Heike Elisabeth Jüngst

Audiovisuelles Übersetzen

Ein Lehr- und Arbeitsbuch

2., überarbeitete und erweiterte Auflage

narr STUDIENBÜCHER

narr\f
ranck
e\atte
mpto

narr **STUDIENBÜCHER**

Heike Elisabeth Jüngst

Audiovisuelles Übersetzen

Ein Lehr- und Arbeitsbuch

2., überarbeitete und erweiterte Auflage

narr\f
ranck
e\atte
mpto

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2020 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISSN 0941-8105
ISBN 978-3-8233-8231-7 (Print)
ISBN 978-3-8233-9231-6 (ePDF)
ISBN 978-3-8233-0237-7 (ePub)

Inhalt

Vorwort zur zweiten Auflage 11

1 Einführung in das Thema 13

1.1 Gebrauchsanweisung für die 2. Auflage 13
1.2 Definition der audiovisuellen Übersetzung 14
1.3 Der Stand der Dinge 16
1.3.1 Ausbildungsmöglichkeiten und Unterrichtsmaterialien 18
1.3.2 Barrierefreiheit 20
1.3.3 Forschung 20
1.4 Untertitelung versus Synchronisation – der ewige Streit 22
1.5 Exkurs: Filmgestaltung 28
1.5.1 Bildspur 28
1.5.2 Tonspur 32
1.5.3 Texte 33
1.5.4 Der Timecode 34
1.6 Schlussbemerkung 35

2 Interlinguale Untertitelung 37

2.1 Definition 37
2.2 Geschichte 38
2.3 Arbeitsablauf 41
2.3.1 Neue Arbeitsbedingungen 41
2.3.2 Spotting und Splitting 43
2.3.3 Zeilenaufteilung 47
2.3.4 Gestaltung 48
2.3.5 Textkürzungen 57
2.4 Einzelprobleme der Untertitelung 59
2.4.1 Dialekte, Soziolekte, Fachsprache 60
2.4.2 Mehrsprachigkeit im Film 63
2.5 Sonderfälle der Untertitelung 64
2.5.1 Trivia Tracks und andere zusätzliche Untertitel 64
2.5.2 Bilinguale Untertitelung 65
2.5.3 Fansubs 66
2.5.4 Kreative Untertitelgestaltung 68
2.5.5 Synchrontext versus Untertitelungstext 71
2.5.6 Übertitelung / Lehnenübersetzung im Theater 72
2.6 Musik und Untertitelung 73

2.6.1 Opern ... 73
2.6.2 Mehrstimmiger Gesang ... 77
2.6.3 Musicals und Songs im Film ... 79
2.7 Forschung und weiterführende Literatur ... 80
2.8 Anhang: Richtlinien ... 80

3 Synchronisation ... 83

3.1 Definition ... 83
3.2 Geschichte ... 84
3.3 Arbeitsablauf ... 87
3.4 Einzelaspekte: Formen der Synchronität ... 93
3.4.1 Verhaltens-, Gesten- und Nukleussynchronität ... 94
3.4.2 Lippensynchronität ... 98
3.5 Einzelaspekte: Die Texte ... 102
3.5.1 Fachsprache im Film ... 105
3.5.2 Mehrsprachige Filme und Dialekt im Film ... 106
3.6 Sonderfälle ... 111
3.6.1 Fandubs ... 111
3.6.2 Fundubs ... 112
3.6.3 Schnodder-Synchron ... 113
3.6.4 Slawische Synchro ... 115
3.6.5 Erzähler ... 116
3.6.6 Länderspezifische Synchronfassungen ... 119
3.6.7 Verfälschungen ... 120
3.6.8 Europuddings ... 124
3.6.9 Filmmusik in synchronisierten Filmen ... 124
3.6.10 Synchronisation als Filmthema ... 125
3.7 Stimmen ... 125
3.7.1 Sprecherkontinuität ... 128
3.7.2 Nachvertonung ... 129
3.7.3 Umgang mit Filmsongs ... 130
3.8 Forschung und weiterführende Literatur ... 135

4 Voice-over ... 137

4.1 Definition ... 137
4.2 Arbeitsablauf ... 142
4.3 Einzelaspekte ... 144
4.3.1 Voice-over als Text ... 144
4.3.2 Zusatztexte ... 152
4.4 Sonderfälle ... 154
4.4.1 Mehrsprachige Vorlagen ... 154

4.4.2 Voice-over zu laufenden Produktionen ... 155
4.4.3 Voice-over bei Nachrichtenformaten und TV-Magazinen ... 156
4.4.4 Fiktionale und halb-fiktionale Formate mit Voice-over ... 156
4.4.5 Firmenvideos / Video Narrations und aufgezeichnete Fachvorträge . 157
4.5 Stimmen ... 159
4.6 Forschung und weiterführende Literatur ... 162

5 Filmdolmetschen ... 163

5.1 Definition ... 163
5.2 Geschichte ... 165
5.3 Arbeitsablauf ... 166
5.4 Sonderfälle ... 169
5.4.1 TV- und Mediendolmetschen allgemein ... 169
5.4.2 Kinder als Zielgruppe ... 171
5.4.3 Probleme im Arbeitsablauf ... 171
5.4.4 Und was ist mit Musik? ... 173
5.5 Forschung und weiterführende Literatur ... 173

6 Barrierefreiheit 1: Audiodeskription für Blinde und Sehgeschädigte (Hörfilme) ... 175

6.1 Definition ... 175
6.2 Geschichte ... 177
6.3 Zielgruppe der Audiodeskription ... 178
6.4 Arbeitsablauf ... 179
6.5 Audiodeskription als Text und intersemiotische Übersetzung: Einzelaspekte 181
6.5.1 Personen ... 182
6.5.2 Orte ... 183
6.5.3 Handlungen ... 186
6.5.4 Geräusche ... 188
6.5.5 Informations-Überangebot und Informationsauswahl ... 188
6.5.6 Der Hörfilm als Ganzes ... 191
6.5.7 Verwandte Textsorten ... 192
6.6 Sonderfälle ... 196
6.6.1 Zeitversetzte Audiodeskription ... 196
6.6.2 Perspektive und Experimente ... 197
6.6.3 Zielgruppe Kinder ... 197
6.6.4 Kulturspezifik und doppelte Übersetzung ... 202
6.6.5 Stimmen ... 203
6.6.6 Musik und Songs ... 204
6.6.7 Taststücke, Einleger und anderes Zusatzmaterial ... 205
6.7 Forschung und weiterführende Literatur ... 206

6.8 Anhänge: Richtlinien für Audiodeskriptionen ... 207
Anhang 1: Allgemeine Richtlinien Rundfunkanstalten ... 207
Anhang 2: Regeln für die Audiodeskription für Kinder ... 209

7 Barrierefreiheit 2: Untertitelung und Verdolmetschung für Gehörlose und Hörgeschädigte ... 213

7.1 Definition ... 213
7.2 Geschichte ... 214
7.3 Zielgruppen für die Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte ... 216
7.4 Das Absehen ... 218
7.5 DGS – Deutsche Gebärdensprache ... 220
7.6 Untertitel für Hörgeschädigte als Text: Richtlinien ... 220
7.6.1 Farben und Ausrichtung ... 222
7.6.2 Kürzungen und Veränderungen ... 224
7.6.3 Parasprache ... 228
7.6.4 Geräusche ... 230
7.6.5 Musik und Untertitel für Gehörlose und Hörgeschädigte ... 231
7.7 Live-Untertitelung und Re-Speaking ... 236
7.8 Gebärdensprachdolmetschen im AV-Bereich / Gebärdensprache-inblendung 239
7.9 Sonderfall Kinder als Zielgruppe ... 240
7.10 Ein paar kleine Extras ... was man sonst noch mit Untertiteln tun kann ... 243
7.11 Forschung und weiterführende Literatur ... 244
7.12 Anhänge: Richtlinien ... 244
Anhang 1: Allgemeine Richtlinien Rundfunkanstalten ... 244
Anhang 2: Empfehlungen für die Untertitelung für Kinder ... 247

8 Games ... 251

8.1 Definition ... 252
8.2 Geschichte ... 254
8.3 Arbeitsablauf ... 256
8.3.1 Kompetenzen des Game-Übersetzers ... 256
8.3.2 Arbeitsabläufe bei der Game-Lokalisierung ... 257
8.4 Lokalisierungselemente und -vorgänge ... 263
8.4.1 Untertitelung und Synchronisation bei Games ... 263
8.4.2 Games als Text ... 265
8.4.3 Bilder und Games ... 269
8.5 Übungsmaterialien entwickeln ... 270
8.5.1 Analoger Einstieg ... 270
8.5.2 Selbst einfache Games programmieren ... 271
8.6 Forschung und weiterführende Literatur ... 275

Lösungshilfen 277

Kapitel 2: Interlinguale Untertitelung 277
Kapitel 3: Synchronisation 279
Kapitel 4: Voice-over 283
Kapitel 5: Filmdolmetschen 286
Kapitel 6: Barrierefreiheit 1: Audiodeskription für Blinde und Sehgeschädigte (Hörfilme) 286
Kapitel 7: Barrierefreiheit 2: Untertitelung und Verdolmetschung für Gehörlose und Hörgeschädigte 289
Kapitel 8: Games 292

Bibliographie 295

Fachzeitschriften 295
Texte (Print und PDF) 295
Sonstige Internetquellen 324

Register 325

Vorwort zur zweiten Auflage

2010 erschien die erste Auflage dieses Buches – zu einem Thema, das man damals getrost als Nischenthema bezeichnen konnte. Wie sehr sich das geändert hat, sieht man sowohl am Umfang als auch am Inhalt der Neuauflage.

Was sich nicht verändert hat: Auch dieses Mal habe ich vielen Menschen zu danken. An erster Stelle kommen meine Mutter, die unendliche Geduld bewiesen hat, und mein Vater, der die Publikation noch gern miterlebt hätte. Einen sehr wichtigen Beitrag haben auch all die Studierenden geleistet, die meine Kurse zum Audiovisuellen Übersetzen besucht, die Übungen ausprobiert und mir Rückmeldung dazu gegeben haben: an der Universität Leipzig, an der Universität Graz und an der FHWS Würzburg. Danke auch an die Teilnehmer meiner Workshops bei Universitas Austria und bei KIKA / mdr. Und natürlich danke an die Praxisvertreter, die uns im Unterricht besucht haben: Marion Peterreins, Christin Friers, Bernd Benecke und Elmar Dosch.

Vielen Kollegen verdanke ich Anregungen und gute Gespräche auf Tagungen. Ich kann nicht alle aufzählen, habe aber im Text auf alles verwiesen, was ich von euch übernommen habe. Stellvertretend nenne ich meine langjährige Team-Dozentin Susann Herold, Alexandra Jantscher-Karlhuber, Klaus Schubert, Katrin Pieper, Anne Ende, Tim Jones, Susanne Jekat, Nathalie Mälzer und Team, Alexander Künzli, Klaus Kaindl, Antonella Nardi, Mary Carroll, Minako O`Hagan, Simone Maier, Ana Díaz und Xiaohun Zhang. Meine Grundschul-Musiklehrerin Brigitte Licht für Einblicke ins Geräuschemachen. Danke auch an Peter Axel Schmitt, der mir einfach so mein erstes Seminar zur AV-Übersetzung anvertraute. Es war eine Katastrophe ... Ich habe dazugelernt. Und natürlich darf das Greenscreen-Team nicht fehlen!

Ein weiterer Dank an diejenigen, die mir Abdruckrechte überlassen haben: Daniel Frei und Daniel Wolf für die Screenshots aus *Die Kunst des Spickens*, Jan Meuel vom DBSV für die Richtlinien zur Audiodeskription für Kinder,Ursula Heerdegen-Wessel von der Redaktion Barrierefreiheit der ARD, Mary Carroll und Jan Ivarsson für den ESIST Code for Good Subtitling Practice.

Nicht zuletzt danke an das Team vom Narr Verlag: Tillmann Bub, der das Projekt durch die ersten Höhen und Tiefen begleitete. Es waren derer viele. Corina Popp, die dann übernahm, und der geduldigen Herstellungsabteilung, die mit dem Manuskript nicht nur Freude hatte, Tina Kaiser und Arkin Keskin.

Jetzt bleibt mir nur, allen viel Spaß beim Lesen und Ausprobieren zu wünschen!

Mainz, im August 2020 Heike Elisabeth Jüngst

1 Einführung in das Thema

1.1 Gebrauchsanweisung für die 2. Auflage

Dieses Buch stellt eine praxisnahe Einführung in das audiovisuelle Übersetzen (AV-Übersetzen) mit Analyseteilen und Verweisen auf wissenschaftliche Arbeiten dar. In den einzelnen Kapiteln werden die verschiedenen Verfahren mit ihren Eigenheiten vorgestellt, analysiert und ausprobiert.

In der Neuauflage wurde die Menge an Fragen und Übungen deutlich erhöht. Fragen sind mit dem Icon und Übungen mit dem Icon gekennzeichnet. Die meisten Antworten oder Hinweise finden sich in den Lösungshilfen am Ende des Buches. Viele Antworten und Überlegungen führen das Buch jedoch logisch weiter und man muss nur ein bisschen nachdenken, um sie zu beantworten. Man sollte sich vor dem Weiterlesen mit ihnen auseinandersetzen, denn direkt nach diesen Fragen geht es mit den Antworten weiter. Diese Fragen werden mit „Mal kurz nachdenken …“ eingeleitet. Am Ende jedes Kapitels steht ein kurzer Abschnitt zu weiterführender Literatur und Forschung. Die dortigen Angaben sollen eine gewisse Bandbreite der Forschungsfragen vermitteln; im Literaturverzeichnis findet sich eine weit größere Anzahl von passender Literatur.

Der Aufbau der Kapitel wurde, soweit möglich, vereinheitlicht. Zu Beginn steht die Definition des jeweiligen Verfahrens, dann kommt ein geschichtlicher Überblick. Es folgen die typischen Arbeitsabläufe, dann Einzelaspekte und schließlich Sonderfälle. Wo es Richtlinien gibt, die für die Allgemeinheit von Interesse sind, stehen diese in Anhängen zu dem jeweiligen Kapitel.

Das Buch ist für eine heterogene Leserschaft aus Unterrichtenden und Selbstlernern gedacht. Die einzelnen Kapitel können auch in der Neuauflage unabhängig voneinander gelesen und durchgearbeitet werden. Nur die beiden Kapitel zum Thema Untertitelung ergänzen sich. Die Doppelungen aus der ersten Auflage wurden soweit möglich gelöscht und durch Querverweise zu anderen Kapiteln ersetzt. Das Kapitel „Musik und audiovisuelle Übersetzungsverfahren“, das ein bisschen unglücklich quer zu den anderen stand, wurde aufgelöst und die Unterkapitel in die Kapitel zu den einzelnen Verfahren eingefügt. Neu in dieser Auflage ist das Thema Game-Lokalisierung, wenn auch nur als kurze Einführung. Dieses Verfahren ist hybrid; manche Übersetzungsaufgaben dort entsprechen Verfahren aus der AV-Übersetzung, so dass der Aufbau dieses Kapitels von dem der anderen abweicht. Insgesamt wurde das Buch von Grund auf überarbeitet und erweitert. Am wenigsten hat sich das Kapitel zur interlingualen Untertitelung verändert, doch auch dort wird selbstverständlich auf neue Studien und Verfahren hingewiesen.

Ich selbst bin von Haus aus Übersetzerin und Dolmetscherin und kenne daher vor allem die Probleme und Bedürfnisse dieser Zielgruppe. Für sie ist z. B. der hier in der Einführung angebotene Exkurs zur Filmgestaltung gedacht; in anderen Medienberufen ist dieses Wissen täglich Brot.

1.2 Definition der audiovisuellen Übersetzung

Unter audiovisueller Übersetzung (im Nachfolgenden AV-Übersetzung) versteht man allgemein das Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben, und zwar primär die typischen Verfahren der Film- und Video-Übersetzung. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird das ursprünglich vorliegende Material durch die Übersetzung verändert und meist ergänzt. Anders als bei vielen anderen Formen der Übersetzung bleiben Teile des ursprünglichen Materials erhalten, je nach Übersetzungsverfahren unterschiedliche. Zu Beginn jedes Kapitels wird die Definition des jeweiligen Verfahrens nach der *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* angeführt; hier kommt die Definition zu Audiovisual Translation:

> Audiovisual translation is a branch of translation studies concerned with the transfer of multimedial texts into another language and / or culture … Major meaning-making modes in audiovisual texts include language, image, music, colour and perspective. (Pérez González 2011 [2009]: 13)

Wie bei allen in diesem Buch angeführten Definitionen kann man dies natürlich kritisch sehen. Die nachfolgende Definition, obwohl noch keine zwanzig Jahre alt, ist für die heutige Arbeit in der AV-Übersetzung und die dazugehörige Forschung zu eng gefasst: „Die Konzentration auf den Dialogfilm stellte die verbale Sprache und ihre Übertragbarkeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit." (Wahl 2003: 9)

Im Anschluss an seine Definition führt Pérez González die Vielfalt an Bezeichnungen auf, die im Englischen für die AV-Übersetzung existieren (siehe Pérez González 2011 [2009]: 13). Im Deutschen wird als Synonym zur AV-Übersetzung **Medienübersetzung** verwendet; sonst werden meist die einzelnen Verfahren genannt.

Die Verfahren, an die man bei dem Begriff audiovisuelle Übersetzung als erstes denkt, werden bei der Übersetzung von Filmen und Fernsehserien eingesetzt: **interlinguale** und **intralinguale Untertitel**, **Synchronisation**, bei Dokumentationen auch **Voice-over**. Inzwischen kann man auch die **Audiodeskription** für Blinde als bekanntes Verfahren voraussetzen. Audiovisuelle Übersetzung findet aber auch im Theater statt, als **Übertitelung** oder als Live-Audiodeskription.

Man darf auch die Einflüsse auf die audiovisuelle Übersetzung nicht übersehen: Es gibt eine Reihe von **Textsorten**, deren Übersetzung eng mit der AV-Übersetzung verwandt ist, die Einfluss auf die AV-Übersetzung hatten und die im Vergleich mit dieser neue Einblicke und Erkenntnisse liefern können:

> La traduction audiovisuelle (TAV) relève de la traduction des médias qui inclut aussi les adaptations ou éditions faites pour les journaux, les magazines, les dépêches des agences de presse etc. Elle peut être perçue également dans la perspective de la traduction des multimédias qui touche les produits et services en ligne (Internet) et hors ligne (CD-ROM). Enfin, elle n'est pas sans analogie avec la traduction des BD, du théâtre, de l'opéra, des livres illustrés et de tout autre document qui mêle différents systèmes sémiotiques. (Gambier 2004: 1)

Manchem kommt es befremdlich vor, dass Verfahren wie intralinguale Untertitelung oder Audiodeskription als Übersetzung bezeichnet werden. Der prototypische Übersetzer beschäftigt sich mit interlingualen Übersetzungen. Doch heute sind die Anforderungen an Übersetzer weit vielfältiger.

In der übersetzungswissenschaftlichen Forschung wird in diesem Zusammenhang gern auf Roman Jakobsons Definition der verschiedenen Verfahren der Übersetzung verwiesen (Jakobson 1971: 261). Jakobson spricht von der **intralingualen**, der **interlingualen** und der **intersemiotischen** Übersetzung. Die interlinguale Übersetzung entspricht unserer prototypischen Vorstellung der Übersetzung von einer Sprache in die andere. Die intralinguale Übersetzung ist eine Form der Bearbeitung. So wird ein Text z. B. für eine neue Zielgruppe vereinfacht, die Sprache wird jedoch beibehalten. Ein typisches Beispiel außerhalb der AV-Übersetzung sind Bearbeitungen literarischer Werke für Kinder, aber auch die im Zuge der gesellschaftlichen Teilhabe und Barrierefreiheit immer wichtigere Leichte Sprache[1] gehört in diesen Bereich. Untertitel für Hörgeschädigte stellen eine spezielle Form der intralingualen Übersetzung dar. Bei der auch als Transmutation bezeichneten intersemiotischen Übersetzung schließlich wird das Zeichensystem gewechselt. Ein klassisches Beispiel der intersemiotischen Übersetzung ist die Bildbeschreibung, bei der das bildlich Dargestellte in Sprache wiedergegeben wird. Die Audiodeskription fällt daher in den Bereich der intersemiotischen Übersetzung. Eine noch detailliertere Aufschlüsselung verschiedener Formen der multidimensionalen (nicht nur der audiovisuellen) Übersetzung findet sich in Gottlieb 2005.

Die Verfahren der audiovisuellen Übersetzung kann man unterschiedlich einteilen. Auch die Task Force AV der FIT befasste sich 2019 mit der Einteilung dieser Verfahren, was zeigt, dass diese Diskussion noch lange nicht abgeschlossen ist. Im *Handbuch Translation* von 2006 (Erstauflage 1999) kommen die selten behandelten **Video Narrations** (242-244) („der gesprochene Text zu Industrievideos", 242) im Kapitel zu primär appellativen Texten vor, während im Kapitel „Film und Fernsehen" Untertitelung / Übertitelung (261-264) und Synchronisation (unter dem selten gebrauchten Eintrag Synchronisierung) (264-266) behandelt werden. Voice-over wird im Abschnitt Synchronisation kurz erwähnt, andere Verfahren der audiovisuellen Übersetzung spielen hier keine Rolle. Das zeigt auch, dass 1999 diese Verfahren in der Praxis vieler Übersetzer noch nicht wichtig waren. In der *Routledge Encyclopedia of Translation* in der zweiten Auflage von 2009 werden die Verfahren versammelt unter dem Stichwort „Audiovisual Translation", zunächst Subtitling (14-15), mit Anmerkungen zu interlingualen, bilingualen und intralingualen Untertiteln, **Revoicing** (16-18) mit Voice-over, Audiodeskription, freiem Kommentar, Filmdolmetschen und Synchronisation (Pérez González 2011 [2009]). Andere Aufteilungen sind noch weit detaillierter, denn man kann all diese Verfahren weiter unterteilen, wie es auch in diesem Buch in den Unterkapiteln geschieht. Möglich ist auch eine Aufteilung nach Jakobsons Einteilung von Übersetzungen

1 Leichte Sprache ist ein zu umfassendes Thema für dieses Buch. Bei Interesse sind die Publikationen von Bettina Bock (die inzwischen sehr große Anzahl findet man auf ihrer Website) und Christiane Maaß (ebenso) empfehlenswert.

als interlingual, intralingual und intersemiotisch. Dadurch werden aber typische Verfahren und Abläufe in unterschiedliche Bereiche verschoben. Eine Einteilung nach Genres habe ich nirgends gefunden, aber auch das wäre möglich, wobei bei jedem Genre verschiedene typische Verfahren aufgeführt würden. Die Ausnahme hier ist die Game-Lokalisierung, bei der Übersetzungsverfahren und Spieltyp gekoppelt sind.

Ich habe mich bei diesem Buch für eine andere, rein praktisch motivierte Einteilung entschieden und die Verfahren der Barrierefreiheit, Untertitelung für Hörgeschädigte und Audiodeskription für Blinde und Sehgeschädigte, an den Schluss des Buches gestellt. Für diese Verfahren gibt es eine spezielle Gesetzeslage, Richtlinien öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten, den Einfluss von Lobbygruppen, Interessenten aus anderen Fächern wie Sozialpädagogik – und nicht zuletzt bilden bei beiden Verfahren Kinder eine eigene Zielgruppe.

1.3 Der Stand der Dinge

In den letzten Jahren hat das Interesse an der audiovisuellen Übersetzung in Ausbildung und Berufspraxis aus mehreren Gründen zugenommen. Es begann mit dem Aufkommen der DVD mit ihrem riesigen Speicherplatz, der für mehrere Synchronspuren und Untertitelspuren genutzt werden kann (zu diesem Thema ausführlicher Kayahara 2005). Wer früher nie eine Kinovorstellung mit Untertiteln besucht hätte, konnte jetzt einfach ausprobieren, wie so etwas aussieht. Doch wie in vielen anderen Lebensbereichen ist es auch hier das Internet, das das Interesse an der AV-Übersetzung auch bei Laien gesteigert hat. Der Zugang zur Originalversion des jeweiligen Films ist einfach, es gibt Untertitelungsprogramme, die man leicht nutzen kann, und so beginnen auch Laien, Originalfassung und Übersetzung parallel anzusehen, zu vergleichen und nicht zuletzt selbst zu übersetzen. Die Bedeutung der Digitalisierung der Untertitelungsprogramme für entsprechende Kurse an Hochschulen darf nicht unterschätzt werden.

Auch für die Forschung sind diese Entwicklungen relevant. Das betrifft zunächst den Zugriff auf das Material. Bis in die 1990er war es ausgesprochen aufwändig, für Forschungen zur audiovisuellen Übersetzung Filmfassungen aus verschiedenen Ländern zu importieren. Im Normalfall bat man Freunde im Ausland, die Videokassetten zu besorgen. So bekam man aber fast nie deutsch untertitelte Filme. Aus Synchronländern kamen synchronisierte Filme, aus Untertitelungsländern untertitelte. Das bedeutete, dass man oft monatelang auf Materialjagd war. Man kann sich das heute kaum noch vorstellen, aber es ist wichtig zu verstehen, welches Engagement die Pioniere der Forschung zur audiovisuellen Übersetzung mitbringen mussten. Was man heute auf einer einzigen DVD oder durch einen Klick ins Internet bekommt, musste man sich mühselig zusammensuchen. Das hielten nur echte Aficionados durch.

Generell lässt sich feststellen, dass die Menge der Aufgaben und Aufträge im Bereich der AV-Übersetzung durch das vielsprachige Internet und die verstärkte internationale Ausrichtung verschiedener Dienste geradezu exponentiell zugenommen hat, meist im Bereich Untertitelung. Zusätzlich wurden und werden maschinelle Verfahren entwickelt wie die

automatischen Untertitel bei YouTube. Trotz aller Schwächen, die diese Verfahren aufweisen, muss man anerkennen, dass ihre Entwicklung äußerst schnell erfolgte und dass viele Nutzer die Ergebnisse als völlig ausreichend für ihre Bedürfnisse ansehen.[2]

Die Entwicklung der AV-Übersetzung im Bereich Barrierefreiheit wird in den betreffenden Kapiteln geschildert. Hier haben sich durch neue Gesetze und Verpflichtungen große Veränderungen ergeben (www.bundesfachstelle-barrierefreiheit.de/DE/Home/home_node.html). Behörden und öffentlich-rechtliche Anstalten sind zur Barrierefreiheit verpflichtet. So hat sich ein neuer Arbeitsbereich eröffnet und neue technische Verfahren wurden entwickelt. Wer in diesem Bereich arbeiten möchte, muss sich immer darüber im Klaren sein, dass Barrierefreiheit keine Einbahnstraße ist. Man tut nicht jemandem „etwas Gutes", man profitiert selbst davon. Man muss sich nur fragen, ob man in der Lage ist, einfach so mit einem seit Geburt gehörlosen Menschen zu kommunizieren. Oder ob man als Hörender nicht doch einen Gebärdensprachdolmetscher benötigt.

> … it would be interesting to see practices improving, by taking advantage of the new products for the benefit of audiences who should not be seen as minorities but as one of the many parts of a fragmented reality. (Neves 2009: 152)

Kurz gesagt: Man sollte sich so für die Zielgruppen dieser Arbeit interessieren, wie man sich für die Kulturen seiner Arbeitssprachen interessiert.

Die audiovisuelle Übersetzung ist in jeder Form arbeitsteilig (dazu auch Gambier 2004). Diese Tatsache muss man sich immer wieder ins Bewusstsein rufen, denn nicht jeder fühlt sich damit wohl. Die Arbeitsteilung hat einen sehr starken Einfluss auf das endgültige Produkt und darauf, was der Übersetzer darf bzw. tun soll, über welche Kompetenzen er also verfügen muss. Wie überall gilt: Je besser der Informationsaustausch zwischen den Beteiligten funktioniert, desto besser funktioniert auch die Qualitätssicherung für das fertige Produkt.

Schon an der Produktion des Films, der nun in irgendeiner Form übersetzt werden soll, ist eine Vielzahl von Menschen beteiligt. Darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden. Es gibt aber sehr gute Handbücher zur Einführung ins Filmemachen und Arbeiten über die Filmindustrie, die entsprechende Informationen bieten. Weitere Informationen findet man auf den Websites der Filmförderungsanstalten der jeweiligen Bundesländer. Schließlich lohnt es sich, einmal nach dem Film auch den gesamten Abspann anzusehen (falls er im Kino nicht zu schnell läuft; besser geht es mit einer DVD). Bisher haben es nur die Audiodeskriptoren geschafft, sich als den anderen Mitarbeitern gleichwertig zu positionieren.

2 Eine empirische Bestätigung fehlt; es handelt sich um Momentaufnahmen, bei denen die Autorin Studierende anderer Fächer, die sie beim Videoschauen sah, um ihre Meinung bat. Diese Einzelfälle bewerteten die Untertitel nicht unbedingt als gut, aber als preiswertes Mittel zur Verständnisunterstützung.

1.3.1 Ausbildungsmöglichkeiten und Unterrichtsmaterialien

Im deutschsprachigen Raum gibt es inzwischen sowohl Studiengänge, die spezifisch auf die audiovisuelle Übersetzung ausgerichtet sind, als auch Module zur audiovisuellen Übersetzung in translatorischen oder philologischen Studiengängen. Auch Games-Studiengänge gibt es inzwischen, doch diese konzentrieren sich eher auf die Games-Entwicklung als auf die Lokalisierung. Module zur Games-Lokalisierung werden zurzeit an vielen Übersetzerinstituten aufgebaut. Das bedeutet auch, dass entsprechende Übersichten schnell veralten und man besser auf die Internetsuche zurückgreift.

Das europäische Ausland war bei der Einrichtung entsprechender Studiengänge schneller. Besonders an Barcelonas Universitäten hat sich ein Schwerpunkt der AV-Übersetzung etabliert, inklusive der Game-Übersetzung.

Bis Mitte der 1980er Jahre lag die Ausbildung der Untertitler noch ganz in der Hand der Untertitelungsunternehmen (Nagel 2009: 37). Auch heute sind die Praktika bei diesen Unternehmen wie auch die Arbeitsplätze von begrenzter Anzahl und sehr begehrt. Manche Unternehmen bieten auch heute Workshops zu AV-Verfahren an, ebenso Übersetzer-Berufsverbände (dazu Kaindl 2016). Literatur zur Didaktik der audiovisuellen Übersetzung liegt vor mit Brondeel (1994), Díaz Cintas (2008) und Díaz Cintas / Remael (2007) speziell zur Untertitelung. O'Hagan (2013) ist die erste grundlegende Einführung in die Übersetzung von Games. Speziell zu Voice-over bietet das Buch von Franco, Matamala und Orero (2010) eine Vielzahl von Übungen, allerdings sehr stark an den Bedürfnissen des spanischen Marktes ausgerichtet.

Zum Üben benötigt man einen Computer, Filme, Software, wo möglich Filmskripte und die üblichen übersetzerischen Hilfsmittel wie einsprachige und mehrsprachige Wörterbücher, Stilwörterbücher, Synonymwörterbücher. Wer im Unterricht oder im Selbststudium audiovisuelle Übersetzungsverfahren einüben oder analysieren möchte, kann aus einer Fülle an Material wählen, Filmen ebenso wie Software. Heute stellt sich die Frage, ob man sich das technische Equipment leisten kann, nicht mehr. Eine große Menge an guter Untertitelungsfreeware oder an Software zur Filmbearbeitung steht für alle Verfahren zur Verfügung. Entsprechend werden in dieser Auflage keine Screenshots gängiger Software mehr abgebildet. Es ist deutlich einfacher, diese Programme im Internet anzuschauen und auszuprobieren. Das Internet bietet auch eine große Auswahl an Filmen. Man sollte aber der Versuchung der Sparsamkeit widerstehen und nur legale Downloads nutzen.

Sollte die Internet-Verbindung einmal gekappt sein: Die geringsten technischen Voraussetzungen benötigt das Filmdolmetschen. Hier genügen der Film und der Dolmetscher. Auch Audiodeskriptionen für Blinde kann man live einsprechen.

Wenn Filme als Material für die Analyse der verschiedenen Verfahren genutzt werden sollen, ist die DVD noch immer das Medium der Wahl.[3] Bei den meisten DVDs lassen sich die Untertitel zu- und wegschalten und man kann die Untertitelung in unterschiedlichen Sprachen vergleichen. Ein großes Problem stellen aber deutsche DVDs von schwedischen Filmen dar, da man dort die Originalfassung nur mit deutschen Untertiteln aufrufen kann.

3 DVD-Player sind keine selbstverständliche Ausstattung mehr – passen Sie auf, dass im Unterrichtsraum überhaupt einer zur Verfügung steht. DVDs schlucken weit weniger Strom als Streaming.

Wo eine Zusammenarbeit mit Studierenden aus Fächern wie Film- oder Medienwissenschaften, die selbst semi-professionelle Filme drehen, möglich ist, sollte man sie nutzen. Man bekommt in diesem Fall auch Zugang zu Drehbüchern etc., kann den Regisseur bei unklaren Stellen befragen und ist vielleicht bei der Produktion dabei. Die filmschaffenden Studierenden profitieren ebenfalls von der Zusammenarbeit, denn sie bekommen Einblicke in einen Teil der Postproduktion, der oft vergessen wird. Die Übersetzung läuft so vielleicht einmal im Rahmen einer Studenten-Filmwoche und findet tatsächlich ein Publikum.[4]

Was den Text betrifft, kann man bei Übungen direkt von der Tonspur des Filmmaterials ausgehen. Oft arbeitet man im Unterricht nur mit kurzen Ausschnitten, so dass der hörbare Ton ausreicht. Da dieser nicht immer von bester Qualität ist, und da manche Menschen undeutlich sprechen, kann es hier zu interessanten Missverständnissen kommen.

Wenn man Textbücher, Drehbücher oder Dialoglisten der Filme zur Verfügung hat, hat man Glück, da man so längere und komplexere Texte bearbeiten und Teamarbeit einüben kann. Man unterscheidet **Präproduktionsskript** und **Postproduktionsskript**. Das Postproduktionsskript sollte den Textzustand des fertigen Films wiedergeben und kann so ohne dauernde Kontrolle des Films als Basis für eine Untertitelung oder eine Synchronfassung genutzt werden. Postproduktionsskripte bekannter Filme kann man kaufen. Verschiedene Verlage wie Faber & Faber in Großbritannien oder Suhrkamp in Deutschland bieten Texte aktueller oder klassischer Filme an.

Präproduktionsskripte gehören zu einem Arbeitsschritt, den der Film schon hinter sich gelassen hat. Sie stellen eher eine Art Entwurf dar, nach dem der Film gedreht wurde, und sind im Allgemeinen fehlerhaft. Entweder enthalten sie Szenen, die später gestrichen wurden, oder sie enthalten manche Szenen gar nicht oder die Szenenreihenfolge stimmt nicht. Manchmal sind noch Figuren enthalten, die aus dem fertigen Film gestrichen wurden. Entsprechend sind Präproduktionsskripte für Übersetzer zwar interessant, aber wenig hilfreich. Dazu kommt, dass man eher zufällig über Produktionsfirmen an sie herankommt.

Ideal ist es natürlich, wenn die Dozenten Praxiserfahrung haben und die dort bearbeiteten Filme mit ihren Skripten im Unterricht nutzen dürfen. Leider ist dies oft aus rechtlichen Gründen nicht möglich.

Trotz der geäußerten Vorbehalte ist es deutlich einfacher, an Filme zum Bearbeiten zu kommen als an Games. Auch hier empfiehlt sich eine Zusammenarbeit mit einer Hochschule, an der Game-Designer ausgebildet werden, wobei dort leider oft an Games ohne Text gearbeitet wird. Es ist übrigens nicht schwierig, mit Python schlichte Games zu schreiben (siehe Kapitel 8.5.2) – etwas für die Bastler unter den Dozenten oder für die Studierenden, die im Rahmen eines Projekts unterschiedliche Rollen einnehmen können.

Die Konzentration auf das fesselnde Medium Film mit all seinen Eigenheiten und der Umgang mit interessantem technischem Equipment führen oft dazu, dass man nicht mehr so sehr ans übersetzerische Handwerk denkt. Doch alles, was man jemals im Über-

4 Auch kommunale Kinos sind offen für Aufführungen von im Unterricht übersetzten Filmen, wie unsere Studierenden selbst erfahren durften. Hier muss die Rechtslage zu hundert Prozent geklärt sein. Für die Übersetzung für eine öffentliche Aufführung benötigt man eine Genehmigung der Urheberrechtsinhaber. Eventuell werden auch Kosten fällig.

setzungsunterricht gelernt hat, kann man bei der audiovisuellen Übersetzung anwenden. Das betrifft den größeren Rahmen aus Zielgruppe, Skopos (vereinfacht gesagt, der Zweck der Übersetzung), Textsorten und Äquivalenzfragen und den unterschiedlichsten Übersetzungstheorien ebenso wie Detailfragen zu Soziolekten / Dialekten, Stil generell, Satzbau, Wortwahl etc. Auf übersetzungswissenschaftliche Grundbegriffe wird in diesem Buch nicht eingegangen. Auch eine Kurzeinführung ist in diesem Rahmen nicht zu leisten.[5] Doch gerade im Unterricht ist eine Analyse vorliegender AV-Übersetzungen mit übersetzungswissenschaftlichen Methoden ein sinnvoller erster Schritt vor praktischen Übungen. Manche Probleme sieht man erst bei einer solchen Analyse klar.

Wörterbücher jeder Art werden heute bevorzugt über das Internet genutzt. Sofern man sich nicht nur auf LEO stützt, ist das inzwischen allgemein akzeptiert – es gibt eine große Menge im Internet frei zugänglicher klassischer Wörterbücher. Denn Wörterbücher sind wichtig, und zwar jede Art von Wörterbuch (auch in gedruckter Form), darunter Bildwörterbücher (einsprachig und mehrsprachig), Fachwörterbücher und Glossare. Oft merkt man erst beim Übersetzen, dass viele Unterhaltungsfilme einen hohen Fachwortanteil haben. Terminologiedatenbanken sind für geübte Übersetzer, die im Team an einer audiovisuellen Übersetzung arbeiten, eine echte Hilfe, besonders bei Dokumentarfilmen. Dazu kommen Lexika.

1.3.2 Barrierefreiheit

Im Prinzip kann man bei jeder Übersetzung davon sprechen, dass sie Barrieren beseitigt. In der Praxis wird der Begriff jedoch nur dort eingesetzt, wo Menschen mit Behinderungen die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben erleichtert oder ermöglicht wird.

Der Bereich Barrierefreiheit ist der Bereich, in dem gerade im deutschsprachigen Raum in den letzten Jahren eine große Zahl an Forschungsarbeiten erschienen ist. Es wurden neue Standards gesetzt und neue Technologien entwickelt wie Greta. Dieser Trend entspricht der allgemeinen Entwicklung in unserer Gesellschaft. Niederflurbusse, Rollstuhlrampen, Museumsführungen für Blinde, verbesserter Hörgeräte-Empfang z. B. in Kirchen und das Recht auf eine Verdolmetschung in Gebärdensprache gehören zum Alltag. Deutschland hatte da durchaus Nachholbedarf. In Großbritannien war es schon in den 1990ern üblich, dass Theaterstücke einmal pro Saison mit Gebärdensprachdolmetscher und einmal mit Audiodeskription (in speziell ausgerüsteten Sitzreihen) aufgeführt wurden.

1.3.3 Forschung

Nicht jeder Übersetzungs- oder Kommunikationswissenschaftler ist an einer praktischen Tätigkeit in der audiovisuellen Übersetzung interessiert; auch Forschungsfragen sind wichtig für die Wahrnehmung des Faches und geben der Praxis neue Impulse. Durch die oben geschilderten technischen Veränderungen ist in den letzten zwanzig Jahren eine

5 Für diejenigen, die nicht aus dem übersetzungswissenschaftlichen Bereich kommen, empfiehlt sich ein Blick in das *Handbuch Translation* (Snell-Hornby et al., mehrere Auflagen seit 1998).

deutliche Zunahme an Forschungsarbeiten und eine Diversifizierung der Forschungsfragen zu diesem Thema zu beobachten. Einzelanalysen werden in größere Zusammenhänge gestellt – nicht zuletzt, weil es inzwischen eine große Menge an Einzelanalysen gibt, auf die man zurückgreifen kann. Formate und Verfahren, soziologische Aspekte und Technik, zu allem gibt es eine Fülle an wissenschaftlicher Literatur.[6] Bei allen AV-Übersetzungsverfahren gibt es Richtlinien, die in den letzten Jahren zunehmend hinterfragt und empirisch überprüft wurden. Beispiele dazu finden sich in den Kapiteln zu den einzelnen Verfahren. Im deutschsprachigen Raum konzentriert sich die aktuelle Forschung klar auf den Bereich Barrierefreiheit, wo auch ausführliche empirische Untersuchungen durchgeführt wurden und werden. Wie groß die Zunahme an AV-Themen in der Forschung ist, sieht man, wenn man das Inhaltsverzeichnis einer Zeitschrift wie *JOSTRANS* Jahr für Jahr durchschaut: Von den gelegentlichen AV-Artikeln in den frühen 2000ern gibt es eine Entwicklung hin zur AV-Übersetzung als dominantem Forschungsthema, wobei hier sehr viele Vertreter der AV-Übersetzungsforschung im Board sind.

Vor allem haben sich die Forschungsarbeiten in den übersetzungswissenschaftlichen Raum hinein bewegt, während frühere Arbeiten vorzugsweise in den Kommunikations- und Medienwissenschaften entstanden. Es finden in kurzen Abständen Fachkongresse ausschließlich zur audiovisuellen Übersetzung statt, so dass sich Gelegenheiten zum wissenschaftlichen Austausch bieten. Besonders bekannt sind die alle zwei Jahre an wechselnden Orten stattfindende „Media for All", die seit 2005 sehr erfolgreich läuft und den besten Überblick über die aktuelle Forschung zu sämtlichen Verfahren der AV-Übersetzung bietet. Sie hat sich zu einer der größten Tagungen überhaupt im übersetzungswissenschaftlichen Bereich entwickelt. Um es anschaulich zu beschreiben: Bei den ersten beiden Kongressen dieser Serie konnten noch alle Teilnehmer abends gemeinsam essen gehen. Inzwischen geht die Teilnehmerzahl in die Hunderte. Stärker praxisorientiert ist die „Languages and the Media", die ebenfalls alle zwei Jahre stattfindet (in den geraden Jahren); Tagungsort ist Berlin. Dort werden durchaus auch wissenschaftliche Ergebnisse präsentiert, der Fokus liegt aber auf aktueller Software und Veränderungen auf dem Markt. Dafür kann man hier besser Kontakte zur Praxis knüpfen. Auf beiden Tagungen werden Filme und das Internet ebenso behandelt wie Games. In den letzten Jahren entstanden auch Forschungsgruppen auf europäischer Ebene. Dazu kommt, dass zunehmend auch auf nicht speziell orientierten sprach- oder medienwissenschaftlichen Tagungen Beiträge zur audiovisuellen Übersetzung geboten werden. Schließlich gibt es seit 2010 die „Fun for All", eine spezialisierte Tagung für die Game-Lokalisierung.

6 Ein Gebiet, das besonders in Studierendenarbeiten beliebt ist, ist die Kritik an der AV-Übersetzung von Witzen und Wortspielen. Serien wie *The Big Bang Theory* (USA 2007-2019) und *Friends* (1994-2004) wurden inzwischen zu diesem Zweck fast schon geschreddert. Bei diesen Arbeiten wie bei allen anderen, die sich kritisch mit Produkten der AV-Übersetzung auseinandersetzen, sollte man fair bleiben und beachten, dass AV-Übersetzer oft unter hohem Zeitdruck arbeiten und dass sie – nicht überall, aber doch allzu oft – schlecht bezahlt werden und sich ein längeres Nachdenken schlichtweg nicht leisten können.

Im Zeitschriftenbereich ist das 2018 gegründete *Journal of Audiovisual Translation* ausschließlich auf diese Übersetzungsformen spezialisiert; allerdings sind noch nicht viele Ausgaben erschienen. Sonst ist besonders die oben erwähnte *JOSTRANS* empfehlenswert; dort wird eine Vielzahl von Fachartikeln zur audiovisuellen Übersetzung publiziert (www.jostrans.org). Auch die Zeitschrift *Meta* (www.erudit.org/en/journals/meta/) bietet hin und wieder Sondernummern zur audiovisuellen Übersetzung, ebenso *inTRAlinea* (Uni Bologna, https://intralinea.org). Ältere Ausgaben von *Meta* sind auch im Internet frei zugänglich. *Trans-kom* bietet trotz einer stärkeren Orientierung an fachsprachlicher Übersetzung immer wieder Untersuchungen zu AV-Themen oder Themen aus dem Bereich Barrierefreiheit (www.trans-kom.eu). Dazu kommen die *New Voices in Translation Studies* (www.iatis.org/index.php/new-voices-in-translation-studies) aus Finnland, die *Revista Tradumàtica* aus Barcelona (https://revistes.uab.cat/tradumatica/index) und *TranscUlturAl – A Journal of Translation and Cultural Studies* von der Universität Alberta in Kanada (https://journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/TC/issue/view/1941).

Diese Zeitschriften haben alle Peer-Review-Systeme, sind aber im Internet leicht zu finden und erheben keine Zugangskosten (meist auch keine Autorenkosten). Das heißt nicht, dass Print-Zeitschriften wie *Target*, eine der hervorragendsten Zeitschriften zur Translatologie und eine der ersten, in denen Artikel zur AV-Übersetzung publiziert wurden, keine wichtigen Quellen wären. Zu den Online-Zeitschriften mit kostenpflichtigem Zugriff, die viele Beiträge zur AV-Übersetzung bieten, gehören *The Translator* (www.tandfonline.com/toc/rtrn20/24/4?nav=tocList), *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* (www.tandfonline.com/toc/rmps20/current) und *Across Languages and Cultures – A Multidisciplinary Journal for Translation and Interpreting Studies* (https://akademiai.com/loi/084). Hier ist man auf einen Zugang über die Hochschule angewiesen; die Abstracts kann man jedoch meist kostenlos ansehen. Es bleibt natürlich immer die Möglichkeit, den jeweiligen Autor um Hilfe zu bitten.

Bei Verlagen wie Benjamins und Frank&Timme erscheinen zudem regelmäßig wissenschaftliche Untersuchungen wie auch didaktisch orientierte Werke zur AV-Übersetzung.

Forschungsliteratur, die sich auf einzelne Verfahren bezieht, wird in den entsprechenden Kapiteln angeführt. Überblickswerke sind selten. Das bisher umfassendste Werk zum Thema AV-Übersetzung, das sowohl die Praxis wie auch die unterschiedlichsten Forschungsansätze beleuchtet, ist Pérez González 2014. Das von Díaz Cintas 2008 herausgegebene *The Didactics of Audiovisual Translation* ist auch heute noch eine ausgezeichnete Einführung in die unterschiedlichen Verfahren. Gambier gehört zu den Pionieren auf dem Gebiet der AV-Übersetzungsforschung und gibt in seinen diversen Arbeiten einen Überblick über verschiedene Verfahren. Einen sehr ausführlichen und gleichzeitig amüsanten Überblick über den Stand der Dinge bieten Szarkowska / Wasylczyk 2019.

1.4 Untertitelung versus Synchronisation – der ewige Streit

Die Debatte darüber, welches Verfahren das bessere sei, dreht sich seit Jahrzehnten im Kreis. Hier soll zunächst die Verteilung der beiden Verfahren in Europa dargestellt werden, dann folgen die typischen Argumente für und wider.

In manchen Ländern ist es üblich, dass Filme, die in Kino und Fernsehen gezeigt werden, interlinguale Untertitel erhalten. In anderen Ländern werden Filme synchronisiert, und Deutschland ist auch heute noch ein typisches **Synchronisationsland** (selten auch „Synchronnation"). Bis auf wenige Ausnahmen werden alle Serien und Filme für Fernsehen und Kino synchronisiert. Das Publikum ist an diese Situation gewöhnt, doch mit dem Erfolg der Streamingdienste und den überall frei verfügbaren, oft englischsprachigen Inhalten auf YouTube, ändert sich diese Haltung. Jüngere Zuschauer wünschen sich, zumindest für englischsprachige Produktionen, eher Untertitel (siehe auch Media Consulting Group 2011: 11). In den Mediatheken der öffentlich-rechtlichen Sender kann man bei manchen Serien zwischen untertiteltem Original und Synchronfassung wählen. Untertitelung wird heute auch hierzulande nicht mehr als Ausnahme wahrgenommen und auch nicht mehr mit Ausnahmesituationen verknüpft. Noch vor zehn Jahren konnte man interlinguale Untertitel im Fernsehen höchstens bei Opernaufführungen oder Filmen in den Kulturprogrammen (3sat, ARTE) erwarten oder außerhalb des Fernsehens bei Filmfestivals. Auch die Abwendung jüngerer Zuschauer vom linearen Fernsehen hat zu dieser Veränderung beigetragen. Was die Untertitelung von Filmen aus kleinen Sprachen betrifft, so findet diese weiterhin statt.

Dennoch bleibt die Synchronisation in Deutschland wichtig; das Publikum besteht nicht nur aus jungen Trendsettern, Gewohnheiten ändern sich nicht so schnell und es gibt noch andere große Ausgangssprachen als Englisch, die nicht eine so weite Verbreitung in der Bevölkerung genießen. Außerdem hängt eine große Industrie von der Synchronisation ab.

Warum ein Land zu einem Synchronisationsland wird, hat unterschiedliche Gründe. Oft leitet man diese Entwicklung aus der Geschichte der betreffenden Länder her. Spanien, Italien und Deutschland, drei typische Synchronisationsländer, haben eine faschistisch-totalitäre Vergangenheit (siehe z. B. Danan 1991). Wenn man einen Film synchronisiert, kann man besser lügen und unliebsame, beispielsweise pazifistische Inhalte verfälschen. Außerdem wird bei der Synchronisation die Nationalsprache eingesetzt. So auch Garncarz:

> Es ist so, dass in Deutschland der Nationalsozialismus einen direkten Einfluss hatte auf die Etablierung der Synchronisation. Es gibt eine Studie in einem amerikanischen Fachjournal aus dem Jahr 1950, und diese Studio [sic] listet 60 Länder aus der ganzen Welt auf, darunter 16 europäische Staaten, und von diesen 60 Ländern gibt es nur drei Länder, die ausschließlich Synchron-Fassungen akzeptieren: das sind Italien, Spanien und Deutschland … Und man sieht schnell, dass es die drei Länder des europäischen Faschismus sind. Das bedeutet natürlich keineswegs, dass Synchronisation in irgendeiner Weise faschistisch ist, es bedeutet nur, dass Länder, die einen besonderen Wert auf ihre kulturelle Spezifik legen, die die eigene Sprache und die eigene Kultur höher schätzen als die Sprachen und Kulturen der Nachbarländer, dass diese Länder einen besonderen Wert darauf legen, dass alles Ausländische quasi in die eigene Sprache übersetzt wird. (Garncarz in Metz / Seeßlen 2009)

Doch diese Erklärung greift zu kurz. Auch in Frankreich ist die Synchronisation das häufigste Verfahren der AV-Übersetzung. Die Menge der Zuschauer, die den fertigen Film sehen werden, spielt eine sehr große Rolle dabei, ob ein so teures Verfahren eingesetzt wird (dazu zusammenfassend die Media Consulting Group 2011: 25). Eine Synchronfassung lohnt sich erst, wenn vierzig oder mehr Kopien eines Films in den Kinos laufen (Hinderer 2009: 271).

Ein weiterer Grund, der gegen eine rein geschichtliche Erklärung spricht, ist das kleine Portugal, das schon immer ein **Untertitelungsland** war – und der Beweis dafür, dass in einer Diktatur auch in den Untertiteln verfälscht und gelogen wird (ausführlich dazu Pieper 2009). Abgesehen vom Englischen, das heute viele Menschen einigermaßen gut verstehen, sind die Fremdsprachenkundigen in jeder Kultur weit verstreut und der Großteil des Publikums ist ausschließlich auf die Untertitel oder die synchronisierte Fassung angewiesen. Und drittens wird in Synchronisationen auch unabhängig von Diktaturen gelogen. *Casablanca* (USA 1942) erreichte Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Trotzdem wurden alle Hinweise auf das Dritte Reich so gut wie möglich getilgt, um den Erfolg des Films auch bei deutschen Zuschauern zu sichern (siehe Kapitel 3.6.7).[7]

Untertitelungsländer sind, wie zu erwarten, Länder mit einer kleinen Sprachgemeinschaft. Die skandinavischen Länder sind Untertitelungsländer. Gerade bei Ländern mit mehreren **Landessprachen** bietet sich die Untertitelung an, entweder in zwei Fassungen oder in einer Fassung mit doppelten Untertiteln. Eine Synchronisation in beiden Landessprachen wäre schon aus Kostengründen unmöglich; in diesen Ländern werden nur Kindersendungen synchronisiert. Europakarten mit einer Übersicht über die in den jeweiligen Ländern bevorzugten Verfahren im Kino und im Fernsehen finden sich im *Rapport Final* der Media Consulting Group (2011: 9-10). Großbritannien hat keine wirkliche Tradition der AV-Übersetzung; höchstens in Programmkinos und auf Festivals werden Filme aus fremdsprachlicher Produktion aufgeführt:

> Großbritannien blickt auf eine andere Geschichte zurück: Durch die Tatsache, dass die Sprache mit derjenigen der Vereinigten Staaten geteilt wurde, entstand eine Situation, in der erheblich weniger fremdsprachige Filme als Filme in englischer Sprache vertrieben wurden. Ab Anfang der 1930er-Jahre wurden diese zumeist europäischen fremdsprachigen Filme gegenüber Hollywood-Produktionen als Ausnahmeprodukt behandelt. Die nur selten als Mainstream-Produktionen vertriebenen fremdsprachigen Filme wurden innerhalb kürzester Zeit mit der Idee eines Kunstkinos assoziiert, das sich an eine gebildete Mittelschicht wandte. Diese Dichotomie wurde von Filmklubs, Kinomagazinen und Kunst- und Studiokinos entwickelt und befördert. Noch heute stellen fremdsprachige Filme einen sehr geringen Teil des Kinofilmangebots in Großbritannien dar. (Media Consulting Group 2011: 26)

Außerhalb Europas gibt es wiederum andere Präferenzen. In den USA erreichen nur sehr wenige fremdsprachige Filme ein größeres Publikum, auch hier fast ausschließlich auf Festivals; diese werden im Normalfall untertitelt. Um einen erfolgreichen fremdsprachigen Film dem amerikanischen Publikum nahe zu bringen, ist das Remake nach wie vor das Mittel der Wahl. Die Zuschauer sollen durch ihnen bekannte Schauspieler ins Kino gezogen werden – einer guten Geschichte ohne die vertrauten Gesichter traut man offensichtlich

7 Danan (1991) beleuchtet das Problem ausführlich und führt eine Kombination aus Gründen für die Entstehung von Synchron- und Untertitelungsländern an. Für sie hat allerdings der Nationalismus Vorrang vor anderen Gründen; wie oben dargelegt, muss man mit dieser Erklärung vorsichtig sein. Zur Filmzensur in Italien 1927-1943 siehe Mereu (2012).

nicht. Vielleicht ändert der Oscar für den koreanischen Film *Parasite* (2019) ewas an dieser Situation – zumindest hofft das der Regisseur Bong Joon-ho (Höbel 2020: 115).

Was Osteuropa betrifft, so gibt es heute noch vor allem in Polen, Bulgarien, Litauen und Lettland den Sonderfall der **slawischen Synchronisation** oder **Gavrilov-Übersetzung**, die im Prinzip ein Voice-over darstellt, manchmal auch eine Form des Filmdolmetschens (siehe Karte Media Consulting Group 2011: 9 sowie Kapitel 3.6.4 und Kapitel 5.1).

Ein kompletter Umstieg von einem Verfahren auf das andere ist bisher nirgends belegt, doch wie oben angedeutet findet eine Diversifizierung statt. In Deutschland wurden auch schon vor YouTube und Streaming immer wieder Stimmen laut, die Untertitelung statt Synchronisation forderten. Meist geschah dies im Zusammenhang mit der Hoffnung auf eine flächendeckende Verbesserung der Fremdsprachenkenntnisse (womit immer die Verbesserung der Englischkenntnisse gemeint ist; an einer flächendeckenden Verbesserung beispielsweise der Finnischkenntnisse in Deutschland scheint unverständlicherweise kein gesteigertes Interesse zu bestehen). Das Thema „Fremdsprachenlernen und Untertitel" gilt als so wichtig, dass die EU 2009 eine Ausschreibung zur Untersuchung dieses Phänomens startete:

> Am 27. Juli 2003 hat die Kommission den Aktionsplan „Förderung des Sprachenlernens und der Sprachenvielfalt: Aktionsplan 2004-2006" angenommen … Im Aktionsplan wurde die Auffassung vertreten, dass ‚der Einsatz von Untertiteln im Kino und im Fernsehen das Sprachenlernen fördern und erleichtern kann.'

In diesem Zusammenhang wurde auf die Möglichkeit hingewiesen, den Einfluss der Medien bei der Schaffung eines sprachenfreundlicheren Umfelds nutzbar zu machen, indem die Bürger regelmäßig mit anderen Sprachen und Kulturen in Berührung gebracht werden. Daraus wurde der Schluss gezogen, dass das

> Potenzial eines stärkeren Rückgriffs auf Untertitel zur Förderung des Fremdsprachenerwerbs […] ausgeschöpft werden [könnte]. (Offene Ausschreibung Referenz EACEA/2009/01 „Studie über den Einsatz von Untertiteln" Das Potenzial von Untertiteln zur Förderung des Fremdsprachenlernens und zur Verbesserung der Fremdsprachenbeherrschung. 9)

2011 war der *Rapport Final* verfügbar (Media Consulting Group 2011). Zur Kommission gehörten Yves Gambier und Carlo Eugeni, die beide renommierte AV-Forscher sind. Zwar wurden in dieser Studie, wie so häufig, Studierende befragt, aber die Forschergruppe achtete darauf, eine Gruppe von angehenden Übersetzern gegen eine Gruppe Studierender anderer Fakultäten zu setzen (Media Consulting Group 2011: 5). In dieser Studie wird auch das Thema „Einfluss von Untertiteln auf die Integration von Migranten" angesprochen; das Ergebnis ist positiv (ebd.: 18 und 29). Es erwies sich auch, dass ein großes Vertrauen in Untertitel als Instrument zum Sprachenlernen besteht (ebd.: 19). Die ästhetisch motivierte Forderung, Untertitel solle man gar nicht wahrnehmen (zum **invisibility paradox** siehe Foerster 2010: 82), wird hier durch den Wunsch konterkariert, die Untertitel bewusst zu nutzen.

Künstlerische Erwägungen sind ein Minderheitenargument, das aber von einer lauten Minderheit vertreten wird. Auch in Synchronisationsländern gilt es heute als korrekt und gebildet, Untertitel besser zu finden als Synchronfassungen. Mit der Untertitelung sind

kulturelle Werte verbunden, die die Synchronisation so nicht hat. So sollen Untertitel den Film weniger verfälschen – und vor allem weist der Genuss einer Untertitelfassung den Zuschauer als kultiviert aus, während die Synchronfassung für die Popcorn kauende breite Masse steht. Wie in Großbritannien haben auch in Deutschland die Untertitel eine Verbindung zum Programmkino.

Gambier wies schon 2004 darauf hin, dass die Einteilung in Synchronisations- und Untertitelungsländer durch die Vielzahl an neuen Sendern ins Wanken geraten ist, und dass für manche Filme sowohl eine untertitelte als auch eine synchronisierte Fassung vorliegen:

> Aujourd'hui, l'Europe est trop souvent divisée entre pays du doublage (France, Italie, Allemagne, Espagne, etc.) et pays du sous-titrage (pays scandinaves, Finlande, Grèce, Pays-Bas, Portugal, Pays de Galles, Slovénie, etc.). C'est une division trop simpliste, d'une part parce que le nombre de chaînes, par exemple, est passé de 47 en 1989 à plus de 1500 en 2002, dans l'Europe des 15, et qu'aucun pays n'a un ensemble de directives communes ou un code unique de bonne conduite; d'autre part, parce que les solutions sont désormais multiples et flexibles. Ainsi *Malcom X* (1998) a d'abord été sous-titré pour quelques salles à Paris, mais devant le succès obtenu, les distributeurs ont vite commandé une version doublée pour un public jugé peu familier de l'écoute de l'anglais américain ou de la lecture de deux lignes sur l'écran. (Gambier 2004: 6)

Das mag selbstverständlich klingen, doch noch in den 2000ern gab es bei ernstzunehmenden Wissenschaftlern keinen Zweifel daran, dass das Publikum auf die gewohnte Methode geradezu konditioniert ist:

> When viewers are accustomed to one adaptation method they seem not to worry about the disadvantages that go with the method. In addition, they seem to dislike the other method. Dutch viewers will be annoyed by all the shortcomings of dubbing when they watch dubbed programmes, whereas German viewers will demonstrate the same type of aversion when watching subtitled programmes. The effect of habituation should also be taken into account in the interpretation of the results of studies which explicitly compare subtitling and dubbing. (Koolstra et al. 2003: 347)

Eine konservative Haltung beim Publikum zeigte sich besonders dann, wenn Versuche mit anderen Verfahren der audiovisuellen Übersetzung gemacht werden. Doch auch hier handelt es sich um Untersuchungen älteren Datums:

> Quelques enquêtes ont certes confirmé que les publics aiment ce à quoi ils sont habitués. Ainsi les Polonais ont refusé dans les années 1990 la transformation de leur *voice over* en sous-titrage; en novembre 2001, les chaînes publiques norvégienne et finlandaise ont tenté de doubler une série américaine: devant les protestations des téléspectateurs, elles sont revenues en moins de deux semaines aux sous-titres. (Gambier 2004: 9)

Meist konzentriert sich die Diskussion Synchronisation versus Untertitel jedoch auf ästhetische Belange und auf Fragen der Filmwahrnehmung.

Die Debatte, ob Synchronisation oder Untertitelung per se besser sind, wurde schon 2004 von Gambier in die typischen, immer wiederkehrenden Elemente zerlegt. Für die Untertitelung sprechen demnach folgende Argumente

> Les avantages et inconvénients qui reviennent le plus souvent font comme un jeu de miroir: ce qui est perçu comme un plus pour le sous-titrage est un moins pour le doublage, et inversement. Sont donnés ainsi en faveur du sous-titrage: il est bon marché car rapide à faire, peut servir pour tout programme AV, respecte l'intégralité de la bande sonore originale, permet l'accès à deux ou trois langues en même temps, facilite l'apprentissage des langues. Le doublage, au contraire, serait cher car laborieux et lent à réaliser; il serait réservé au cinéma, perdrait l'original et n'offrirait qu'une seule langue; il favorisait la domestication, quand il n'est pas simplement manipulation; en plus, ce sont souvent les mêmes voix qui reviennent d'un film à l'autre …

Doch auch die Synchronisation hat Vorteile, die von ihren Verfechtern ins Feld geführt werden:

> A ces aspects, s'ajoutent néanmoins des facteurs positifs: le doublage respecte l'image sur laquelle peut se concentrer le spectateur; il conserve l'oralité, tout en étant soumis à la synchronie labiale; il donne accès au dialogue pour les personnes qui ont des problèmes de lecture (jeunes enfants; immigrants recents; illettrés; etc.) A l'oppose, le sous-titrage est plutôt génant pour ceux qui ont des problèmes de vision ou de lecture; il absorbe une partie de l'écran; il disperse l'attention entre images, lignes écrites et bande son; il réduit les dialogues dans le passage de l'oral à l'écrit et dans sa subordination à un certain espace-temps. Dans cette querelle récurrente, on asserte plus souvent ses arguments qu'on n'apporte des preuves. (Gambier 2004: 267)

Dieser schon vor 15 Jahren erschienenen Zusammenfassung ist wenig hinzuzufügen; es gibt zwar inzwischen qualitative und quantitative Untersuchungen zur Wahrnehmung beider Verfahren, aber die Debatte hat sich außerhalb der Wissenschaft in präzise dieser Form erhalten.

Hier soll der Vollständigkeit halber noch ein ausgesprochen ungewöhnliches Argument für die Untertitelung angeführt werden[8]:

> In contrast to the advantage of being able to follow dubbed programmes via the soundtrack, there is the disadvantage that the sound of the television may be overwhelmed by other sounds in the room, such as the noise of conversations held by members of the family. In noisy environments, subtitled programmes are of course easier to follow than dubbed television programmes. (Koolstra et al. 2003: 332)

Und ein sehr leidenschaftliches für die Synchronisation:

> Doch Untertitel, also die Transponierung vom Phonetischen ins Grafische, sind keine ernsthafte Alternative [zur Synchronisation], denn sie lenken von der visuellen Ebene ab und damit von der elementarsten Komponente des Mediums Film: dem Bild. Sie lösen erst recht die Einheit von Bild und Dialog auf, indem sie die Konzentration auf das Gesprochene (bzw. Geschriebene) zu Lasten des Filmischen erfordern und die Bildkomposition durch ein zusätzliches Medium, den schriftlichen Text, verändern oder gar zerstören. Man stelle sich eine absichtlich düster gestaltete Sequenz vor, in der ständig helle Untertitel aufblitzen! (Bräutigam 2009: 28).

8 Ich frage mich immer, wenn ich diesen Passus lese, ob das nicht mit einem Augenzwinkern gemeint ist. Vermutlich ist die Familie Koolstra sehr kommunikativ.

Man kann ganz salomonisch sagen, dass beide Verfahren gut sind, wenn sie gut gemacht werden. Koolstra weist auf die Gefahr hin, das Verfahren selbst mit einem schlechten Beispiel des Verfahrens zu verwechseln:

> In addition, it must be noted that sometimes dubbing or subtitling is also criticized using ‚false' arguments pertaining to the mere fact that the original foreign-language texts are badly translated. (Koolstra et al. 2003: 326)

Untertitel können Zuschauern das Gefühl geben, die Übersetzung besser unter Kontrolle zu haben. Hier schlägt sich das Unbehagen vieler Menschen nieder, dass man im Alltag in vielen Situationen auf Übersetzungen angewiesen ist (dazu Koolstra et al. 2003: 327). Das ist nicht auf die AV-Übersetzung beschränkt; niemand kann jeden interessanten Film im Original verstehen.

1.5 Exkurs: Filmgestaltung

Viele Übersetzer haben sich noch nie mit Fragen der Filmgestaltung und Filmanalyse befasst. Einige grundsätzliche Begriffe sind aber wichtig, wenn man Filme verstehen und entsprechend sinnvoll bearbeiten will.

1.5.1 Bildspur

Die visuelle Seite des Films ist eine wichtige Komponente bei der audiovisuellen Übersetzung. Die Übersetzung darf nie den Film stören; bei Untertiteln kann das schnell passieren, wenn man sich nie mit Filmgestaltung beschäftigt hat. Man kann nur mit entsprechenden Kenntnissen mit den anderen Teammitgliedern oder Forschern präzise über Filme und über manche Probleme der audiovisuellen Übersetzung sprechen. Außerdem wird der Blick auf den Film geschärft, was einer professionellen Übersetzung ebenfalls gut tut.[9]

Ein wichtiges Element der Bildgestaltung ist die **Einstellungsgröße**. Sie definiert, was man im Bildausschnitt sieht. Ist die Kamera nah dran am Geschehen oder ist sie eher weit entfernt? Sehen wir kleine Menschen in einer weiten Landschaft oder ein bildschirmfüllendes Gesicht? Unterschiedliche **Kameraeinstellungen** machen unterschiedliche Vorgehensweisen bei den Verfahren der audiovisuellen Übersetzung nötig. Als Beispiel sei nur die Nahaufnahme eines Gesichts genannt. Hier sieht der Zuschauer die Lippen in vielfacher Vergrößerung. Die Synchronisation muss also sehr genau sein. Aber auch für die Untertitelung birgt die Nahaufnahme Tücken: Die Untertitel sollen möglichst wenig von einem ausdruckstragenden Gesicht verdecken, schon gar nicht die Mundpartie, und Übertitel gehören nicht auf die Augen.

Im Allgemeinen werden im deutschsprachigen Raum acht Einstellungsgrößen genutzt und so auch im Drehbuch markiert. Ein Großteil der Literatur zur audiovisuellen Überset-

9 Wer sich noch nie mit Filmanalyse beschäftigt hat und sich nur im Rahmen der audiovisuellen Übersetzung Grundkenntnisse aneignen will, der ist mit folgenden Standardwerken gut bedient: Monaco (1991), Hickethier (1993) und Watts (1990).

zung ist jedoch englischsprachig, und die englischen Bezeichnungen werden auch gern im Deutschen verwendet. Daher sollte man sie zumindest passiv kennen, auch wenn man mit anderen Sprachen arbeitet. Die Verwendung von deutschen und englischen Bezeichnungen parallel kann problematisch sein, denn je nach Quelle werden die einzelnen Einstellungen unterschiedlich gegeneinander abgegrenzt:

	Beschreibung	**Englische Bezeichnung**
Weit (W)	Landschaft im Überblick, Menschen winzig. Eher im Kino anzutreffen als im Fernsehen.	extreme long shot oder VLS: very long shot oder manchmal LS: long shot
Totale (T)	Auch hier sind die Menschen noch klein, die Umgebung spielt eine wichtige Rolle. Eine gesamte Szene wird im Bild erfasst.	LS: long shot
Halbtotale (HT)	Menschen erscheinen von Kopf bis Fuß im Bild. Man nimmt sowohl den Menschen als auch sein Umfeld wahr.	oft ebenfalls LS: long shot
Amerikanisch (A)	Man sieht die obere Hälfte des Menschen einschließlich des Colts.	American
Halbnah (HN)	obere Hälfte des Menschen bis zur Hüfte	MS: mid-shot
Nah (N)	Hier sehen die Menschen praktisch aus wie Büsten. Bei der Mitte des Oberkörpers ist Schluss.	MDU: medium close-up
Groß (G)	… und jetzt ist nur noch der Kopf zu sehen.	CU: close-up
Ganz groß oder Detail (D)	Bei einem Menschen ist jetzt nicht mehr das vollständige Gesicht zu sehen, vielleicht nur noch die Augen. Auch kleinere Gegenstände können so hervorgehoben werden.	BCU: big close-up

Tabelle 1: Einstellungsgrößen deutsch und englisch. Für die deutschen Bezeichnungen: Hickethier 1993: 58-60; für die englischen Bezeichnungen: teils ebenda, teils Watts 1990: 127-129, teils Monaco 1991, im Glossar.

Die Einstellungsgrößen werden im Folgenden veranschaulicht anhand von Shakespeare, *A Winter's Tale*, III.iii.