis leichter, wenn Gehörtes und Gelesenes übereinstimmen. (3) Wenn zugunsten der Lesegeschwindigkeit

dennoch gekürzt werden muss, ist darauf zu achten, dass die Untertitel sprachlich und inhaltlich korrekt und logisch bleiben. (4) Grammatikalisch unvollständige Sätze sollen vermieden werden. (5) Die Bedeutung der Aussagen darf beim Kürzen auf keinen Fall verändert werden. (6) Wenn vorher ein vermeintlich unwichtiger Aspekt aus Platzgründen weggelassen wurde, darf sich nicht später wieder auf diesen Aspekt, wenn er nochmal im Film vorkommt, bezogen werden, da dies die hörgeschädigten ZuschauerInnen verwirren könnte. In den Richtlinien wird daher vorgeschlagen, sich die Untertitel am Schluss immer noch einmal zur Gänze durchzulesen, um zu prüfen, ob die Zusammenhänge stimmen. (7) Des Weiteren wird die direkte Rede der indirekten Rede in den Untertiteln vorgezogen, selbst wenn im Originaldialog die indirekte Rede verwendet wird. (8) Von gebräuchlichen Abkürzungen wie *zB*, *d.h.* oder *l* (Liter) soll nur in Ausnahmefällen bei hoher Textdichte Gebrauch gemacht werden, da die Wörter ausgeschrieben besser lesbar sind. (9) Konjunktiv und Präteritum sollen nur dann verwendet werden, wenn sie auch wirklich im Dialog vorkommen. Präteritum darf niemals aus Platzgründen anstelle des Perfekts eingesetzt werden, wenn es nicht grammatikalisch korrekt ist. Es folgen drei Beispiele aus dem ORF-Tatort „Deckname Kidon“, aus denen hervorgeht, welche unterschiedlichen Kürzungsstrategien angewendet werden können. Die Gründe für das Kürzen sind in der Regel immer zu wenig Platz im Untertitel und die Einhaltung einer gewissen Lesegeschwindigkeit. Daher wird dies nicht explizit bei jedem Beispiel erwähnt.

Beispiel 1: Namen weglassen oder durch Personalpronomen ersetzen

„Na Moritz, tut mir leid, aber ich kann dir wirklich nicht sagen jetzt auf die Schnelle, ob die Schnittverletzungen vom Glas sind, vom Blech oder von einem Messer.“ (10:03:51:19 – 10:04:01:03)	UT 1: UT 2:	Tut mir leid, i kann dir wirklich ned sagen auf die Schnelle, ... ob die Schnitte vom Glas sind, vom Blech oder von einem Messer.
„Selbst wenn Dr. Ali Reza Bansari nicht freiwillig aus dem Leben geschieden ist, dann haben sich der oder die Täter, so es sie denn gibt, dafür nicht interessiert.“ (10:10:54:10– 10:11:02:22)	UT 1: UT 2: UT 3:	Selbst wenn er nicht freiwillig aus dem Leben geschieden ist, ... dann haben sich der oder die Täter - so es sie gibt - ... .. dafür nicht interessiert.

Bei beiden Beispielen wurde der Name entweder weggelassen oder durch das Personalpronomen *er* ersetzt. Diese Möglichkeit bietet sich immer an, solange klar ist, auf wen sich das Personalpronomen bezieht.

Beispiel 2: Weglassen irrelevanter Aussagen oder Informationen

„Die versuchen seit Jahren, das Handelsembargo der UNO zu unterlaufen. Ich glaube, da muss es sein. Das soll verhindern, dass sie nuklear aufrüsten.“ (10:13:51:00 – 10:13:59:07)	UT 1: UT 2:	Sie versuchen seit Jahren, das UNO-Handelsembargo zu unterlaufen. Das soll verhindern, dass sie nuklear aufrüsten.

In dieser Szene sieht man Eisner und seinen Vorgesetzten gemeinsam durch die Gänge eines Gebäudes laufen. Der Satz *„Ich glaube, da muss es sein.“*, als sie um eine Ecke biegen, wird weggelassen, weil ein paar Sekunden später ohnehin sichtbar wird, dass sie sich auf die Dachterrasse zurückgezogen haben. Dieser Satz ist nicht wichtig für das Verständnis und kann daher problemlos weggelassen werden.

Beispiel 3: Indirekte Rede wird zu direkter Rede

„Der Herr Oberstleutnant Eisner lässt fragen, ob ihr vielleicht den Lokführer anrufen könnt?“ (11:04:51:11 – 11:04:56:07)	UT 1:	Oberstleutnant Eisner lässt fragen: Können wir den Lokführer anrufen?

Die Umwandlung der indirekten Rede in direkte Rede hat zwei Vorteile: Erstens ist der Satz leichter zu lesen und zu verstehen. Und zweitens wird der Satz kürzer und passt wie zum Beispiel in diesem Fall in einen einzigen Untertitel.

Auch in den Untertitelungsrichtlinien des Bayerischen Rundfunks wird betont, dass (1) Umformulieren und Umstellen in den Untertiteln vermieden werden sollte. Laut BR sind nämlich die meisten LeserInnen der Untertitel Menschen mit Restgehör, die sich bei einem zu großen Unterschied zwischen Untertitel und Gesagtem sehr schwer tun. (2) Dadurch kann es auch nicht passieren, dass der Sinn der Dialoge verfremdet wird, Zitate verfälscht wiedergegeben werden oder sich Fehler einschleichen. Wichtige Fakten oder Zitate müssen unbedingt originalgetreu wiedergegeben werden, zur Not auch mit zu kurzen Standzeiten der Untertitel. (3) Kürzungen sollen nur dann vorgenommen werden, wenn das Sprechtempo das Lesetempo übersteigt. (4) Dabei darf weder der Sinn noch die Synchronität noch die grammatikalische Richtigkeit beeinträchtigt werden. (5) Priorität hat das Wegkürzen unnötiger Informationen wie zum Beispiel Füll- und Flickwörter wie „eigentlich“, „natürlich“ etc. (6) Bei schwer lesbaren Komposita dürfen Bindestriche eingesetzt werden. Das hat einen positiven Effekt auf die Worterkennung (z.B. Gebirgstrachtenerhaltungsverein → Gebirgs-Trachten-

Erhaltungsverein; Kulturereignisse → Kultur-Ereignisse). (7) Abkürzungen bestimmter Wörter sind auch beim BR erlaubt, darunter Maßeinheiten und Mengen wie *km* oder *kg*, Ausdrücke wie *v.a.* und *u.a.*, aber auch eindeutige umgangssprachliche Abkürzungen wie *Lkw* oder *AKW*. (8) Das Präteritum ist zwar kürzer als das Perfekt, sollte aber wenn dann konsequent verwendet werden. Handelt es sich um eine Sendung, in der bayrisch gesprochen wird (wie zum Beispiel im *Tatort*), sollte das Perfekt wenn möglich beibehalten werden.

Anhand dreier Beispiele aus dem BR-Tatort „Das verkaufte Lächeln" soll aufgezeigt werden, welche Kürzungs- und Verdichtungsstrategien in bestimmten Situationen angewandt wurden, in denen es nicht möglich war, den Dialog eins zu eins wiederzugeben.

Beispiel 1: Füllwörter wegkürzen

„Wenn du total Heißhunger auf Süßes hast, na dann sollst du ein Salbeiblatt kauen, dann hast du sofort keinen Bock mehr." (10:07:44:01 – 10:07:50:14)	UT 1: UT 2:	Wenn du Heißhunger auf Süßes hast, sollst du ein Salbeiblatt kauen, dann hast du keinen Bock mehr.

In dieser Aussage wurden die Füllwörter *total*, *na dann* und *sofort* weggekürzt, die zum Sinn keinerlei Beitrag leisten. Somit kann wertvolle Lesezeit gewonnen werden.

Beispiel 2: Textzusammenfassung

„Wer kann denn wissen, dass er auch so einen Scheiß macht im Internet?	UT 1:	Wer kann denn wissen, dass er auch so einen Scheiß macht?
- Ja eben. Du kannst es nicht wissen,	UT 2:	Eben, du kannst es nicht wissen.
das ist ja der Punkt! Was, wenn sie findet, dass er bestraft gehört, wenn sie auf einmal vor seiner Tür steht?	UT 3:	Was, wenn sie auf einmal vor seiner Tür steht?
- Dann hoffe ich mal, dass er nicht daheim ist. - Toll. Wirklich tolle Einstellung.	UT 4:	Dann ist er hoffentlich nicht da. - Tolle Einstellung.
- Was lügt er uns an? Was löscht er die Festplatte?	UT 5:	Wieso lügt er und löscht die Festplatte?
- Weil er verheiratet ist, meine Güte, weil er sich geniert, weil es halt auch	UT 6:	Weil er verheiratet ist, weil er sich geniert,
noch was Schwules ist!" (10:53:21:16 – 10:53:42:18)	UT 7:	weil es auch noch was Schwules ist.

Dies ist ein Auszug aus einem Streitgespräch zwischen Batic und Leitmayr. Da Streitende üblicherweise schneller und hitziger sprechen, wie es auch in dieser Szene der Fall ist, muss der Text verdichtet und die Aussagen auf das Wesentliche reduziert und/oder paraphrasiert werden, ohne dass der Sinn und der Zusammenhang verloren gehen. Hier wurden beispielsweise zwei Sätze in einem zusammengefasst (siehe UT 2 und UT 5) oder manche Informationen, die nicht unbedingt zum Verständnis beitragen, einfach weggekürzt (siehe UT 1 „im Internet“, UT 2 „das ist ja der Punkt“ oder UT 3 „wenn sie findet, dass er bestraft gehört“). Auch die Paraphrase ist eine Möglichkeit, einen Satz zu kürzen (siehe UT 4).

Beispiel 3: Wiederholungen weglassen

„Das ist nicht eure Baustelle. - Wenn wieder was passiert, dann ist es schon unsere Baustelle, entschuldige!“ (10:33:33:17 – 10:33:39:11)	UT 1: UT 2:	Das ist nicht eure Baustelle. Wenn wieder was passiert, dann schon, entschuldige!

Eine häufige Methode der Textreduktion im Untertitel ist auch das Weglassen von wiederholten Aussagen, wie obiges Beispiel deutlich macht. Das wiederholte Wort *Baustelle* kann im zweiten Untertitel getrost weggelassen werden. Die Aussage ist nach wie vor schlüssig und findet so außerdem in nur einem Untertitel Platz.

Die Angaben in den SRF-Richtlinien weisen hinsichtlich der Textreduktion keine nennenswerten Unterschiede zu den Richtlinien von ORF und BR auf. (1) Auch hier wird die wörtliche Wiedergabe hervorgehoben, die aber bei Frage- oder Aussagesätzen, deren Sinn sich insbesondere durch die Betonung erschließt, aufgebrochen werden darf. Der Satzbau kann zugunsten der Betonung einer Aussage oder Frage verändert werden. (2) Für ein besseres Verständnis kann es außerdem gelegentlich notwendig sein, Konjunktivsätze in Indikativsätze umzuwandeln. (3) Stilistische Verfremdungen sollen vermieden werden, das bedeutet, dass „Was?“ beispielsweise nicht mit „Wie bitte?“ ersetzt werden sollte. (3) Auch das SRF schreibt, dass die direkte Rede der indirekten vorzuziehen ist. (4) Mengen- und Maßeinheiten sowie Jahrhundertangaben dürfen abgekürzt werden. Andere gebräuchliche Abkürzungen sollten jedoch sparsam eingesetzt werden. Dabei ist immer abzuwägen zwischen dem Gewinn an Lesezeit und der Einbuße an Lesbarkeit. Aus dem Schweizer Tatort „Zwischen zwei Welten“ wurden ebenfalls drei Beispiele ausgewählt, die noch einmal die Textzusammenfassung darstellen und zwei weitere Textreduktionsstrategien veranschaulichen.

Beispiel 1: Textzusammenfassung

„Ja, ich habe es schon gewusst. Und ganz ehrlich? Ich habe es unmöglich gefunden. Ich meine, was sollen die Kinder dort irgendwo in der Pampa bei diesem Alain Shankar? Man reißt doch die Kinder nicht einfach so aus ihrem Leben heraus und fragt sie nicht einmal.“ (10:32:9:03 – 10:32:21:10)	UT 1: UT 2: UT 3:	Ich wusste es. Und ich fand es unmöglich. Was sollen die Kinder in der Pampa bei diesem Alain Shankar? Man reißt Kinder doch nicht einfach ungefragt aus ihrem Leben.

Auch hier wird noch einmal deutlich, wie stark ein Text durch das Weglassen von Füllwörtern und das Paraphrasieren von Aussagen gekürzt werden kann, ohne dass der Sinnzusammenhang verloren geht. Eine adäquate Lesegeschwindigkeit und bessere Lesbarkeit der Untertitel sind die Folge der Textreduktion.

Beispiel 2: Abkürzungen

„Wir müssen uns beeilen. Der erste Zug kommt in 20 Minuten.“ (10:03:07:03 – 10:03:10:16)	UT 1:	Wir müssen uns beeilen. Der erste Zug kommt in 20 Min.
„Vor fünf Monaten. Ich komme jedes Jahr mindestens zwei Mal.“ (10:30:09:14 – 10:30:13:04)	UT 1:	Vor 5 Monaten. Ich komme jedes Jahr mind. 2-mal.
„Eine provisorische Festnahme dauert 24 Stunden. Also noch acht.“ (10:57:21:11 – 10:57:25:00)	UT 1:	Eine provisorische Festnahme dauert 24 Std. - also noch 8.

In diesen Beispielen wurde die Textmenge mit Abkürzen von Zahlenangaben reduziert.

Beispiel 3: Präteritum

„Ist Ihnen an ihr etwas aufgefallen? Ist sie anders gewesen als sonst? - Soviel ich weiß, ist es ihr wieder besser gegangen. - Besser? - Ja, sie …	UT 1: UT 2: UT 3:	Ist Ihnen an ihr etwas aufgefallen? War sie anders als sonst? Soviel ich weiß, ging es ihr wieder besser. Besser? - Ja, sie ...

sie hat sich bedroht gefühlt. - Von wem? - Das weiß ich leider nicht. Sie hat nie jemanden Konkretes gesehen. Vielleicht ist es eher intuitiv gewesen.“ (10:24:09:03 – 10:24:27:04)	UT 4: UT 5: UT 6:	... sie fühlte sich bedroht. - Von wem? Das weiß ich leider nicht. Sie sah nie jemanden Konkretes. Vielleicht war es eher intuitiv.

Aufgrund des durchgehenden Präteritums kann bei der Untertitelung viel Platz eingespart und die Lesegeschwindigkeit gesenkt werden. Dieser Art der Kürzung steht man beim SRF offener gegenüber als bei ORF und BR, wo in den untersuchten Tatort-Folgen kaum das Präteritum anstelle des Perfekts verwendet wurde. Inwiefern die Entscheidung zwischen sprachlicher Korrektheit und Ästhetik sowie Lesegeschwindigkeit und Platzersparnis im Untertitel zu treffen ist, liegt, wie alle Entscheidungen bei der Untertitelung, zumeist im persönlichen Ermessen der UntertitlerInnen, unter Berücksichtigung der jeweiligen Untertitelungsrichtlinien.

4.2.3.2 Akzente, Dialekte und Fremdsprachen

Hinsichtlich Fremdsprachen und insbesondere Dialekt sind die ORF-Richtlinien am ausführlichsten. Sendungen, in denen österreichisches Deutsch gesprochen wird, sollen auch im Dialekt untertitelt werden. Dazu zählt dementsprechend auch der Wiener *Tatort*. Die Sprache soll so transkribiert werden, wie sie gesprochen wird, allerdings darf die Lesbarkeit nicht darunter leiden. Als zusätzliche Richtschnur wird das Österreichische Wörterbuch genannt, an dem sich die UntertitlerInnen orientieren sollen. In den Richtlinien werden folgende Dialektschreibweisen als zulässig aufgelistet:

Verkürzungen	i (*ich*), a *(ein),* ka *(kein),* ned *(nicht)* oder nit *(Tirol, Kärnten),* naa (*nein*) an *(einen),* gemma *(gehen wir),* samma *(sind wir),* hamma (haben wir), wennst (*wenn du)* usw. aa (*auch*) nur in Ausnahmefällen
Dialektaler Diminutiv	Radl, Papierl, Standl, Schweindl, Flascherl, a bissl, usw.
Typisch österreichische Begriffe (Richtlinie ist das Österreichische Wörterbuch)	Klumpert, Wappler, stierln, Bua, Madl, Watschen, Fotzen, Haxen, Schas, deppert, stad, na servas, pfiat di, nimmer, nix, Wiederschaun, heast, jessas usw.

Zusammensetzungen	aufs, fürs, vors, vorm, hinters, hinterm, hintern, ins, übern, übers, überm, durchs, ans, mit‘m, auf’m, aus’n, in‘ (*in den*), is‘ (*ist es*), dass‘ (*dass es*), nimmer usw.
Fehlende Umlaute	z’ruck; Kuchl; Kas, lauft, sauft; bratet, g’fallt usw.
Apostroph-Einsatz	z’Haus, z’ruck, z’spät, gnä’Frau, z’samm, habe d’Ehre; g’fallen, g’hört, g’fragt, g’sagt, g’macht; ‘trunken, ’dacht, ‘gessen; trink’ma, soll’ma, woll’ma, könn’ma; auf d’ Nacht, S‘, ’tschuldigung; zur Kennzeichnung des Plurals (10 Jahr‘, lange Haar‘) usw.
Dialekt-s im Verb	ihr seids, ihr machts, ihr habts, ihr tuts, ihr kommts usw.
Verbverkürzung	hab, geh, seh, steh, mach, sag, hoff, komm, tät, wär, schaun, sehn, stehn, gehn usw.

Wie die Umsetzung dieser Vorgaben in der Praxis aussieht, lässt sich mit folgendem Beispiel veranschaulichen.

„Deckname Kidon“: 10:40:10:20 – 10:40:25:05

Wenn in der zu untertitelnden Sendung Fremdsprachen gesprochen werden, werden diese beim ORF nicht ins Deutsche übersetzt. Geläufige Fremdsprachen werden original übernommen (nachfolgend Beispiel 1) wohingegen weniger bekannte oder exotische Fremdsprachen nur in einem Geräusch-Untertitel beschrieben werden (nachfolgend Beispiel 2). Welche Fremdsprachen nun konkret als „bekannt“ oder „exotisch“ betrachtet werden, wird in den Richtlinien allerdings nicht näher ausgeführt.

Beispiel 1 (11:12:20:00)	Beispiel 2 (10:15:50:18)

Geläufige Fremdsprachen werden auch beim Bayerischen Rundfunk in die Untertitel aufgenommen und nicht ins Deutsche übersetzt, wie zum Beispiel in dieser Szene aus dem *Tatort* „Das verkaufte Lächeln“:

10:13:35:01

Außerdem sollen nach den BR-Richtlinien die Eigenheiten der SprecherInnen beim Untertiteln beibehalten werden, weil das einen Teil der Persönlichkeit widerspiegeln kann. Wenn es allerdings für die Dramaturgie nicht von Belang ist, sollen Fehler nicht durchgehend übernommen werden, weil dadurch der Text unleserlich würde. Besser ist es, einen einmaligen Hinweis am Anfang zu setzen:

* Er spricht gebrochenes Deutsch. * bzw. (gebrochenes Deutsch)

Im Gegensatz zum ORF wird die dialektale Schreibweise vermieden, aber bestimmte Dialekt- oder regionale Ausdrücke können, sofern sie im Duden stehen, verwendet werden (z.B. Jessas, Schmankerl, Schmarrn, nix, ein bisse(r)l, Strizzi etc.). Ferner kann das *-e* am Verbende weggelassen werden, wenn es die/der SprecherIn auch so ausspricht (z.B. ich hab, geh, steh, red, mein etc.). Wenn es erwähnenswert ist, können andere Dialekte mit einem Hinweis näher beschrieben werden, wie zum Beispiel:

* Er spricht schwäbisch.*

(schwäbisch)

(schwäbischer Tonfall)

Beim SRF werden hingegen jegliche Dialekte und Mundarten sowie geläufige Fremdsprachen in den Untertiteln ins Hochdeutsche übersetzt und blau auf gelb gekennzeichnet, wie z. B. Er spricht plattdeutsch. oder Sie sprechen Englisch. Alte oder exotische Fremdsprachen werden nicht übersetzt, sondern nur blau auf gelb benannt: Er spricht chinesisch., Sie spricht in einer asiatischen Sprache., Sie sprechen in einer Fremdsprache.

Helvetische Ausdrücke sollen möglichst vermieden werden, außer es handelt sich um schweizerische Eigenproduktionen oder Mundartsendungen. Auf die umgangssprachliche Verkürzung des unbestimmten Artikels (eine → `ne) soll zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet werden, außer eine Figur ist durch ihre Schnoddrigkeit geradezu charakterisiert.

4.2.3.3 Parasprache

In manchen Situationen ist es notwendig, die Sprechweise und/oder Betonungen der SchauspielerInnen näher zu beschreiben, da dies viel zur gesamten Atmosphäre in einem Film beitragen kann und bisweilen sogar für das Verständnis unabdingbar ist. Betonte Worte sollen nach den SRF-Richtlinien g e s p e r r t geschrieben werden. Der BR macht hierzu keine Angaben. Der ORF wählt diesbezüglich die Variante in Großbuchstaben:

„Deckname Kidon“: 10:58:27:14

Ironische oder sarkastische Anmerkungen und Aussagen können nach den ORF-Richtlinien entweder durch einfache Anführungszeichen markiert werden (Was für ein ‚herrliches' Wetter.) oder durch ein Label, das dem Satz vorangestellt wird:

10:59:52:06

Beschreibungen der Sprechweise werden immer weiß auf schwarz in Klammern dem Satz vorangestellt, wie zum Beispiel (heiser:) Das wird dir noch leidtun. In Anhang A des ORF-Guides ist eine lange Liste von Beispielen, wie die vom Menschen produzierten „Soundeffekte" beschrieben werden können. Beim BR werden diese Angaben ebenfalls in Klammern vor den Satz gestellt, allerdings, wie weiter oben bereits erwähnt, ohne Doppelpunkt in der Klammer:

„Das verkaufte Lächeln": 10:05:58:22

Was die parasprachlichen Elemente betrifft, so unterscheiden sich die Angaben des SRF zu den anderen beiden Fernsehsendern wiederum nur darin, dass diese Label blau-gelb gekennzeichnet werden, wie zum Beispiel: Gehässig: Das wirst du bereuen.

4.2.4 Nonverbale Elemente

4.2.4.1 Geräusche

Die Vorgaben zur Untertitelung von Geräuschen sind bei den drei Fernsehsendern nahezu identisch: Alle Soundeffekte, die sich nicht durch das Bild erschließen lassen und die wichtig für das Verstehen des Inhalts und der Stimmung sind, müssen mit einem Geräusch-Untertitel beschrieben werden. Belanglose oder offensichtliche Geräusche, wie zum Beispiel klatschende Menschen oder wenn jemand im Bild niest, werden nicht untertitelt. Bei ORF und BR werden Geräusch-Untertitel zwischen zwei Sternchen geschrieben, beim SRF wiederum blau-gelb markiert. Die Beschreibungen können entweder mittels eines vollständigen Satzes erfolgen …

„Das verkaufte Lächeln“: 10:06:38:10	„Deckname Kidon“: 11:05:49:03

… oder durch Substantive und Substantivierungen:

„Zwischen zwei Welten“: 10:48:18:18	„Deckname Kidon“: 11:23:59:13

Auf zu bildliche oder wertende Beschreibungen sollte verzichtet werden, z. B. * Schüsse * anstelle von * Schüsse peitschen durch die Nacht. *. Das SRF schreibt außerdem, dass „*es*“ vermieden werden sollte: * Donnern * wäre demnach * Es donnert. * vorzuziehen. Wenn klar ersichtlich ist, wer oder was das Geräusch produziert, muss die Person/das Tier/der Gegenstand nicht in den Untertitel mit aufgenommen werden. Wenn zum Beispiel ein bellender Hund zu sehen ist, reicht es aus, * Bellen * zu schreiben, anstelle von * Der/Ein Hund bellt. *. Ist die Geräuschquelle jedoch nicht zu sehen oder unklar, muss sie näher beschrieben oder namentlich

genannt werden. Während das SRF es vorzieht, *Ge*-Wörter zu vermeiden (*Lachen* statt *Gelächter*, *Schreien* statt *Geschrei*) sind diese Formen beim ORF durchaus erlaubt, vor allem, wenn es sich nicht nur um eine, sondern um mehrere Personen handelt, die das Geräusch produzieren.

Des Weiteren gibt es hin und wieder Szenen, in denen die Abwesenheit oder das Verstummen eines Geräusches im Untertitel angedeutet werden müssen:

„Das verkaufte Lächeln“: 10:13:14:11	„Zwischen zwei Welten“: 11:24:38:11

Bei Beispiel 1 aus dem BR-*Tatort* sehen die hörgeschädigten ZuschauerInnen, dass sich die Lippen der Personen bewegen, aber es ist eigentlich kein Gespräch zu hören. Würde hier gar kein Untertitel gesetzt werden, könnten Hörgeschädigte glauben, dass sie aufgrund eines vielleicht fehlenden Untertitels etwas vom Inhalt verpassen.

Im zweiten Beispiel aus dem SRF-*Tatort* wird den Hörgeschädigten deutlich gemacht, dass Flückinger den Lautsprecher abgestellt hat und nun nichts mehr vom Gespräch zwischen Emma und Liz Ritschard aus dem Nebenzimmer zu hören ist. Das ist in dieser Szene besonders wichtig, da Emmas Vater Daniele Rossi und Emma zwar gleichzeitig, aber in zwei verschiedenen Räumen, ein Geständnis am Mord von Donna Müller ablegen. Durch den Lautsprecher, über den Rossi und Flückinger das Geständnis von Emma mitanhören, wird Rossi durch Emmas Version unter Druck gesetzt und seine Lügen aufgedeckt.

Manchmal gibt es Filmszenen, in denen Menschen auf ein Geräusch reagieren und nur die Reaktion zu sehen ist. Für hörende ZuschauerInnen wirkt diese Reaktion völlig normal. Für Hörgeschädigte muss in diesen Fällen jedoch ein Untertitel gesetzt werden, damit sie nicht irritiert werden und sich wundern, warum jemand zum Beispiel erschrickt oder sich umdreht.

„Das verkaufte Lächeln“: 11:00:18:13

In diesem Beispiel sieht man, wie sich die beiden Personen zur Tür drehen. Durch den Geräusch-Untertitel wird klar, dass dies aufgrund des Klopfens passiert. Ohne diesen Hinweis würde diese Szene bei Hörgeschädigten Fragen aufwerfen und zu Irritation führen, aber genau das ist bei der Untertitelung für Hörgeschädigte zu vermeiden.

4.2.4.2 Musik

Bei allen drei Sendern ist man sich einig, dass vor allem dann ein Musik-Untertitel gesetzt werden muss, wenn es für die Dramaturgie des Films von Bedeutung ist und damit zum Beispiel ein Stimmungswechsel angedeutet wird oder das Visuelle nicht mit der Musik harmoniert (z. B. wenn eine Blumenwiese zu sehen, aber bedrohliche Musik zu hören ist). Das SRF unterscheidet dabei zwischen *Filmmusik* und *Musik im Film*. Als *Filmmusik* bezeichnen sie die musikalische Untermalung des Films, die Hintergrundmusik zu Verstärkung der Stimmung. *Musik im Film* sei dagegen, wenn die DarstellerInnen singen oder musizieren. *Musik im Film* wird immer untertitelt, wohingegen bei *Filmmusik* nur dann ein Untertitel gesetzt wird, wenn es für die Filmhandlung relevant ist oder die Atmosphäre unterstreichen soll. Wie auch alle anderen Geräusch-Untertitel oder Hinweise auf SprecherInnen werden Musik-Untertitel ebenfalls blau-gelb markiert:

„Zwischen zwei Welten“: 10:36:13:13

Bei BR und ORF werden auch die Musik-Untertitel zwischen zwei Sternchen geschrieben:

„Das verkaufte Lächeln“: 10:28:05:00	„Deckname Kidon“: 10:00:36:22

Handelt es sich bei der Musik nicht nur um reine Instrumentalmusik, sondern um bekannte Musikstücke, so sind Titel und Interpret anzugeben. Wenn es die Zeit erlaubt und ferner von Bedeutung für den Film ist, sollen auch die Liedtexte im Untertitel übernommen werden. In diesem Punkt sind sich die drei Fernsehsender – abgesehen von der Farbgestaltung diesbezüglich – ebenfalls einig. Der Liedtext wird dabei mit einer Raute gekennzeichnet. Dies sähe beispielsweise so aus:

ORF	BR	SRF
UT1 : * Musik: „Highway to Hell“ von AC/DC * UT 2: # I’m on the highway to hell. UT 3: # Highway to hell. Wenn eine Person den Liedtext singt: # Highway to hell. bzw. # Highway to hell.	UT1 : * Musik: „Highway to Hell“ von AC/DC * UT 2: # I’m on the highway to hell. UT 3: # Highway to hell. Wenn eine Person den Liedtext singt: # Highway to hell. bzw. # Highway to hell.	UT 1: Lied: „Highway to Hell” von AC/DC UT 2: # I’m on the highway to hell. UT 3: # Highway to hell. Wenn eine Person den Liedtext singt: # Highway to hell. bzw. # Highway to hell.

Die Kennzeichnung durch eine Raute wird sowohl bei originalen Liedtexten verwendet als auch bei Szenen, in denen ein/e DarstellerIn den Text singt. Ist einer Person eine bestimmte Farbe zugeordnet, wird diese auch im Lied-Untertitel verwendet. Fremdsprachliche Liedtexte werden

beim SRF immer im Original belassen, beim ORF können sich jedoch ins Deutsche übersetzt werden, wenn der Liedtext von Bedeutung für die Handlung ist. In diesem Fall wird die deutsche Übersetzung in Klammern unter den englischen Text geschrieben. In den BR-Richtlinien gibt es keine Hinweise darauf, ob Liedtexte übersetzt werden, es wird nur angemerkt, dass besondere Gesangsarten genannt werden können (z.B. (rappt)).

Die Beschreibung der Musik sollte möglichst differenziert und präzise sein. Laut ORF sollten dabei maximal zwei Adjektive verwendet werden. Außerdem soll grundsätzlich sparsam mit Musik-Untertiteln umgegangen werden und je nach Szene entschieden werden, inwiefern eine genauere Beschreibung sinnvoll ist. Auf wie viele verschiedene Arten sich Musik beschreiben lässt, ist sowohl in Anhang B des ORF-Guides als auch auf den Seiten 21-23 der SRF-Richtlinien detailliert nachzulesen.

5. Zusammenfassung

Der Besitz von internen Untertitelungsrichtlinien, an deren Vorgaben sich die UntertitlerInnen bei der Ausübung ihrer Tätigkeit halten müssen, zeugt nicht nur von Qualitätsbewusstsein, sondern zeigt auch das Bestreben nach gleichbleibenden Qualitätsstandards bei den Fernsehsendern. Durch die Richtlinien wird eine gewisse Einheitlichkeit der Untertitel gewährleistet, was für die hörgeschädigten ZuschauerInnen eine einfachere Rezeption der Untertitel mit sich bringt. Die Gestaltung der Untertitel wird zu einem gewohnten Bild für die Hörgeschädigten. Jedes Mal, wenn sie das TV-Gerät ein- und die Untertitel hinzuschalten, sitzen sie mit einer gewissen Erwartungshaltung vor dem Bildschirm. Diese Erwartung wird erfüllt, wenn es weder zu Verständnisproblemen noch zu Irritationen bei den hörgeschädigten ZuschauerInnen kommt. In diesem Fall hat die/der UntertitlerIn ihre/seine Rolle als professionelle/r DienstleisterIn nach dem Verständnis von Holz-Mänttäri voll erfüllt: Die Kommunikation zwischen SenderIn und EmpfängerIn konnte über die Sprachbarrieren hinweg erfolgreich ermöglicht werden. Die UntertitlerInnen sind an diesem Kommunikationsprozess maßgeblich beteiligt. Es bedarf Übung, Einfühlungsvermögen und Kreativität, um die Richtlinien so in die Tat umzusetzen, dass aus dem umfangreichen Informationsangebot (Film) ein auf die Bedürfnisse der Hörgeschädigten zugeschnittener, inhaltlich reduzierter Zieltext (Untertitel) entsteht, dem es nicht an Informativität und Kohärenz mangelt.

Doch gerade die Bedürfnisse des Zielpublikums bilden die größte Schwierigkeit bei der Untertitelung für Hörgeschädigte, denn es handelt sich um eine überaus heterogene Zielgruppe mit zum Teil deutlich verschiedenen Bedürfnissen und Verstehensvoraussetzungen. Menschen mit einem prälingualen Hörschaden (d. h. vor dem Erwerb der Lautsprache) erlernen die Gebärdensprache als Muttersprache, die anderen grammatikalischen Regeln folgt als die Lautsprache. Ihr Text- und Leseverständnis ist daher ein anderes als zum Beispiel das von im Erwachsenen-Alter ertaubten oder schwerhörig gewordenen Menschen. Die Fernsehuntertitelung für Hörgeschädigte ist allerdings auf die Mehrheit der RezipientInnen zugeschnitten: Menschen mit einem postlingualen Hörschaden. Um tatsächlich allen RezipientInnen gerecht zu werden, könnten die Fernsehsender verschiedene UT-Versionen anbieten, darunter vereinfachte Sprache für die Menschen, deren Muttersprache die Gebärdensprache ist, oder die als Kind ertaubt sind und eine vergleichsweise schlechtere Lesekompetenz besitzen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass diese von Ivarsson bereits 1992 vorgebrachte Idee aus Kostengründen nicht umgesetzt werden wird.

Folglich enthalten auch die Untertitelungsrichtlinien der Fernsehsender ORF, BR und SRF Vorgaben für Untertitel, die auf die Mehrheit der hörgeschädigten ZuschauerInnen zugeschnitten sind. Dies ist bereits die erste Gemeinsamkeit der Richtlinien. Durch die Analyse und den Vergleich der Richtlinien konnte aufgezeigt werden, dass die Vorgaben nicht nur hinsichtlich der Zielgruppendefinition deckungsgleich sind, sondern auch in den meisten

anderen Punkten. Untersucht wurden technische, optische und linguistische Aspekte sowie nonverbale Elemente der Untertitelung für Hörgeschädigte. Die größten Unterschiede lassen sich bei der Optik der Untertitel feststellen, in erster Linie bei der Verwendung von Farben. Jegliche Hinweise auf Musik, Geräusche, SprecherInnen oder Intonation werden beim SRF mit blauer Schrift auf gelbem Hintergrund markiert. Die Verwendung dieser Farbkombination findet beim BR keine Anwendung, beim ORF nur bei der Untertitelung von originalen Songtexten. Das österreichische und deutsche Fernsehen untertitelt Musik- und Geräuschbeschreibungen mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund zwischen zwei Sternen; Hinweise auf SprecherInnen oder deren Intonation stehen zwischen zwei Klammern, wobei der ORF noch einen Doppelpunkt in die Klammer setzt.

Ein weiterer prägnanter Unterschied ist der Umgang mit Dialekt. Während BR und SRF eine hochdeutsche Schreibweise in den Untertiteln bevorzugen, die beim BR süddeutsch gefärbt sein darf (*ich hab*), begrüßt der ORF eine dialektale Schreibweise, wenn im Film mit österreichischem Dialekt gesprochen wird. Inwiefern dies allerdings bei einer Produktion wie dem *Tatort*, der mit diesen Untertiteln auch in Deutschland und der Schweiz ausgestrahlt wird, sinnvoll ist, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit zwar nicht beantworten, wäre aber ein interessanter Aspekt für weitere Betrachtungen in Bezug auf die Verständlichkeit dieser Dialekt-Untertitel in Deutschland und der Schweiz, oder auch für prälingual Gehörlose in Österreich. Die gravierendsten Unterschiede und demnach mögliche Quellen für Irritationen bei Hörgeschädigten, die TV-Sender mit Untertitelung aus den drei Ländern nutzen, sind lediglich die Farbgestaltung und die dialektale Schreibweise. Alle anderen Abweichungen der Richtlinien voneinander fallen bei der Rezeption der Untertitel für Hörgeschädigte kaum ins Gewicht. Nennenswert sind noch einige technische Aspekte wie die zeitlichen Abstände zwischen zwei Untertiteln bzw. die Abstände der Untertitel zu Schnitten, aber ob die Ausblendung des Untertitels einen Frame (ORF) oder zwei Frames (BR und SRF) vor dem Schnitt erfolgt, ist ein so geringfügiger Unterschied, der beim Filmschauen kaum auffällt und keinesfalls zu Irritationen bei den ZuschauerInnen führen kann. Eine etwas deutlichere Differenz gibt es bei der Handhabung und Gestaltung der Überbrückungsuntertitel. Während der ORF vorschreibt, alle 20 Sekunden einen Stern einzublenden, werden mögliche Überbrückungsuntertitel – wie zum Beispiel Musikbeschreibungen zur Überbrückung einer längeren Sequenz – bei BR und SRF stark von der jeweiligen Filmsituation abhängig gemacht. Auch bezüglich dieses Aspekts scheint eine Irritation der ZuschauerInnen ausgeschlossen. Die Erstellung möglichst synchroner und inhaltlich kohärenter Untertitel steht bei den drei Sendern an erster Stelle. Überflüssige Beschreibungen, die sich ohnehin aus dem Bild erschließen lassen, werden abgelehnt und eine Reduktion des Inhalts soll nur dann erfolgen, wenn es aus Zeit- oder Platzgründen unabdingbar ist.

Es lässt sich festhalten, dass die Gemeinsamkeiten der Richtlinien von BR, ORF und SRF deutlich überwiegen, was nur von Vorteil für alle Hörgeschädigten in Deutschland,

Österreich und der Schweiz sein kann. Die Untertitelgestaltung ist äußerst ähnlich, sodass hörgeschädigte ZuschauerInnen auf sehr einheitliche Untertitel zurückgreifen können und in ihrer Erwartungshaltung nicht irritiert werden.

Im Hinblick auf die Aktualität der Richtlinien ist allerdings darauf hinzuweisen, dass es sich bei diesem Vergleich nur um eine Momentaufnahme handeln kann. Dies zeugt davon, dass bei der Weiterentwicklung und Verbesserung der Untertitelungsrichtlinien keineswegs Stillstand herrscht. Im Gegenteil: Es finden in unregelmäßigen Abständen Treffen zwischen ExpertInnengruppen der deutschsprachigen Sender statt, was inzwischen zur Erarbeitung und Veröffentlichung eines gemeinsamen Kriterienkatalogs geführt hat. Dabei handelt es sich um eine Reihe von Mindeststandards, auf die sich mehrere Sender im deutschsprachigen Raum geeinigt haben, darunter auch der ORF, BR und das SRF. Die Untertitelstandards gelten seit April 2015 und können auf der Webseite von DasErste[49] eingesehen werden. Sie dienen als Basis für die internen Untertitelungsrichtlinien der einzelnen Fernsehsender.

Die Entwicklungen hinsichtlich der Barrierefreiheit des Mediums Fernsehen im deutschsprachigen Raum sind äußerst positiv zu bewerten. Die gemeinsamen Mindeststandards verdeutlichen zusätzlich das Bestreben nach noch stärkerer Vereinheitlichung der Untertitel für die hörgeschädigten ZuschauerInnen. Positiv hervorzuheben ist auch die enorme Steigerung der Untertitelungsquote bei den öffentlich-rechtlichen Sendern in den letzten Jahren, was ein vielversprechendes Zeichen dafür ist, dass in naher Zukunft tatsächlich eine hundertprozentige Untertitelung des Fernsehprogramms für Hörgeschädigte erreicht werden kann. Bleibt nur zu hoffen, dass auch die privaten Fernsehsender bald nachziehen und mehr barrierefreies Fernsehen für hörgeschädigte ZuschauerInnen ermöglichen.

[49] http://www.daserste.de/service/kontakt-und-service/barrierefreiheit-im-ersten/untertitel-standards/index.html, Stand: 08.03.2016

6. Bibliographie

Primärliteratur

BR-Richtlinien für die Videotext-Untertitelung, Stand: 23.01.2015 (siehe Anhang I)

ORF-Guide German SDH, Stand: 18.12.2014 (siehe Anhang II)

ORF-Richtlinien zur Vereinheitlichung der UT – Überarbeitete Fassung 2014, Stand: November 2014 (siehe Anhang III)

SWISS TXT-Richtlinien – Untertitelung für Hörgeschädigte (Spielfilme, Serien und Dokumentationen), Stand: Mai 2014 (siehe Anhang IV)

Tatort (Folge 928): „Das verkaufte Lächeln“ (BR-Produktion), Erstausstrahlung am 28.12.2014

Tatort (Folge 930): „Deckname Kidon“ (ORF-Produktion), Erstausstrahlung am 04.01.2015

Tatort (Folge 908): „Zwischen zwei Welten“ (SRF-Produktion), Erstausstrahlung am 21.04.2014

Sekundärliteratur

Ammann, Margret. 1993. Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns. In: Holz-Mänttäri, Justa & Nord, Christiane (Hg.) *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Universitätsbibliothek Tampere, 433-446

Bayerischer Rundfunk. In: http://www.br.de/unternehmen/barrierefreie-angebote-bayerisches-fernsehen-100.html, Stand: 22.02.2015

Bittner, Hansjörg. 2011. The Quality of Translation in Subtitling. *trans-kom* 4: 1, 76-87

Bogucki, Łukasz. 2004. The Constraint of Relevance in Subtitling. *JoSTrans* 1, 71-88

Bogucki, Łukasz. 2013. *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Frankfurt am Main: Peter Lang

BMAS – Bundesministerium für Arbeit und Soziales. In: http://www.bmas.de/SharedDocs/Downloads/DE/PDF-Publikationen/a740-nationaler-aktionsplan-barrierefrei.pdf?__blob=publicationFile, Stand: 22.02.2015

Burczynska, Paulina. 2012. *Multimodality and Audiovisual Translation: Subtitling Humor*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing

Cambra, Cristina & Leal, Aurora & Silvestre, Núria. 2013. The interpretation and visual attention of hearing impaired children when watching a subtitled cartoon. *JoSTrans* 20, 134-146

CeBIT. In: http://www.cebit.de/de/news-trends/news/aktuelle-meldungen/untertitel-und-audiodeskriptionen-zum-aufsetzen.xhtml, Stand: 24.02.2015

Chesterman, Andrew. 1997. *Memes of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

Dabringer, Claudia. 2014. Verstehen auch ohne Gehör.
In: http://diepresse.com/home/bildung/weiterbildung/3876042/Verstehen-auch-ohne-Gehor, Stand: 26.02.2015

[a]DasErste. In: http://www.daserste.de/specials/service/barrierefreie-angebote-ard100.html, Stand: 10.03.2016

[b]DasErste. In: http://www.daserste.de/service/kontakt-und-service/barrierefreiheit-im-ersten/digitale-untertitel100.html, Stand: 22.02.2015

[c]DasErste. In: http://www.daserste.de/specials/service/weiterentwicklung-technischer-methoden100.html, Stand: 21.02.2015

[d]DasErste. In: http://www.daserste.de/service/kontakt-und-service/barrierefreiheit-im-ersten/live-untertitelung100.html, Stand: 21.02.2015

Das Fernsehlexikon. In: http://www.fernsehlexikon.de/208/tatort/, Stand: 30.01.2016

DCMP – Described and Captioned Media Program. 2004. How Bird Hunting in North Carolina Saved Captioning. In: https://www.dcmp.org/caai/nadh36.pdf, Stand: 22.02.2015

Delabastita, Dirk. 1989. Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35: 4, 193-218

de Linde, Zoé & Kay, Neil. 1999. *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing

derStandard. In: http://derstandard.at/2000014791455/Romy-fuer-ATV-Klartext-und-ORF-ZiB-2-History, Stand: 02.03.2016

Deutschlandradio. In: http://www.deutschlandradio.de/rias-berlin.476.de.html, Stand: 31.01.2016

Díaz Cintas, Jorge. 2008. Audiovisual Translation comes of age. In: Chiaro, Delia & Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (Hg.) *Between Text and Image. Updating Research in screen translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1-9

Díaz Cintas, Jorge. 2009. Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. In: Díaz Cintas (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 1-18

Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline. 2007a. *Audiovisual translation: Subtitling.* London: Routledge

Díaz Cintas, Jorge & Orero, Pilar & Remael, Aline. 2007b. *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/New York: Rodopi

DIN EN 15038:2006-08. Übersetzungs-Dienstleistungen – Dienstleistungsanforderungen. In: http://www.beuth.de/de/erweiterte-suche/81186!search?query=DIN+EN+15038+&dokNr=&ausgabeDatum=&facets, Stand: 09.09.2015

Draganovici, Evemarie. 2010. Zur Klassifikation der Texttypen in der Translatologie. In: http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp10/6.3/6.3-23.pdf, Stand: 21.01.2016

[a]Duden. In: http://www.duden.de/rechtschreibung/Norm, Stand: 07.09.2015

[b]Duden. In: http://www.duden.de/rechtschreibung/Richtlinie, Stand: 07.09.2015

DVB-T. In: http://www.dvb-t.at/dvb-t/erklaerung/index.html, Stand: 24.02.2015

EFHOH – European Federation of Hard of Hearing People. 2011. State of subtitling access in EU. 2011 Report. In: http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2011/audiovisual/non-

registered-organisations/european-federation-of-hard-of-hearing-people-efhoh-_en.pdf, Stand: 22.02.2015

Fernsehlexikon. In: http://www.fernsehlexikon.de/208/tatort/, Stand: 28.01.2016

Gambier, Yves. 2006. Multimodality and audiovisual translation. In: Carroll, Mary & Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Nauert, Sandra (Hg.) *Proceedings of the Marie Curie EuroconferencesMuTra: Audiovisual Translation Scenarios.* Kopenhagen 1.-5. Mai 2006. In: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf, Stand: 03.02.2016

Gambier, Yves. 2008. Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Chiaro, Delia & Heiss, Christine & Bucaria, Chiara (Hg.) *Between Text and Image. Updating Research in screen translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 11-33

Gehörlosen Bund. In: http://www.gehoerlosen-bund.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=38&Itemid=101&lang=de, Stand: 19.09.2015

Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. 2009. MuTra: Multidimensionale Translationsformen – Problem- und Fragestellungen. In: Zybatow, Lew N. (Hg.) *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 95-110

González, Luis Pérez. 2009[2]. Audiovisual translation. In: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (Hg.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 13-20

Gottlieb, Henrik. 1994. Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology* 2: 1, 101-121

Gottlieb, Henrik. 1997. *Subtitles, Translation & Idioms*. Universität Kopenhagen: Dissertation

Gottlieb, Henrik. 2003. Parameters of translation. *Perspectives: Studies in Translatology 11: 3*, 167-187

Gottlieb, Henrik. 2004. Subtitles and international anglification. *Nordic Journal of English Studies: 3: 1 (Special Issue. World of Words. A tribute to Arne Zettersten)*, 219-230

Gouadec, Daniel. 2010. Quality in translation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 1.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 270-275

Greta und Starks. In: http://www.gretaundstarks.de/, Stand: 26.02.2015

HbbTV-infos. In: http://www.hbbtv-infos.de/, Stand: 22.02.2015

Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems. Descriptive and system-orientated approaches explained.* Manchester: St. Jerome Publishing

Hezel, Susanne. 2009. Untertitelung für Hörgeschädigte für das deutsche Fernsehen: Vorgehensweisen, Forderungen, Richtlinien. In: Nagel, Silke & Hezel, Susanne & Hinderer, Katharina & Pieper, Katrin (Hg.) *Audiovisuelle Übersetzung: Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 147-264

Hickethier, Knut. 2003. *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag

Holz-Mänttäri, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode.* Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia

Holz-Mänttäri, Justa. 1986. Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.). *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke. 348-374

Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag

Iken, Katja. 2010. "Mit Krimis hatte ich nie was am Hut!" In: http://www.spiegel.de/einestages/40-jahre-tatort-a-946805.html, Stand: 31.01.2016

ITWissen. In: http://www.itwissen.info/definition/lexikon/standard-definition-television-SDTV.html, Stand: 21.09.2015

Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the media: a handbook of an art.* Stockholm: Transedit

Ivarsson, Jan. 2009. The history of subtitles in Europe. In: Fong, Gilbert C. F. & Au, Kenneth K. L. (Hg.) *Dubbing and Subtitling in a World Context.* Hong Kong: The Chinese University Press, 3-12

Ivarsson, Jan & Carroll, Mary. 1998. *Subtitling.* Simrishamn: TransEdit

Jakobson, Roman. 1966. On linguistic aspects of translation. In: *On translation* (Hg.) Brower, Reuben A. New York: Oxford University Press, 232-239

Jüngst, Heike. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch.* Tübingen: Narr Francke Attempto

Jusline. In: http://www.jusline.at/5_Weitere_besondere_Auftraege_ORF-G.html, Stand: 21.02.2015

Karamitroglou, Fotios. 1998. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. In: http://translationjournal.net/journal/04stndrd.htm, Stand: 22.09.2015

Korycińska-Wegner, Małgorzata. 2011. *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz.* Frankfurt am Main: Peter Lang

Krei, Alexander. 2012. Interview mit "Tatort"-Koordinator Gebhard Henke. Faszination "Tatort": "Neugierig auf die Neuen". In: http://www.dwdl.de/interviews/36104/faszination_tatort_neugierig_auf_die_neuen/page_0.html, Stand: 31.01.2016

Leonhardt, Annette. 2010[3]. *Einführung in die Hörgeschädigtenpädagogik*. München: Ernst Reinhardt

Lexikon Buch, Bibliothek, Neue Medien. 2007[2]. Strauch, Dietmar & Rehm, Margarete. München: Saur Verlag

Lorenzo, Lourdes. 2010a. Subtitling for deaf and hard of hearing children in Spain: A case study. In: Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hg.) *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Bern: Peter Lang, 115-138

Lorenzo, Lourdes. 2010b. Criteria for elaborating subtitles for deaf and hard of hearing children in Spain: A guide of good practice. In: Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hg.) *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Bern: Peter Lang, 139-148

Luyken, Georg-Michael. 1991. *Overcoming language barriers in television*. Manchester: European Institute for the Media

Müller, Andrea. 1986. *Gehörlose und Teletext: die Rezipierbarkeit von Untertiteln für Gehörlose*. Universität Wien: Dissertation

Neue Osnabrücker Zeitung. 2010. In: http://www.noz.de/deutschland-welt/politik/artikel/130237/tatort-erfinder-gunther-witte-ist-ein-fan-der-munster-krimis, Stand: 30.01.2016

Neves, Josélia. 2005. *Audiovisual translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Roehampton University: Dissertation

Neves, Josélia. 2007. A world of change in a changing world. In: Díaz Cintas, Jorge & Orero, Pilar & Remael, Aline (Hg.) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam, New York: Approaches to Translation Studies, 89-98

Neves, Josélia. 2008a. 10 fallacies about Subtitling for the d/Deaf and the hard of hearing. *JoSTrans* 10, 128-143

Neves, Josélia. 2008b. Training in subtitling for the d/Deaf and the hard-of-hearing. In: Díaz Cintaz, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 171-189

Neves, Josélia. 2010. Music to my eyes… Conveying music in subtitling for the deaf and the hard of hearing. In: Bogucki, Łukasz & Kredens, Krzysztof (Hg.) *Perspectives in Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 123-145

Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen: Francke Verlag

Nord, Christiane. 2011. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank und Timme

ÖGSDV – Österreichischer Gebärdensprach-DolmetscherInnen- und -ÜbersetzerInnen-Verband. In: http://www.oegsdv.at/gehoerlosigkeit-gebaerdensprache/gehoerlosigkeit/, Stand: 19.09.2015

Opp, Karl-Dieter. 1983. *Die Entstehung sozialer Normen*. Tübingen: Mohr

[a]ORF. In: http://kundendienst.orf.at/service/technik/teletext35.html, Stand: 22.02.2015

[b]ORF. In: http://kundendienst.orf.at/programm/behinderung/, Stand: 21.02.2015

Pedersen, Jan. 2010. Audiovisual translation – in general and in Scandinavia. *Perspectives: Studies in Translatology* 18: 1, 1-22

Pedersen, Jan. 2011. *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

Perego, Elisa. 2009. The Codification of Nonverbal Information in Subtitled Texts. In: Díaz Cintas (Hg.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 58-69

Pereira, Ana. 2010. Including Spanish Sign Language in subtitles for the deaf and hard of hearing. In: Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hg.) *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Bern: Peter Lang, 103-113

Prunč, Erich. 2012[3]. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank und Timme GmbH

Reinart, Sylvia. 2009. Das Übersetzen von Untertiteln – ein Translationsprofil. In: Zybatow, Lew N. (Hg.) *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft. IATI-Beiträge I.* Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 151-166

Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.* Tübingen: Niemeyer

Remael, Aline. 2007. Sampling subtitling for the deaf and the hard-of-hearing in Europe. In: Díaz Cintas, Jorge & Orero, Pilar & Remael, Aline (Hg.) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam, New York: Approaches to Translation Studies, 23-52

Remael, Aline. 2010. Audiovisual translation. In: Gambier, Yves & van Doorslaer, Luc (Hg.) *Handbook of Translation Studies. Volume 1.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 12-17

Rimas, Marta Arumi & Romero-Fresco, Pablo. 2008. A Practical Proposal for the Training of Respeakers. *JoSTrans* 10, 106-127

Romero-Fresco, Pablo. 2011. *Subtitling through speech recognition: Respeaking*. Manchester: St. Jerome Publishing

Romero-Fresco, Pablo. 2012. Respeaking in Translator Training Curricula. *The Interpreter and Translator Trainer* 6: 1, 91-112

Schäffner, Christina. 1999. The Concept of Norms in Translation Studies. In: Schäffner, Christine (Hg.) *Translation and Norms*. Clevedon u.a.: Multilingual Matters LTD, 1-31

[a]Schweizer Bundesrat. In: http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20001794/201002010000/784.40.pdf, Stand: 21.02.2015

[b]Schweizer Bundesrat. In: http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/20063007/index.html, Stand: 21.02.2015

Schweizerischer Gehörlosenbund. In: http://www.sgb-fss.ch/images/SwissTXT.pdf, Stand: 21.02.2015

Sign-Dialog. In: http://sign-dialog.de/files/Statistik/201301_UT_Statistik.pdf, Stand: 22.02.2015

Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam/Philadephia: John Benjamins Publishing Company

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam/Philadephia: John Benjamins Publishing Company

SRF. In: http://www.srf.ch/play/tv/schweiz-aktuell/video/gehoerlose-der-kampf-um-alltagsinformationen?id=1d6f30ae-4bc5-4499-bc92-7046ddb0b5a3, Stand: 19.09.2015

[a]SRG SRR. In: http://www.srgssr.ch/fileadmin/pdfs/Vereinbarung_f%C3%BCr_die_behindertengerechte_Aufbereitung_von_Fernsehsendungen.pdf, Stand: 21.02.2015

[b]SRG SRR. In: http://www.srgssr.ch/de/fernsehen/barrierefreies-fernsehen/, Stand: 21.02.2015

[c]SRG SRR. In: http://www.srgssr.ch/fileadmin/pdfs/Barrierefreies%20TV%202010.pdf, Stand: 21.02.2015

Statista. In: http://de.statista.com/statistik/daten/studie/464271/umfrage/einschaltquoten-der-tatort-folgen-in-der-aktuellen-tv-saison/, Stand: 05.02.2016

Stolze, Radegundis. 2008[5]. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag

[a]SWISS TXT. In: http://www.swisstxt.ch/de/company/geschichte, Stand: 21.02.2015

[b]SWISS TXT. In: http://www.swisstxt.ch/de/node/673/, Stand 21.02.2015

Szarkowska, Agnieszka. 2013. Towards interlingual subtitling for the deaf and the hard of hearing. *Perspectives: Studies in Translatology* 21: 1, 68-81

[a]Tatort-Fundus. In: http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/giftschrank.html, Stand: 05.02.2016

[b]Tatort-Fundus. In: http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/orf-ausser-der-reihe-produktionen.html, Stand: 05.02.2016

Taylor, Christopher. 2004. Multimodal text analysis and subtitling. In: Ventola, Eija & Charles, Cassily & Kaltenbacher, Martin (Hg.) *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 153-172

Titford, Christopher. 1982. Sub-Titling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen* 27: 3, 113-116

Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

transSCRIPT. In: http://www.transscript.at/schriftdolmetschen/definition/, Stand: 26.02.2015

United Nations. 2008. Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen. In: http://www.behindertenrechtskonvention.info/uebereinkommen-ueber-die-rechte-von-menschen-mit-behinderungen-3101/#go_content_table, Stand: 22.02.2015

Utray, Francisco & Ruiz, Belén & Moreiro, José Antonio. 2010. Maximum font size for subtitles in Standard Definition Digital Television: Tests for a font magnifying application. In: Matamala, Anna & Orero, Pilar (Hg.) *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Bern: Peter Lang, 59-68

Velotype. In: http://www.velotype.com/en/?Functioning_of_the_keyboard, Stand: 13.02.2015

Verbavoice. In: http://www.verbavoice.de/angebote/dolmetschervermittlung#schriftdolmetscher, Stand: 26.02.2015

Vermeer, Hans J. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Frrancke Verlag, 30-53

Vermeer, Hans J. 1990[2]. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Universität Heidelberg

Weis, Gerhard. 2015. Von "Ceefax" zu Teletext. In: http://kundendienst.orf.at/service/technik/teletext35.html, Stand: 22.02.2015

Werner, Francois. 2011. Unter "Fernseh-Denkmalschutz"? In: http://www.tatort-fundus.de/web/lexikon/vorspann/vorspann.html, Stand: 05.02.2016

Wilss, Wolfram. 2005. Verhaltenswissenschaftliche Aspekte des Übersetzungsprozesses. In: Salevsky, Heidemarie (Hg.) *Kultur, Interpretation, Translation. Ausgewählte Beiträge aus 15 Jahren Forschungsseminar.* Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 63-73

Woodsworth, Judith. 2003[2]. Geschichte des Übersetzens. In: Snell-Hornby, Mary & Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul & Schmitt, Peter A. (Hg.) *Handbuch Translation.* Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 39-43

Zabalbeascoa, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: Díaz Cintas, Jorge (Hg.) *The Didactics of Audiovisual Translation.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 21-37

Zárate, Soledad. 2014. *Subtitling for deaf children. Granting accessibility to audiovisual programmes in an educational way.* University College London: Dissertation

Zárate, Soledad & Eliahoo, Joseph. 2014. Word recognition and content comprehension of subtitles for television by deaf children. *JoSTrans* 21, 133-152

ZDF. In: http://www.zdf.de/barrierefreiheit-im-zdf-26740882.html, Stand: 22.02.2015

7. Anhang (CD-ROM)

I. BR-Richtlinien für die Videotext-Untertitelung

II. ORF-Guide German SDH

III. ORF-Richtlinien zur Vereinheitlichung der UT – Überarbeitete Fassung 2014

IV. SWISS TXT-Richtlinien – Untertitelung für Hörgeschädigte (Spielfilme, Serien und Dokumentationen)

V. E-Mail von Danielle Fienbork vom 25.02.2015

VI. E-Mail von Gabriele Krüger vom 11.09.2015

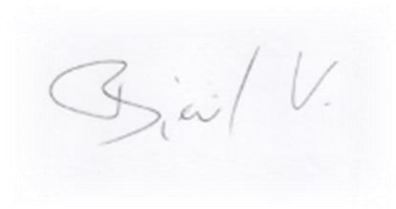
VII. E-Mail von Dragana Sucevic vom 17.09.2015

Selbständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst zu haben. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Alle von mir für direkte und indirekte Zitate benutzten Quellen sind nach den Regeln des wissenschaftlichen Zitierens angegeben. Mir ist bekannt, dass beim Verstoß gegen diese Regeln eine positive Beurteilung der Arbeit nicht möglich ist. Ich habe die Arbeit bzw. Teile davon weder im In- noch im Ausland zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Mir ist bekannt, dass die in der vorliegenden Arbeit Verwendung gefundenen Abbildungen der Zustimmung zur Benützung durch die RechteinhaberInnen bedurft hätten. Aufgrund des zur Erstellung der Arbeit vorgegebenen begrenzten zeitlichen Rahmens war mir jedoch eine Einholung dieser Rechte nicht möglich. Da die vorliegende Arbeit weder publiziert noch sonst anderweitig kommerziell genutzt wird, befand ich die Nennung der UrheberInnen bzw. RechteinhaberInnen als ausreichend.

Wien, im März 2016



Bierl Veronika

ABSTRACT

The present master's thesis is an analysis of the differences and similarities between the subtitling guidelines for the deaf and hard-of-hearing of the Austrian, German and Swiss broadcasters ORF, BR and SRF. The technical, visual, linguistic and nonverbal aspects of subtitling for the deaf and hard-of-hearing (SDH) are compared and illustrated by examples of three different episodes of the crime series *Tatort*.

The first chapter introduces functional translation theories since SDH is target-orientated translation. Norms and guidelines as functional valuation standards are strongly associated with the quality of the translation (process). The chapter also provides an answer to the question whether subtitling is in fact translation. The second chapter outlines the history of subtitling focussing on SDH in Austria, Germany and Switzerland, followed by a short explanation of live subtitling and respeaking. The chapter also includes an overview on the current state of scientific research on SDH. The third chapter describes SDH as part of audiovisual translation. This is followed by a detailed description of the deaf and hard-of-hearing target audience. The SDH norms compiled on the basis of the relevant academic literature provide the structure for the analysis and comparison of the SDH guidelines which form the practical and last part of the present master's thesis.

In der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Untertitelungsrichtlinien für Hörgeschädigte von ORF, BR und SRF analysiert. Anhand von drei Folgen der Krimiserie *Tatort* werden die technischen, optischen und linguistischen Aspekte sowie die nonverbalen Elemente der Untertitelung für Hörgeschädigte verglichen und mit Beispielen veranschaulicht.

Da die Untertitelung für Hörgeschädigte eine zieltextorientierte Translation ist, enthält das erste Kapitel eine Einführung in funktionale Translationstheorien. Normen und Richtlinien werden als funktionale Bewertungsmaßstäbe erläutert, die auch eng mit der Qualität des Translats und des Translationsprozesses in Verbindung stehen. Außerdem wird die Frage beantwortet, inwiefern Untertitelung Translation ist. Das zweite Kapitel gibt einen Überblick über die Geschichte der Untertitelung, insbesondere mit Blick auf die Untertitelung für Hörgeschädigte in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Nach einem kleinen Exkurs in die Live-Untertitelung und das damit verbundene Respeaking wird der derzeitige wissenschaftliche Stand zusammengefasst. Im dritten Kapitel wird die Untertitelung für Hörgeschädigte als Teilbereich der Audiovisuellen Translation beschrieben. Nach einer Analyse der heterogenen Zielgruppe, in der die verschiedenen Hörschädigungsgrade erläutert werden, werden die Untertitelungsnormen für Hörgeschädigte anhand der einschlägigen Fachliteratur erörtert. Den Abschluss der Arbeit bildet der Vergleich der Untertitelungsrichtlinien.

CURRICULUM VITAE

Name	**Veronika Bierl**
Geburtsdatum	10.10.1988 in Neustadt an der Waldnaab
Nationalität	deutsch
E-Mail	veronika.bierl@gmx.net
BILDUNGSWEG	*03/2013 – 04/2016*
	Master of Arts in Übersetzen
	(Universität Wien)
	10/2009 – 01/2013
	Bachelor of Arts in Transkultureller Kommunikation
	(Universität Wien)
	1999 – 2008
	Allgemeine Hochschulreife
	(Gymnasium Neustadt/Waldnaab)
PRAKTISCHE ERFAHRUNG	*seit 05/2014*
	Freiberufliche Untertitlerin
	BTI Studios
	10/2015 – 12/2015
	Praktikum als Übersetzerin
	Referat deutsche Übersetzung – Generaldirektion Übersetzung des Europäischen Parlaments (Luxemburg)
	03/2014 – 08/2014
	Praktikum als Untertitlerin
	OKTO Community TV-GmbH (Wien)
	07/2013 – 08/2013
	Praktikum in der Onlineredaktion von *Eltern.de*
	Gruner und Jahr Parenting Media (München)

AUSLANDS-ERFAHRUNG	*07/2011 – 09/2011* **Au-pair** in Toulouse *01/2009 – 08/2009* **Au-pair** in Dublin
SPRACHEN	Deutsch – Muttersprache Englisch – Niveau C1 Französisch – Niveau B2
SOFTWARES	Microsoft Office – sehr gute Kenntnisse SDL Trados Studio 2014 – gute Kenntnisse SDL MultiTerm 2014 Desktop – Grundkenntnisse WinCAPS Multimedia – sehr gute Kenntnisse Annotation Edit – gute Kenntnisse