



Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption

Alexander Künzli

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Alexander Künzli

Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption

Klaus-Dieter Baumann/Susanne Hagemann/
Hartwig Kalverkämper/Klaus Schubert (Hg.)

TRANSÜD.

Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Band 90

Alexander Künzli

Die Untertitelung –
von der Produktion zur Rezeption

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Der Centovalli-Express überquert auf der Strecke von Locarno nach Domodossola das Eisenbahnviadukt bei Intragna © www.centovalli.ch

ISBN 978-3-7329-0393-1

ISBN (E-Book) 978-3-7329-9621-6

ISSN 1438-2636

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2017. Alle Rechte vorbehalten.

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

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	7
Tabellenverzeichnis	8
Vorwort	9
1 Ausgangspunkte	11
1.1 Problemstellung	11
1.2 Forschungsstand	13
1.3 Orientierungsmodell	20
1.4 Rahmenkonstellationen	26
1.4.1 Übersetzung und Kulturtransfer	26
1.4.2 Audiovisualität und Übersetzen	29
1.4.3 Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem	35
2 Der Untertitler, die Untertitlerin	41
2.1 Die Untertitelung als (soziale) Praxis	42
2.1.1 Definition	42
2.1.2 Klassifikation	46
2.1.3 Arbeitsabläufe	49
2.1.4 Einflussfaktoren	53
2.2 Zum Kompetenzprofil von Untertitelnden	58
2.3 Translationskultur	63
2.3.1 Definition	64
2.3.2 Prinzipien einer demokratischen Translationskultur	66
2.3.3 Aspekte realer Translationskulturen	67
2.4 Studie 1: Schriftliche Befragung zur Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum	73
2.4.1 Methodisches Vorgehen	75

2.4.2	Ergebnisdiskussion	76
2.4.3	Fazit.....	123
3	Der Rezipient, die Rezipientin	131
3.1	Theoretische und empirische Aspekte der Rezeption von Untertiteln.....	134
3.2	Untertitel- und Untertitelungsqualität	144
3.3	Fansubs.....	157
3.4	Studie 2: Experimentelle Rezeptionsuntersuchung	168
3.4.1	Methodisches Vorgehen	169
3.4.2	Ergebnisdiskussion	178
3.4.3	Fazit.....	187
4	Schlussbetrachtung	191
4.1	Zusammenfassung.....	191
4.2	Grenzen und Stärken	193
4.3	Ausblick	196
4.3.1	Perspektiven für die Übersetzungswissenschaft.....	196
4.3.2	Perspektiven für die Übersetzerausbildung	198
4.3.3	Perspektiven für die berufliche Praxis	201
	Literaturverzeichnis	203
	Autorenregister	215

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Kommunikationsmodell von Kalverkämper.....	21
Abb. 2:	Orientierungsmodell der Untertitelung als kommunikativer Prozess	22
Abb. 3:	Anforderungsprofil von Untertitelnden	77
Abb. 4:	Handlungsspielraum.....	79
Abb. 5:	Markttransparenz.....	80
Abb. 6:	Namensnennung	81
Abb. 7:	Ort der Namensnennung.....	82
Abb. 8:	Urheberrecht.....	83
Abb. 9:	Fristen	85
Abb. 10:	Honorar	86
Abb. 11:	Nachfrage nach Untertitelungen.....	87
Abb. 12:	Wahrnehmung von Untertiteln	88
Abb. 13:	Kreativitätseinschränkung	89
Abb. 14:	Kreativitätseinschränkung Untertitelung für Menschen ohne Hörbehinderung.....	89
Abb. 15:	Zurverfügungstellung von Richtlinien.....	90
Abb. 16:	Untertitelung und Spotting.....	91
Abb. 17:	Untertitelungssoftware	92
Abb. 18:	Qualitätskontrolle	93
Abb. 19:	Rückmeldung.....	94
Abb. 20:	Erhalt Schlussversion.....	95
Abb. 21:	Mittelwertvergleich Wahrnehmung von Untertiteln	96
Abb. 22:	Interesse an Weiterbildung	98
Abb. 23:	Rezeption übersetzungswissenschaftlicher Fachliteratur.....	100
Abb. 24:	Sinnhaftigkeit eines Untertitelungsstandards	102
Abb. 25:	Histogramm Untertitelungsstandard	103
Abb. 26:	Infragestellung von Untertitelungsnormen.....	105
Abb. 27:	Normverletzungen	107
Abb. 28:	Lob von Arbeit- oder Auftraggeber.....	109
Abb. 29:	Illustration Kontrollbedingung vs. Treatmentbedingung	174
Abb. 30:	Illustration Fixationen und Blickfode Kontrollbedingung vs. Treatmentbedingung	176

Tabellenverzeichnis

Tab. 1:	Forschungsfelder der übersetzungswissenschaftlichen Untertitelungsforschung nach der Lasswell-Formel	19
Tab. 2:	Einflussfaktoren bei Untertitelungsprojekten	55
Tab. 3:	Kompetenzprofil von Untertitlerinnen und Untertitlern.....	61
Tab. 4:	Prüfkriterien von Untertitelungen.....	154
Tab. 5:	Textdichte der Filmausschnitte	174
Tab. 6:	Versuchsbedingungen	176
Tab. 7:	Korrekte Antworten nach Fragetyp und Versuchsbedingung	179
Tab. 8:	Anzahl Fixationen nach Versuchsbedingung und Ausschnitt.....	181
Tab. 9:	Fixationsdauer nach Versuchsbedingung und Ausschnitt	182
Tab. 10:	Blickdauer pro Blickgebiet nach Versuchsbedingung.....	182
Tab. 11:	Einschätzung von Lesezeit und Nützlichkeit von Übertiteln.....	183

Vorwort

Bei Hug und Poscheschnik (2015) zum Thema Work-Life-Balance im Zusammenhang mit der Durchführung eines empirischen Forschungsprojekts gelesen:

Achten Sie darauf, dass [...] eine allenfalls geplante Familiengründung möglichst vorher oder nachher, aber nicht genau während eines zeitintensiven Forschungsprozesses stattfinden kann (S. 30–31)

Ich habe mich nicht an diese Regel gehalten. Zum Glück. Mit drei kleinen Kindern geht in der Tat alles viel länger als geplant. Aber es geht.

Dafür, dass es ging, möchte ich insbesondere Hartwig Kalverkämper danken. Danke für die bereichernden Gespräche im Laufe der Jahre in Berlin und ganz besonders für seine Offenheit und seine Bereitschaft, sein Wissen und seinen Erfahrungsschatz dem vorliegenden Projekt zukommen zu lassen.

Danken möchte ich ebenfalls Silvie Palacios für die Privatstunden in Statistik und SPSS sowie die anschließende Statistikberatung. Ich habe gelernt: Deskriptive und insbesondere inferentielle Statistik sind nicht nur nützliche Hilfswissenschaften, sondern auch spannend. Danke ebenfalls für die Hilfe mit den Diagrammen bei der Schlussredaktion dieser Arbeit.

Besten Dank auch Peter Jud für die Erstellung des Fragebogens der Online-Umfrage zur Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum in LimeSurvey sowie die Erstellung der Übertitel und die Mitarbeit bei der Datenerhebung der Rezeptionsstudie.

Als inspirierend empfand ich auch die Zusammenarbeit mit meinen Diplomandinnen und Diplomanden, die in ihren Qualifikationsarbeiten innovative Themen der audiovisuellen Übersetzung mit originellem methodischem Zugang bearbeitet haben.

Mein Dank gilt auch allen Untertitlerinnen und Untertitlern sowie Studierenden, die an den empirischen Untersuchungen teilgenommen haben. Diese Bereitschaft ist Voraussetzung, dass Forschung überhaupt entstehen kann.

Ein Dankeschön möchte ich zuletzt an Karin Timme und ihr Team vom Verlag Frank & Timme für die sehr speditive und angenehme Zusammenarbeit bei der Vorbereitung dieser Publikation sowie an Klaus Schubert für seine Kommentare richten. Verbleibende Inkonsistenzen oder Irrtümer gehen auf mein Konto.

Toggenburg, im August 2017

1 Ausgangspunkte

In diesem Kapitel wird das allgemeine Forschungsproblem formuliert. Nach einem Überblick über die Fachliteratur und bestehende Erkenntnislücken werden Zielsetzungen und Untersuchungsformen sowie die Gliederung der Arbeit präsentiert. Im Mittelpunkt steht die interlinguale Untertitelung, wobei sowohl bisherige Forschungsfakten evaluiert werden als auch der Blick auf zwei wesentliche Akteure in Untertitelungsprojekten gerichtet wird: die Untertitelnden einerseits, die Rezipientinnen und Rezipienten von untertitelten Filmproduktionen andererseits. Eine Begriffsklärung zu Beginn: Mit *Untertitelung* sind in dieser Arbeit die Erstellung von Untertiteln oder die Gesamtheit der Untertitel einer audiovisuellen Produktion gemeint, während *Untertitel* sich auf das Produkt oder Teile davon beziehen.

1.1 Problemstellung

Filmproduktionen nehmen eine herausragende Stellung im audiovisuellen Schaffen ein. Der Schritt über Sprach- und Kulturgrenzen erfolgt dabei oft über Untertitel. Die Rezeption eines fremdsprachigen Films mittels Untertiteln bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, sich unmittelbarer mit einer fremden Sprache und Kultur auseinanderzusetzen, als dies bei Übertragungsformen wie der Synchronisation der Fall wäre. Selbst in traditionellen Synchronisationsländern wie Deutschland, Österreich und der Schweiz steigt der praktische Stellenwert verschiedener Formen der Untertitelung. Dazu trägt der Tatbestand bei, dass die Erstellung einer Untertitelung wesentlich kostengünstiger ist als eine Synchronisation. Zur Ausbreitung der Untertitelung tragen aber auch publikumsbezogene Aspekte bei wie gesetzliche Bestimmungen zur Gewährleistung des barrierefreien Zugangs zu audiovisuellen Produktionen in Form von Untertitelungen für Menschen mit Hörbehinderung. Eine strikte Aufteilung in Untertitelungs- und Synchronisationsländer wird somit immer schwieriger. Parallel zu dieser Entwicklung kann mit einer steigenden Nachfrage nach Sprachmittelnden mit entsprechender Ausbildung gerechnet werden. Deshalb ist es wünschenswert, dass die verschiedenen Aspekte der Untertitelung, von der Produktion bis hin zur Rezeption, systematisch erforscht

werden. Die Ergebnisse solcher Arbeiten lassen sich auch für die Praxis fruchtbar machen, als Grundlage für forschungsgeleitete Handlungsanweisungen für effizientere und verbesserte Arbeitsabläufe und Untertitelungen.

Seit Mitte der 1990er-Jahre interessiert sich die Übersetzungswissenschaft vermehrt für die audiovisuelle Translation. Davon zeugen die regelmäßig stattfindenden Fachtagungen sowie die zunehmende Zahl der Publikationen, wie Recherchen in einschlägigen Datenbanken zeigen. So erhält man in der *Translation Studies Bibliography* (Web 4) nicht weniger als 693 Treffer mit dem Suchbegriff „Subtitling“ [Zugriff: 01.12.2016]. Allerdings handelt es sich bei den bisherigen Untersuchungen zur Untertitelung und zur audiovisuellen Translation meist um Produktstudien und insbesondere um Fallstudien: *Ein* spezifischer Film(ausschnitt) wird mit Blick auf *ein* spezifisches Phänomen untersucht – oft Kulturspezifika, Humor, Wortspiele. Insbesondere die an Ausbildungsstätten für Übersetzerinnen und Übersetzer so zahlreich zur audiovisuellen Translation erscheinenden Bachelor- und Master-Arbeiten zeugen davon. Studien, in denen die Produktionsabläufe, die zu einer Untertitelung führen, die sozialen Konstellationen der beteiligten Akteure oder die Rezeption von Untertitelungen untersucht werden (Ausnahme: das in dieser Hinsicht besser erforschte Gebiet der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung), sind immer noch selten. Wenn auch die bisherigen Arbeiten interessante Hypothesen liefern und zu einem besseren Verständnis der Besonderheiten der audiovisuellen Übersetzung führen, erscheint es sinnvoll, dass thematisch und methodisch neue Wege eingeschlagen werden. Dies gilt ganz besonders für den deutschsprachigen Raum, wo erst wenige empirische Forschungsarbeiten zur Untertitelung erschienen sind. Ganz besonders gilt dies aber auch – selbst im größeren, europäischen Kontext – für die verschiedenen in der vorliegenden Arbeit zentralen Aspekte: der Status und Handlungsspielraum von Untertitelnden einerseits, die Rezeption audiovisueller Übersetzungen andererseits. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es deshalb, den Stand der Forschung zu sichten, die Abläufe von Untertitelungsprojekten theoretisch und empirisch zu beschreiben und die kognitiven Herausforderungen im Zusammenhang mit der Rezeption von Untertiteln zu untersuchen. Hierfür wird eine Methodenkombination eingesetzt.

In einem ersten Schritt wird die übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur zur Untertitelung referiert und auf ihren generellen Argumentationshaushalt hin analysiert. Arbeiten aus dem deutschsprachigen Raum werden dabei besonders berücksichtigt. Mittels einer schriftlichen Befragung unter Untertitelnden im deutschsprachigen Raum werden in einem zweiten Schritt

berufspraktische und soziale Aspekte im Zusammenhang mit der Produktion von Untertiteln untersucht. Dabei soll unter anderem aufgezeigt werden, wie die Auftragsabläufe bei Untertitelungsprojekten gestaltet sind, welche Herausforderungen bei der Erstellung von Untertitelungen auftauchen und welches Profil aktiv tätige Untertitlerinnen und Untertitler mitbringen. Die Umfrage soll auch Einschätzungen zur Transparenz des Markts und zur Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Handlungspartnern in Untertitelungsprojekten geben. Im dritten Teil der Arbeit werden die Resultate einer experimentellen Untersuchung vorgestellt, in deren Rahmen den Versuchsteilnehmenden verschiedene Filmausschnitte mit Standarduntertiteln einerseits, mit experimentellen Untertiteln andererseits dargeboten wurden. Auf diese Weise sollen die Akzeptanz von Untertiteln, die gegen aktuelle Normen verstoßen, sowie die Rezeptionsfähigkeit untersucht werden. Letztere wird sowohl anhand okulometrischer Daten (Eyetracking) als auch eines Fragebogens gemessen.

Eine solche multiperspektivische Arbeit lässt sich nur mittels eines interdisziplinären Vorgehens realisieren. Neben übersetzungswissenschaftlichen Ansätzen werden insbesondere Erkenntnisse der Kommunikationswissenschaft, der Sprachwissenschaft, der Soziologie und der Kognitionspsychologie berücksichtigt. Die angewandte Statistik wird dabei ein unentbehrliches Hilfsmittel darstellen.

1.2 Forschungsstand

In diesem Abschnitt sollen die wichtigsten Fragestellungen und methodischen Ansätze der Untertitelungsforschung vorgestellt und so der aktuelle Stand der wissenschaftlichen Beschreibung des Untersuchungsgegenstands bestimmt werden. Eine solche Darstellung ist notgedrungen selektiv. Es wird lediglich auf diejenigen Arbeiten eingegangen, die den Fachdiskurs nachhaltig beeinflussen haben. Herangezogen werden auch Arbeiten, in denen der Stand der Forschung zur Untertitelung evaluiert wird. Festgehalten werden soll darüber hinaus, dass generelle Züge der übersetzungswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Untertitelung im von mir überschaubaren europäischen und nordamerikanischen Forschungskontext herausgearbeitet werden.

Bis Mitte der 1990er-Jahre wurde der audiovisuellen Übersetzung in der Translationswissenschaft wenig Beachtung geschenkt. Seither ist die Zahl der Arbeiten zu diesem Thema stark gestiegen. Hervorzuheben sind im Bereich

der Untertitelung insbesondere de Linde und Kay (1999), Gambier und Gottlieb (2001), Gambier (2003a, 2004b), Orero (2004), Díaz Cintas, Orero und Remael (2006), Díaz Cintas und Remael (2007), Chiaro, Heiss und Bucaria (2008), Díaz Cintas (2008c), Lavour und Şerban (2008), Şerban, Matamala und Lavour (2011), Incalcaterra McLoughlin, Biscio und Ni Mhainnín (2011), Bruti und Di Giovanni (2012), Perego (2012), Remael, Orero und Carroll (2012), Bogucki (2013), Matamala und Orero (2013), Pérez-González (2014) und Romero-Fresco (2015a); im deutschsprachigen Raum Nagel, Hezel, Hinderer und Pieper (2009) sowie Panier, Brons, Wisniewski und Weißbach (2012). Bei dieser Entwicklung spielten laut Gambier (2008, S. 12–13) folgende Aspekte eine Rolle: (1) das 100-jährige Jubiläum des Kinos im Jahr 1995; (2) die Sensibilisierung von Sprachminderheiten für die Rolle, die audiovisuelle Medien zur Förderung ihrer Identität spielen können (gestützt durch einschlägige Weisungen und Gutachten der EU und des Europarats); (3) der technische Fortschritt. Auffällig ist, dass in den letzten Jahren weniger Arbeiten, zumindest weniger Monografien und Sammelbände, die sich spezifisch mit der interlingualen Untertitelung befassen, erschienen sind. Die Forschungsbemühungen scheinen sich zunehmend in Richtung barrierefreie Kommunikation und dabei insbesondere Untertitelung und Übertitelung für Menschen mit Hörbehinderung (wobei technische Aspekte wie bei der Live-Untertitelung mittels Respeaking im Vordergrund stehen) sowie Audio-deskription für Menschen mit Sehbehinderung zu verlagern; dies verdeutlicht gerade auch die Tagungsakten-Reihe *Media for all* (bisher erschienen: Díaz Cintas, Orero & Remael, 2007; Díaz Cintas, Matamala & Neves, 2010; Remael, Orero & Carroll, 2012). Dabei sind zahlreiche Fragen im Zusammenhang mit der interlingualen Untertitelung für Menschen ohne Hörbehinderung unbeantwortet.

An den bisherigen Forschungsarbeiten zur audiovisuellen Translation wird jedoch auch Kritik geübt. Pérez-González (2009) fasst diese wie folgt zusammen: mangelnde systematische Theoriebildung, überwiegend impressionistische Feststellungen und exzessiver Präskriptivismus (z. B. pro/kontra Untertitelung/Synchronisation). Gambier (2009, S. 17) seinerseits kritisiert die beschränkte Aussagekraft zahlreicher Studien mit dem Verweis, dass diese sich oft nur mit linguistischen und kulturellen Aspekten befassen, obwohl audiovisuelle Produktionen multikodaler Natur sind. Wenn diese Aussage auch korrekt ist, muss festgehalten werden, dass Untertitelnde in erster Linie Wörter in Texten und nicht Bilder übersetzen; letzteres tun Filmbeschreiber. Gambiers (2009) Kritik an Arbeiten, in der linguistische und kulturelle Fragestellungen

im Mittelpunkt stehen, ist auch deshalb nur bedingt zuzustimmen, als bisher noch nicht einmal bei der zentralen Frage der Darstellung von Mündlichkeit in der Schrift eine substanzielle theoretische Auseinandersetzung stattgefunden hätte (vgl. jedoch Romero, 2011). Sicherlich Recht hat Gambier (2009, S. 18) jedoch mit seiner Einschätzung, dass erst sehr wenige systematische Studien die Produktion und Rezeption oder die kulturelle und sprachliche Wirkung audiovisueller Übersetzungen untersucht haben.

Unter den verschiedenen (in Abschnitt 2.1.2 noch genauer zu behandelnden) Untertitelungsformen stellte die interlinguale Untertitelung lange Zeit den produktivsten Zweig der audiovisuellen Übersetzungsforschung dar. Forschungsarbeiten im Bereich der intralingualen Untertitelung haben fast ausschließlich auf Hörbehinderungen und Gehörlosigkeit fokussiert (de Linde & Kay, 1999; Díaz Cintas, Orero & Remael, 2007; Matamala & Orero, 2010; Remael, Orero & Carroll, 2012). Pérez-González (2009, S. 15) zufolge ist die intralinguale Untertitelung fast ein Synonym für die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung geworden. Sie hat aber natürlich auch für einen durch Diglossie geprägten Sprachraum wie die Deutschschweiz, Österreich und Süddeutschland hohe Relevanz. Die Tatsache, dass das Korpus an Forschungsarbeiten im Bereich der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung rapide wächst, ist auch auf das Aufkommen von (nicht mehr ganz neuen) Untertitelungsformen wie dem Respeaking (Live-Untertitelung mittels Spracherkennungssoftware) zurückzuführen und dabei insbesondere deren gesellschaftlicher Relevanz. Der entsprechende Service wird derzeit zumindest in den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten im Hinblick auf die Integration sinnesbehinderter Menschen ausgebaut.

Zur interlingualen Untertitelungsforschung hat sich Gambier (2008, S. 18–19) am eingehendsten geäußert. Er kategorisiert – und kritisiert – einschlägige Studien wie folgt:

- Fallstudien, d. h. Studien, die auf einem einzigen Film, Regisseur oder Medium (Kino, Fernsehen) basieren, wobei selten eine Begründung für die Wahl gegeben wird. Insbesondere kritisiert er, dass in einigen Studien Untertitel eher ein Vorwand für die Untersuchung einer allgemeinen Problemstellung sind (z. B. Übersetzungsverfahren für den Umgang mit Humor, Kraftausdrücken, Allusionen oder Kulturspezifika).
- Studien zur Untersuchung bestimmter Untertitelungsverfahren, wobei Verfahren wie Expansionen und Umformulierungen ausgeblendet

werden und der Fokus stattdessen auf der Untertitelung als einer Verlustoperation liegt.

- Studien zu Einzelphänomenen: Dialekt und Soziolekt, Höflichkeitsformulierungen, Kulturspezifika, Ironie und Humor, aber auch psycholinguistische Aspekte (Lesezeit, Textverständnis). Zu diesem letzten Punkt merkt Gambier (2008, S. 19) zu Recht an, dass noch zahlreiche Untersuchungen notwendig sind, bis die Fähigkeiten und Bedürfnisse verschiedener Zielgruppen genauer abgeschätzt werden können.

In Gambiers (2008) Kritik wird nicht klar zwischen methodischen und theoretischen Zugängen und Fragestellungen getrennt. Dennoch ist ihm in vielerlei Hinsicht zuzustimmen. Bei Fachpublikationen jüngerer Datums stellt sich in der Tat bisweilen die Frage, was für genuin neue Erkenntnisse für die audiovisuelle Translation und insbesondere die Untertitelung gewonnen werden. Zu Recht identifiziert Gambier (S. 23–24) auch das Verhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (siehe dazu auch bereits Kalverkämper, 1999), zwischen Schriftnormen und Schriftlichkeit von Untertiteln, zwischen spontaner Sprache und Synchronsprache als zentrale Fragen der audiovisuellen Übersetzungsforschung, neben jener der längerfristigen Auswirkung der SMS- und Chat-Kommunikation und der Verwendung von Emoticons und Abkürzungen auf die schriftliche Kommunikation und damit auch die Untertitelung. Diese Fragen wurden mit Ausnahme von der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung (Neves, 2009; Wurm, 2007) noch kaum genauer untersucht, obwohl der Schwerpunkt der bisherigen Untertitelungsforschung auf der Beschreibung und Bewertung bestehender Untertitelungen liegt. Diesbezüglich bringt Gambier (2008) eine weitere Kritik an:

Many studies [...] go no further than a comparison of oral input and subtitled output, the main – and in many cases by deliberate choice the sole – aim being to criticise „bad“ solutions, ignoring actual working conditions and the semiotic complexity of the AV medium [...] In other words, AVT is treated as if it were merely a question of dealing with dialogues and commentaries in a vacuum. (S. 18)

Diese Begrenzung gilt in der Tat für zahlreiche Arbeiten zur Untertitelung, ganz besonders aber für Qualifikationsarbeiten (Bachelor-Arbeiten, Master-Arbeiten, Diplomarbeiten), die in den letzten Jahren in großer Zahl an Ausbildungsstätten für Übersetzerinnen und Übersetzer erstellt wurden.

Neben der Frage der Mündlichkeit in Schriftlichkeit wird im Bereich der angewandten Forschung auch jene der Qualität audiovisueller Übersetzungen als vordringlich erachtet (z. B. Chiaro, 2008; Díaz Cintas, 2001; Gambier, 2008; Klaus, 2015; Reinart, 2014). Qualität kann sowohl in Bezug auf den Prozess als auch das (fertige) Produkt gemessen werden. Eine Qualitätsnorm liegt im Bereich der Untertitelung – im Gegensatz zur Übersetzung im engen Sinne – noch nicht vor, wenn auch der *Code of good subtitling practice* (Web 2) als solcher gelten könnte; er legt allerdings in erster Linie Normen für die Untertitelung als Produkt fest und blendet Produktionsabläufe weitgehend aus. Das von Prunč (2008) ausgearbeitete Konzept der Translationskultur hingegen schließt die Prozessdimension ein und lässt sich somit für die Untersuchung der Qualität aus Prozessperspektive fruchtbar machen (vgl. Abschn. 2.3).

Ein weiteres Forschungsdesiderat sind Rezeptionsstudien – hierzu gehört natürlich auch der Aspekt der Qualität –, so zur Untersuchung des Verstehens von Filmen sowie der Erwartungen und Bedürfnisse der Zuschauer. Gambier (2008, S. 31) zählt hierzu auch die Untersuchung des Einflusses der Untertitelung auf den (Fremd-)Spracherwerb und die mögliche Korrelation zwischen der Rezeption von Untertiteln und dem Literarizitätsgrad einer Gesellschaft. Meines Erachtens fallen solche Fragestellungen nicht mehr unter die Rezeption, sondern in das Gebiet der Wirkungsforschung (s. weiter unten). Dessen ungeachtet hat Gambier (S. 30) grundsätzlich Recht, wenn er in puncto Rezeptionsforschung den Tatbestand kritisiert, dass in Studien zu Reaktionen, Bedürfnissen und Erwartungen von Rezipienten eine einzige Gruppe (Menschen mit Hörbehinderung) und ein einziger Modus (intra-linguale Untertitelung) fokussiert werden. Diese Kritik muss mittlerweile allerdings nuanciert werden. In der Tat erfreut sich die Rezeptionsforschung seit kurzem größerer Beliebtheit, wenn auch der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung nach wie vor besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Als Beispiel sei der Sammelband von Şerban, Matamala & Lavaur (2011) genannt, in dem Fragen der Rezeption, der Qualität und des Fremdspracherwerbs im Zusammenhang mit Untertiteln erörtert werden. Positiv zu vermerken ist darüber hinaus, dass nicht nur thematisch, sondern auch methodisch in Form von längsschnittlichen und experimentellen Studien, schriftlichen und mündlichen Befragungen neue Richtungen eingeschlagen werden. In Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit wird genauer darauf eingegangen.

Eine andere Kategorisierung und Evaluierung des Forschungsstands im Bereich der Untertitelung wählen Pagano, Alves und Santiago Araújo (2011):

If research on the subtitling process is still in its infancy, studies of the practice of subtitling are no doubt much more advanced and can at present be divided into, roughly, three categories. The first focuses on the main aspects related to professional aspects [...]. The second category includes numerous studies which draw on Descriptive Translation Studies and discuss subtitling norms in different countries [...]. The third type of research, currently underway, seeks to analyze the reactions of target audiences to particular subtitles [...]. Undoubtedly, process studies, which shed light on the task of the subtitler and provide insights which may be useful for subtitling training, represent a necessary addition. (S. 136)

Pagano, Alves und Santiago Araújo (2011) unterscheiden somit zwei Forschungsfelder: (1) Studien zum Untertitelungsprozess einerseits, (2) Studien zur Untertitelungspraxis andererseits, wobei letztere in drei Teilbereiche gegliedert werden: (a) berufspraktische Aspekte, (b) Untertitelungsnormen, (c) Rezeptionsstudien. Diese Einteilung erscheint nicht ganz stringent; auch Prozessstudien haben Relevanz für die Berufspraxis. Zu Recht werden aber hier die Rolle von Untertitelnden und ihr Aufgabenfeld in den Vordergrund gerückt.

Nun zu einer terminologischen Präzisierung. Mit Nord (2007, S. 61, 149–160) unterscheide ich zwischen Rezeptionsforschung und Wirkungsforschung. Zur Rezeption gehört laut Nord die Einschätzung der Wissensvoraussetzungen und Erwartungen des Empfängers, während die Reaktion des Empfängers sowie die Folgen eines Textes zur Wirkung gehören, weil diese sich erst nach der Rezeption ergeben. Da in der psycholinguistischen Forschung (z. B. Prestin, 2003) mit dem Begriff *Rezeption* die Wahrnehmung, Verarbeitung und Interpretation sowie das Verstehen von Inhalten aus Texten und Gesprächen bezeichnet wird, verorten wir die in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit präsentierte Studie in der Rezeptionsforschung. Als Wirkungsforschung hingegen bezeichnen wir die Analyse der mittel- und längerfristigen Folgen eines Textes und in Anlehnung an Beck (2015, S. 209) insbesondere Veränderungen eines Zustandes in puncto Einstellung, Wissen und Verhalten. Im Bereich der Untertitelung könnte man hier die Verbesserung der mutter- oder fremdsprachlichen Kenntnisse durch Untertitel nennen (Gambier, 2007).

Die bisherigen Ausführungen abschließend soll nun eine Gliederung der Forschungslandschaft vorgeschlagen werden. Wir orientieren uns dabei an Beck (2015, S. 170–173), der vorschlägt, die Forschungsfelder einer Wissenschaft anhand ihrer Fragestellungen einzuteilen und aus der Anwendung der so genannten Lasswell-Formel abzuleiten; letztere wurde in der Übersetzungswissenschaft insbesondere durch die Arbeiten von Nord (z. B. 2007)

rezipiert. Für die übersetzungswissenschaftliche Untertitelforschung bietet sich eine Einteilung in folgende Forschungsfelder an:

WHO?	Untertitlerforschung
WHAT?	Untertitelanalyse
CHANNEL?	Medien/Zeichen/Audiovisualität/Kommunikationssituation
WHOM?	Rezipienten-/Publikumsforschung
EFFECT?	Wirkungsforschung

Tab. 1: Forschungsfelder der übersetzungswissenschaftlichen Untertitelforschung nach der Lasswell-Formel

Beck (2015, S. 172) weist darauf hin, dass in der Lasswell-Formel Kommunikation als einseitiger Übermittlungsprozess verstanden wird und deshalb weitere Forschungsfelder unterschieden werden müssen. Im Bereich der Untertitelung könnte dies die Nutzungsforschung sein (z. B. Gründe und Motive für die Nutzung von Untertiteln). Wir wollen uns aber in den empirischen Teilen der vorliegenden Arbeit (Kap. 2 und 3) auf den Sender (Kommunikant A) und den Rezipienten (Kommunikant B) als zentrale Akteure dieses Kommunikationsprozesses beschränken. Zu beobachten ist, dass die Arbeitsabläufe beim Untertiteln beziehungsweise Aspekte der Untertitelungspraxis relativ wenig erforscht sind (vgl. jedoch Jankowska, 2012; Nikolić, 2010, und im deutschsprachigen Raum Buhr, 2003; Cedeño Rojas, 2007; Hinderer, 2009; Nagel, 2009). Solche Studien fallen je nach genauerer Ausrichtung in die Teilgebiete WER, WAS oder KANAL oder eine Kombination davon. In großer Zahl liegen dafür Arbeiten vor, die bestehende Untertitelungen analysieren, wenn auch oft sowohl theoretisch als auch methodisch eher exemplarisch-anekdotisch vorgegangen wird. Im Bereich der Rezeption dominiert die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, während die Rezeptionsfähigkeit und die Rezeptionspräferenzen hörender Menschen weniger untersucht wurden.

Dieses Kapitel abschließend bleibt festzuhalten: Der Schwerpunkt der bisherigen Untertitelforschung liegt auf der Untertitelung als Produkt. Methodisch wird meist folgendermaßen vorgegangen: Eine bestehende Untertitelung wird in Form einer Fallstudie im Hinblick auf ein Einzelphäno-

men hin beschrieben und/oder bewertet. Es wird nicht der Versuch unternommen, den Untertitler zu befragen, um zu einer genaueren Einschätzung der Gründe zu gelangen, die zu einer bestimmten Untertitellösung führen. Ebenso wenig werden potenzielle Rezipienten von Untertitelungen um eine Angabe zu ihren Präferenzen gebeten. Theoretisch und methodisch innovative Forschung im Bereich der Untertitelung setzt somit voraus, dass Untertitel als Aspekt eines übergreifenden kommunikativen Prozesses betrachtet werden, als Schnittstelle zwischen Untertitelnden und Rezipienten, die beide in Form von mündlichen oder schriftlichen Befragungen direkt konsultiert werden könnten. Kapitel 2 und 3 der vorliegenden Arbeit möchten einen solchen Beitrag leisten.

1.3 Orientierungsmodell

Ein Teilziel dieser Arbeit ist die Beschreibung der Abläufe von Untertitelungsprojekten, wobei nicht nur die Untertitel-Erstellung im engen Sinne, sondern auch die Bedeutung übersetzerunabhängiger Faktoren untersucht werden soll. Als Ausgangspunkt dafür soll ein grundlegendes Kommunikationsmodell dienen. Zunächst ist jedoch zu klären, inwiefern bei der Untertitelung überhaupt von Kommunikation gesprochen werden kann und, wenn ja, wer mit wem kommuniziert.

Beck (2015, S. 17) definiert Kommunikation als einen Prozess, an dem mindestens zwei Seiten beteiligt sind. Diese beiden Grundvoraussetzungen werden im nachstehenden Kommunikationsmodell von Kalverkämper (2004) visualisiert.

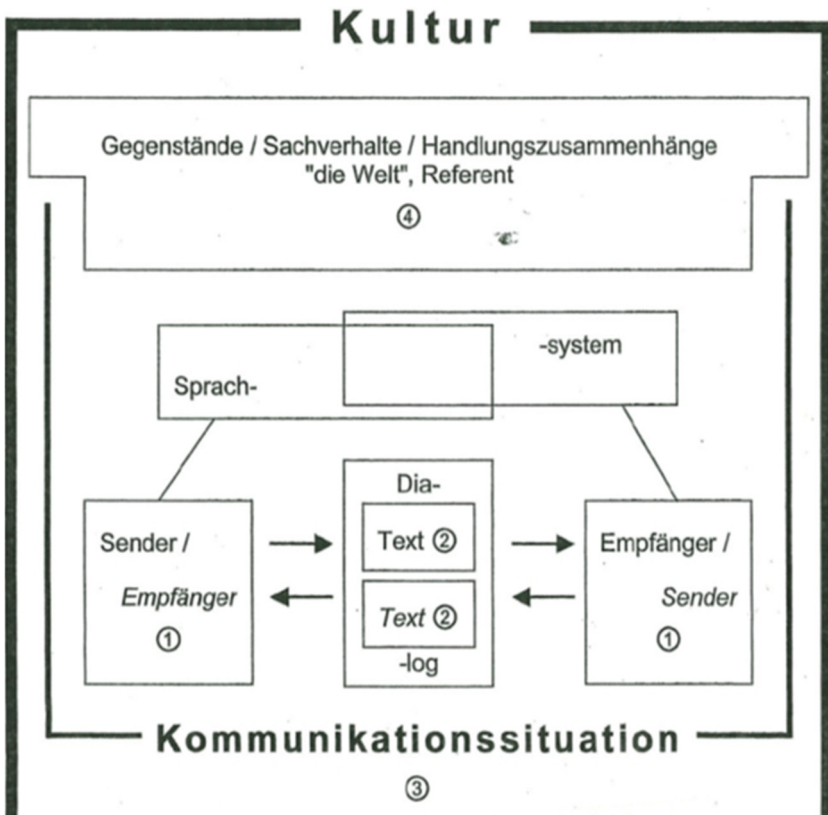


Abb. 1: Kommunikationsmodell von Kalverkämper

Kalverkämper (2004, S. 28) geht von vier Beziehungskomponenten und konstitutiven Teilen bei der Kommunikation aus: (1) Sender und Empfänger (Kommunikator und Rezipient in der Terminologie der Kommunikationswissenschaft, vgl. Beck, 2015), (2) Text (Kommunikat), (3) Situation, (4) Bezug auf die außersprachliche Welt (Referent). Eine Rückkoppelung durch den Rezipienten ist bei einer solchen wechselseitigen Kommunikation ein inhärentes Merkmal; dieser wird dadurch seinerseits zum Sender, der ursprüngliche Sender zum Empfänger. Es gilt nun die Besonderheiten der Untertitelung zu untersuchen. Hierfür wird oben stehendes Kommunikationsmodell entsprechend angepasst:

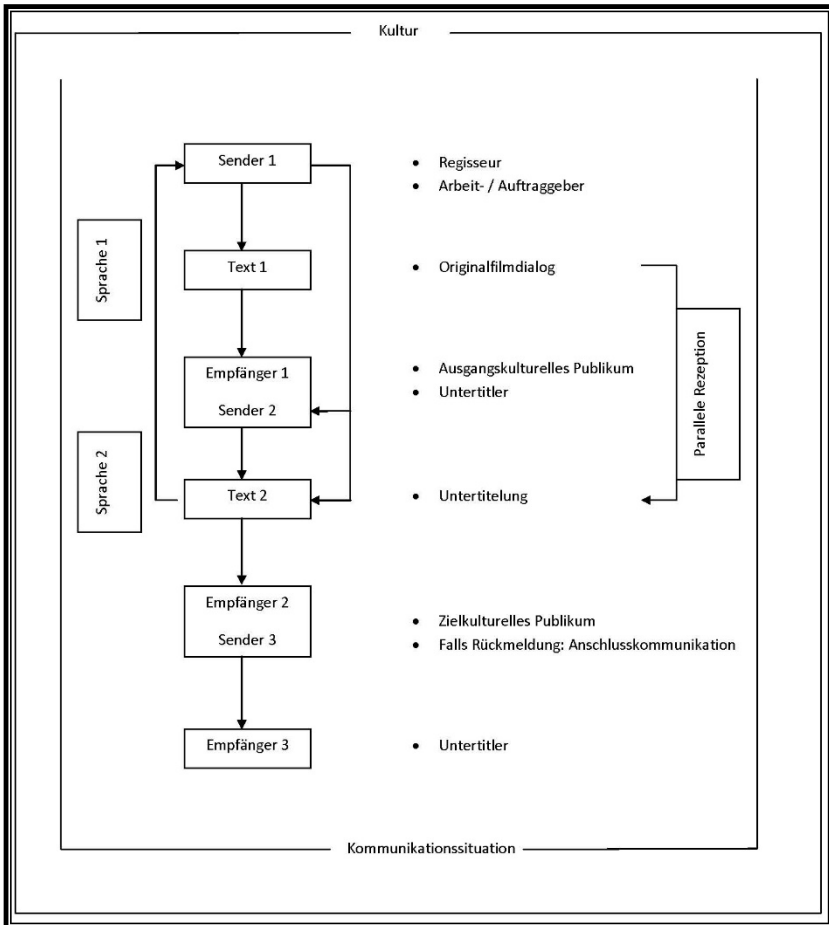


Abb. 2: Orientierungsmodell der Untertitelung als kommunikativer Prozess

Unser Modell der Untertitelung als Kommunikation muss zwei grundlegende Faktoren berücksichtigen: (1) Ausgangstext und Zieltext werden dem Rezipienten – im Gegensatz zur Übersetzung im engen Sinne – parallel und in zwei verschiedenen Modalitäten (mündlich/schriftlich) dargeboten, (2) eine Rückkoppelung durch die Rezipienten (das Zielpublikum) an den Sender (Untertitler) ist im Gegensatz zu anderen Kommunikationsformen nur bedingt möglich – zumindest vorläufig noch: Interaktive Filme, bei denen das Publikum im Kinosaal an vielen Stellen mitentscheiden kann, wie die Handlung weitergehen soll, gelten in der Filmbranche als Innovation mit Zukunft (Web 10). Zu er-

gängen ist, dass der Originaldialog in diesem Modell vereinfachend als *Text* bezeichnet wird; da es sich in der Regel nicht um eine spontane Rede, sondern um mündliche Äußerungen, die auf einem schriftlichen Manuskript basieren, handelt, erscheint diese Lösung legitim.

Für unsere Belange wesentlich ist ferner der Tatbestand, dass menschliche Kommunikation auch Handeln ist:

„Kommunikation“ ist eine spezielle Ausprägung des „Verhaltens“; sie verläuft mit einer bestimmten Absicht, also zielgerichtet („intentional“), bezieht sich auf ein Gegenüber, ist also partnerbezogen („interaktiv“) und verwendet dazu symbolische Mittel. (Kalverkämper, 2004, S. 25)

Im Falle untertitelter Filmproduktionen können Kommunikationshandlungen auf drei Ebenen unterschieden werden: (1) Der Regisseur möchte dem Publikum etwas mitteilen, (2) er packt seine Mitteilung in den ausgangssprachlichen Dialog der Schauspieler, (3) der Untertitler gibt die Botschaft der Originalversion in Form von Untertiteln für das Zielpublikum wieder. Filmrezeption basiert folglich auf der Illusion, dass die Filmprotagonisten miteinander kommunizieren. In Tat und Wahrheit möchte jedoch der Regisseur (oder Drehbuchautor) dem Publikum etwas durch den Dialog zwischen den Protagonisten mitteilen. Die Kommunikation auf den Ebenen 1 und 3 ist grundsätzlich einseitig; es findet kein Rollenwechsel zwischen Sender und Empfänger statt. Eine Rückkopplung ist nicht ausgeschlossen, setzt allerdings einen Medienbruch voraus (Beck, 2015, S. 136); Kinobesucher können sich in Leserbriefen, Chats oder in Form von Zuschauerbefragungen zu Filmen und auch zu Untertitelungen äußern (vgl. Widler, 2004). Solche rezeptionsbezogenen Interaktionen werden auch „Anschlusskommunikationen“ genannt (Garbe, Holle & Jesch, 2009, S. 31). Untertitelnde werden durch solche Laienkritiken zumindest kurzfristig weniger unsichtbar, als es Übersetzende sind (Jüngst, 2010, S. 53). Zu Recht meint aber Hickethier (2007, S. 9), dass Kommunikator (Regisseur) und Rezipient (Zuschauer) beim Film ungleichgewichtig sind.

Der Untertitler selbst ist stets sowohl Rezipient als auch Kommunikator. Es kommt zu einem Rollenwechsel, sodass der Untertitelungsprozess als zweiseitiger Prozess und nicht als Einwegkommunikation bezeichnet werden kann (vgl. Beck, 2015, S. 137); allerdings unter der Präzisierung, dass die Adressaten des Untertitlers nicht der ursprüngliche Sender, sondern das Zielsprachliche Publikum sind. Darüber hinaus: Wenn der Untertitler vor Erstellung der Untertitelung Rezipient ist, so kann er es auch im Anschluss werden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er in verschiedenen Produktionsphasen Rückmeldungen

zur Untertitelung erhält; *vor* der Freigabe der Untertitelung von Korrekturlesenden, *nach* der Freigabe von Zuschauern. Möglich ist natürlich auch, dass der vom Untertitler erstellte Text 2 (vgl. Modell oben) zurück an den Sender geht, von diesem abgeändert wird und der Untertitler nicht konsultiert wird. Mit anderen Worten: Von Sender 1 geht es direkt zu Text 2, der Untertitler wird übersprungen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt betrifft die Rezeption. In kommunikationswissenschaftlichen Arbeiten wird in jüngerer Zeit immer deutlicher die eigenständige Rolle des Rezipienten im Kommunikationsprozess herausgestellt (Hickethier, 2007, S. 9–11). Zwar wird dabei in erster Linie an den größeren Rahmen der massenmedialen Kommunikation und die Nutzung des Medienangebots durch die Rezipienten gedacht. Allerdings lassen sich die Überlegungen aus der Nutzungsforschung durchaus auf die Rezeption eines untertitelten Films transferieren. So kann man die These aufstellen, dass der Rezipient als aktiver Handelnder auftritt, der selber entscheidet, welchem Code (Bild, Ton, Untertitelung) er zu welchem Zeitpunkt die größte Aufmerksamkeit widmet, weil er sich gerade daraus eine Befriedigung seiner Bedürfnisse verspricht.

Auch Beck (2015) verweist auf die Eigenständigkeit des Rezipienten: „Informationen und Bedeutungen (Sinn) können nicht übertragen werden, sondern werden von den Kommunikationspartnern (Kommunikanten) individuell konstruiert“ (S. 32). Die Rezeption eines (untertitelten) Films kann somit als Kommunikationsprozess betrachtet werden, bei dem einerseits Regisseure respektive Drehbuchautoren, andererseits Untertitelnde ein Produkt anbieten, das von Rezipienten individuell wahrgenommen und verarbeitet wird. Erst die kognitive und emotionale Mitarbeit und die Verstehensleistungen der Zuschauer machen die Filmrezeption zu einem kommunikativen Vorgang. Die ästhetische Struktur des Films setzt der Anzahl möglicher Interpretationen dabei Grenzen (Hickethier, 2007, S. 6). Auch der Untertitler hat in diesem Setting eine gewisse Unabhängigkeit: Er wählt aktiv aus, welche Aussagen er in die Zielsprache überträgt, muss sich dabei aber passiv an die (raumzeitlichen) Bedingungen des Mediums und die Voraussetzungen auf Seiten der Rezipienten halten. Der Rezipient wiederum konstruiert Bedeutungen, ist aber passiv in dem Sinne, wie er auf ihm dargebotene Reize reagiert.

Der ebenfalls wesentliche Tatbestand, dass es bei der Untertitelung wie bei der Übersetzung im engen Sinne zwei Texte (einen Ausgangs- und einen Zieltext) gibt, wurde bereits erwähnt. Als Ausgangstext gilt in diesem Fall der Original-Filmdialog, als Zieltext die Untertitelung. Eine Besonderheit der Untertitelung ist der Umstand, dass es sich um eine additive Form der Über-

setzung handelt: Das Original wird parallel zur Übersetzung/Untertitelung rezipiert. Zu präzisieren ist darüber hinaus, dass *Text* hier in einer weiten Bedeutung im Sinne eines medialen Textes gebraucht wird. Ein audiovisueller Text ist ein einzelner (untertitelter) Film, der „sich durch Anfang und Ende und eine innere Gestaltung als eine geschlossene Wahrnehmungseinheit verstehen lässt“ (Hickethier, 2007, S. 23). Er besteht aus verbalen und nonverbalen Zeichen, die eine (fiktionale) Welt entwerfen (der *Referent* in Kalverkämpers Kommunikationsmodell; vgl. Abb. 1 oben).

Weitgehend ausgeblendet bleibt in unserem Orientierungsmodell die Tatsache, dass Untertitelnde ebenso wie andere in der Kommunikation tätige Personen Akteure in sozialen Netzwerken sind. So wie Drehbücher arbeitsteilig erstellt werden, sind Untertitelungen das Ergebnis einer Kooperation zwischen verschiedenen Handlungspartnern. An welchen Punkten und in welchem Maße die Handlungspartner von Untertitlern in den Produktionsprozess eingreifen, soll in Kapitel 2 aufgezeigt werden. Als Vermittler kommt dem Untertitler jedoch unabhängig vom Grad der Arbeitsteiligkeit eine Schlüsselrolle im Produktionsprozess zu.

Last but not least muss ein Orientierungsmodell somit dem Umstand Rechnung tragen, dass Kommunikation nicht im luftleeren Raum stattfindet. Äußere Umstände beeinflussen den Untertitelungsvorgang. Im Kommunikationsmodell von Kalverkämpfer (vgl. Abb. 1 oben) werden vier solche Faktoren unterschieden: (1) die Kultur, (2) die Kommunikationssituation, (3) die Sprache, (4) der Referent. Der Sender richtet in einer bestimmten Kommunikationssituation (der Produktions- und Rezeptionskontext) und unter Anwendung eines bestimmten Codes (Sprachsystem) einen Text mit einer bestimmten Aussage (Referent) an den Empfänger. Produktion und Rezeption sind wiederum in eine bestimmte Kultur eingebettet. Auf drei dieser vier Rahmenbedingungen soll im Folgenden mit Blick auf die Untertitelung eingegangen werden: Kultur, Kommunikationssituation (Stichwort: Audiovisualität) und Sprache (Stichwort: Mündlichkeit in Schriftlichkeit). Zwei der drei zentralen Akteure unseres Orientierungsmodells (vgl. Abb. 2 oben), dem Untertitler und den Rezipienten, sind ein eigenes Kapitel gewidmet. Ziel wird sein, die verschiedenen Prozessschritte, Einflussfaktoren und Verantwortlichkeiten in Untertitelungsprojekten zu erfassen und die berufliche Realität, wie sie von Untertitelnden im deutschsprachigen Raum erlebt wird, möglichst genau darzustellen.

1.4 Rahmenkonstellationen

In diesem Abschnitt werden die Rahmenbedingungen der Untertitelung, wie sie im Orientierungsmodell (Abschn. 1.3) festgehalten werden, genauer beschrieben. Der äußerste Kreis wird dabei von der Kultur gebildet. Es folgen die Kommunikationssituation und die Sprache.

1.4.1 Übersetzung und Kulturtransfer

Übersetzung und Kultur sind eng miteinander verbunden. Diese Feststellung mag heute trivial erscheinen, ist in der Translationswissenschaft lange Zeit aber nicht auf fruchtbaren Boden gefallen. Erst seit Mitte der 1980er-Jahre wird Übersetzen nicht mehr nur als sprachliche, sondern als kulturelle Transferhandlung definiert (Reiß & Vermeer, 1984; Reiß, 1995). Die Rolle der Linguistik als eine der wesentlichen Grundlagenwissenschaften für die Übersetzungswissenschaft wird jedoch von Reiß (1995) nicht negiert. Sprachbarrieren werden vielmehr als eine spezifische Form von Kulturbarrieren verstanden, deren Überwindung im Rahmen professionellen übersetzerischen Handelns eine „zumindest potentiell bewusste Kulturkompetenz“ (Witte, 1999, S. 346) voraussetzt. Translatorische Kulturkompetenz wird dabei als Fähigkeit definiert, „Wissen über Eigen- und Fremdkultur bewusst zu erwerben, mit dem Ziel, Verhalten ziel- und situationsadäquat für den (Kommunikations-)Bedarf zweier Aktanten aus zwei verschiedenen Kulturen zu rezipieren und zu produzieren“ (Witte, 2000, S. 173). Koller (2004) stellt diese Anschauung nicht grundsätzlich in Frage, präzisiert jedoch, dass das primäre kommunikative Hindernis, das mittels Übersetzen überwunden werden soll, die Sprachbarriere, das heißt die Sprachverschiedenheit ist, „an ihr scheitert die Verständigung schon im Ansatz“ (S. 26). Zu Recht betrachtet er deshalb Sprachbarrieren als absolute Größen, Kulturbarrieren jedoch als relative, die mit sprachlichen Mitteln überwunden oder zumindest verkleinert werden können. Die Bedeutung von Kultur als Vorbedingung von Kommunikation unterstreicht auch Kalverkämper, wenn er von „Translation als sprachkulturelle[r] Leistung“ (2010, S. 49) spricht.

Die Interdependenz von Sprache und Kultur bedeutet nun aber nicht, dass Übersetzen nicht möglich ist, wie in der Translationswissenschaft immer wieder behauptet wird (vgl. hierzu Stolze, 2005, Kap. 2). Kulturpaarbedingte Übersetzungsprobleme existieren, lassen sich in der Regel jedoch überwinden, auch in der Untertitelung. Entgegen einer weit verbreiteten Auffassung treten kulturgebundene Übersetzungsprobleme bei der Untertitelung auch nicht

unbedingt häufiger auf als bei der Übersetzung im engen Sinne. Gewisse konstitutive Merkmale wie die intersemiotische Redundanz, die sich aus der Audiovisualität ergibt, erleichtern den Umgang mit ihnen sogar (Nedergaard-Larsen, 1993).

Wenn inner- oder außersprachliche Phänomene bezeichnend sind für eine bestimmte Kultur, können sie sich in der Übersetzung in Form von Fremdheit äußern. Der Umgang mit Dialekt, Soziolekt und Register ist ein solches Beispiel (vgl. Czennia, 2004). Bei der Untertitelung wird die durch die Filmdialoge geschaffene Fremdheitswirkung (vorausgesetzt, der Zuschauer ist der in der Originalversion gesprochenen Sprache mächtig) dabei oft durch das Bild verstärkt. Dies wirft die Frage auf, wie genau sich Fremdheit konstituiert. Die Ausführungen von Marek (2006) zur Konstituierung von Fremdheit in der Literatur lassen sich auch für unsere Zwecke fruchtbar machen. Fremdheit tritt auf:

1. in der Darstellung fremdkultureller Wirklichkeit, als Thema und Motiv,
2. als historische Andersheit, z.B. mittelalterlicher Texte,
3. als fremde Darstellungsweise, als Methode oder Technik des Schreibens (Verfremdung)
4. als von der Norm abweichender Sprachgebrauch, [...]
5. als Einfluss aus anderen Sprachen und literarischen Traditionen. (S. 132)

In Filmproduktionen kann Fremdheit als Motiv oder Thema auftreten – auch für den ausgangssprachigen Zuschauer. In der Filmproduktion *Entre les murs* (Cantet, 2008), die als Untersuchungsgegenstand für die Rezeptionsstudie der vorliegenden Arbeit dient (vgl. Kap. 3), kommt Fremdheit als Erfahrung von Jugendlichen aus Migrantenfamilien im französischen Schulsystem zum Ausdruck. Fremdheit kann aber auch in Form von normabweichendem Sprachgebrauch auftreten. In der Übersetzung von fiktionalen Texten stellt sich in größerem Maße als in der Sachtextübersetzung die Herausforderung des Umgangs mit Sprachmischungen, Interferenzen und Mehrsprachigkeit, Dialekt, Soziolekt und Register sowie Akzent und sprachlichen Fehlern. All diese Phänomene können als Fremdheitsmarker auftreten. In *Entre les murs* wird eine solche Art von Fremdheit in einer Szene dadurch konstruiert, dass Schüler den im gesprochenen Französisch nicht mehr üblichen Subjonctif imparfait falsch deklinieren. Eine vollständige Nivellierung jeglicher Markierung sprachlicher Fremdheit beeinflusst deshalb die Rezeption. Wenn keinerlei Markierung erfolgt, wird der im Ausgangstext aufgebaute Kontrast zwischen Migranten und Schulsystem reduziert, vielleicht sogar unkenntlich gemacht. Natürlich

werden Protagonisten im Film nicht nur über die Figurenrede dargestellt, sondern auch über ihr Äußeres sowie ihre Handlungsweisen. Wenn man allerdings davon ausgeht, dass das Lesen von Untertiteln (quasi)automatisch erfolgt (Lavaur, 2008), dann sollte Fremdheit auch in diesem Medium kodiert werden. Schließlich wird in *Entre les murs* Fremdheit auch als Einfluss aus anderen Sprachen konstituiert oder noch radikaler, wenn die Lehrerschaft dem für sie in einer unverständlichen Sprache vorgetragenen Plädoyer der Mutter eines afrikanischen Schülers zu folgen versucht.

Die Tatsache, dass sich Fremdheit in verschiedenen Dimensionen konstituieren kann, stellt für den Übersetzer eine besondere Herausforderung dar. Huntemann und Rühling (1997, S. 9–13) unterscheiden zwischen intrinsischer und extrinsischer Fremdheit. *Intrinsische Fremdheit* wird verstanden als Fremdheit an sich, d. h. bereits innerhalb der Ausgangskultur als unvertraut empfundene Dimensionen; es handelt sich um Texte, die fremd sein wollen. *Extrinsische Fremdheit* hingegen bezeichnet Fremdheit, die sich auf zwei Kulturpaare bezieht und somit erst durch die Übersetzung zum Ausdruck kommt. Bei intrinsisch fremden Texten hat es der Übersetzer somit mit einer doppelten Herausforderung zu tun.

Für den Umgang mit Fremdheit werden in der übersetzungswissenschaftlichen Literatur seit Schleiermacher idealtypisch zwei Übersetzungsmethoden unterschieden: das Verfremden und das Einbürgern (vgl. hierzu insbesondere Schreiber, 1993, S. 73–76). In jüngerer Zeit wird grundsätzlich für die Verfremdung als Übersetzungsmethode plädiert – zumindest bei literarischen Texten – weil nur sie für Zielsprache und Zielkultur bereichernd wirkt. Auch Koller (2004, S. 59–61) äußert sich zur Übersetzung als Kulturarbeit und unterscheidet die adaptierende Übersetzung, bei der der ausgangssprachliche Text im zielsprachlichen Kontext assimiliert wird, von der transferierenden Übersetzung, die das Potenzial hat, die zielsprachlichen Normen zu verändern oder zu erneuern. Die Tatsache, dass in der Fachliteratur zur Untertitelung sowie in den einschlägigen Normen immer wieder ein Plädoyer für eine unauffällige Untertitelung aufgestellt wird (u. a. Ivarsson & Carroll, 1998; Web 2), deutet jedoch darauf hin, dass bei diesem Übertragungsmodus generell eine Einebnung der ausgangssprachlichen Textelemente und sprachlich-stilistischen Mittel in der Zielsprache für nötig erachtet wird.

Nivellierungen sind aber auch aus rezeptionspsychologischen Gründen nicht unproblematisch. Als eine der Folgefunktionen des Lesens wird in der Fachliteratur die Entwicklung von ästhetischer Sensibilität und sprachlicher Differenziertheit genannt und zwar textsortenübergreifend, d. h. sowohl in

Bezug auf fiktionale als auch nonfiktionale Texte; bei fiktionalen Texten kommt die Anerkennung von Alterität (Fremdheit) hinzu (vgl. Garbe, Holle & Jesch, 2009, S. 18). Wenn kulturspezifische Elemente in einer Untertitelung eingegeben und auch nicht metasprachlich thematisiert werden, fällt diese Auseinandersetzung mit dem Fremden teilweise weg – selbst dann, wenn das Bild Fremdheit vermittelt. Deshalb sind Möglichkeiten auszuloten, wie eine Untertitelung trotz medienpezifischer Beschränkungen ein ganzheitliches Bild des Originaldialogs vermitteln kann.

Nach diesem Überblick über die Herausforderung, über die Untertitelung auch „Bausteine der Fremdkultur“ (Kalverkämper, 2004, S. 39) zu vermitteln, wenden wir uns nun der nächsten Komponente in diesem Kommunikationsvorgang zu.

1.4.2 Audiovisualität und Übersetzen

In diesem Abschnitt soll die Kommunikationssituation betrachtet werden und mit Blick auf die Untertitelung insbesondere die Frage der Audiovisualität. Diese ist natürlich nur *ein* Aspekt der Kommunikationssituation; grundlegend ist in dieser Hinsicht die soziale Konstellation von Sender/Empfänger, auf die jedoch noch ausführlicher eingegangen wird. Allerdings verweist auch Kalverkämper (1999) explizit auf die Bedeutung der semiotischen Dimension für den Kommunikationsvorgang; bei der Untertitelung ist die Text-Bild-Relation zentral. Deshalb soll auf sie gesondert eingegangen werden. Hierfür werden medienwissenschaftliche und übersetzungswissenschaftliche Untersuchungen herangezogen. Da Begriffe wie *audiovisuelle*, *multimodale*, *multimediale* und *multidimensionale Translation* oft synonym oder unscharf verwendet werden, ist es sinnvoll, sie zu präzisieren und die Untertitelung entsprechend zu verorten. Aspekte der Arbeitsabläufe und Einflussfaktoren werden in Kapitel 2 beschrieben.

Innerhalb der Übersetzungswissenschaft wird häufig eine Zweiteilung zwischen pragmatischer und literarischer Übersetzung gemacht (vgl. Schreiber, 1993, Abschn. 1.1.6.4). Gegenstand der pragmatischen Übersetzung sind Sachtexte (informativer und operativer Texttyp). Literarische Texte als Fiktivtexte werden hingegen meist unter dem expressiven Texttyp behandelt. Allerdings gilt auch diese grobe Einteilung nur begrenzt. So sind viele Werke der Trivilliteratur als inhaltsbetonte Texte zu betrachten, selbst wenn die dargestellten Geschehnisse fiktiver Natur sind. Einen großen Anteil der Übersetzung von fiktionalen Texten stellen multimodale Produktionen dar. Sie setzen sich aus verschiedenen Kodierungsformen zusammen. Bei der audiovisuellen Über-

setzung als Sonderform der multimodalen Kommunikation sind verbale, para-verbale und nonverbale Ausdrucksformen optischer und akustischer Art zu berücksichtigen. Audiovisuelle Produktionen kombinieren nach Holly (2004):

zwei Kanäle der physikalischen Übermittlung, den optischen und den akustischen, denen zwei Sinnes-Wahrnehmungssysteme entsprechen, der visuelle und der auditive („Modes“). Die beiden Kanäle oder Wahrnehmungssysteme sind die Bahnen für mehrere Zeichensysteme („Codes“), optisch/visuell bzw. akustisch/auditiv operierende. Zu den visuellen Zeichen gehören die bewegten Bilder, deren Übermittlung dem Fernsehen den Namen gegeben hat, aber auch anderes visuelles Material wie Grafiken, Standbilder und Schrift. Zu den akustischen Zeichen gehören die Sprechsprache, aber auch anderes Tonmaterial wie Geräusche und Musik. Die verwendeten Zeichen unterscheiden sich also nicht nur hinsichtlich ihrer Zuordnung zu den Modes, sondern auch im Hinblick auf den Gegensatz von Statik (bei Fotografien, Grafiken und Schrift) und Dynamik (bei bewegten Bildern, Sprechsprache, Geräuschen und Musik). (S. 38–39)

Von Multimodalität spricht man also dann, wenn mindestens zwei Wahrnehmungssysteme („Modes“) zur Informationsverarbeitung genutzt werden: das Auge und das Ohr. Einige Medien sind monosensuell, entweder visuell (Schriftmedien) oder auditiv (Radio). Fernsehen und Kino hingegen sind bisensuell oder bimodal (Holly, 2004, S. 3). Korrekter wäre es somit, nicht von Multimodalität, sondern von Bimodalität oder Audiovisualität zu sprechen, da in der Regel nur zwei Wahrnehmungssysteme involviert sind, das visuelle und das auditive.

Im deutschsprachigen Raum wurde die audiovisuelle Translation von der Translationswissenschaft lange Zeit wenig beachtet, obwohl sie in einer Reihe verschiedener Formen auftritt: Untertitelung, darunter Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, Synchronisation, Voiceover, Simultanverdolmetschung an Filmfestivals, Audiodeskription für Menschen mit Sehbehinderung, Übertitelung in Theater und Oper. Bis zu einem gewissen Grad ist dies immer noch der Fall, zumindest was empirische Untersuchungen anbelangt. Ausnahmen sind die Monografien von Bernicke (2006) und Kaindl (1995) zur Translation in der Oper, von Herbst (1994) und Pisek (1994) zur Synchronisation sowie von Griesel (2007) zur Translation im Theater. Dazu gekommen sind in den letzten Jahren Sammelbände, in denen Diplomarbeiten vereinigt sind (Nagel, Hezel, Hinderer & Pieper, 2009; Panier, Brons, Wisniewski & Weißbach, 2012). Dies überrascht, weil Katharina Reiß als eine der ersten – vielleicht als erste – auf die Übersetzung audiovisueller Texte einging. 1971 ergänzte sie die an Bühler (1934) orientierte Dreiertypologie *inhaltsbetont*, *formbetont*, *appellbetont* um den audio-medialen Texttyp:

Es handelt sich bei ihnen jeweils um Texte, die zwar schriftlich fixiert, aber mit Hilfe eines nicht-sprachlichen *Mediums* in *gesprochener* (oder *gesungener*) Form an das *Ohr* des Empfängers gelangen, wobei in unterschiedlich großem Ausmaß außersprachliche Hilfsmittel zur Realisierung einer literarischen Mischform beitragen. (S. 34; Kursivierung im Original)

Reiß (1971, S. 49–52) subsumiert unter diesem Texttyp folgende Textarten: über Rundfunk und Fernsehen verbreitete Texte (Radiokommentare, Hörspiele), eine Einheit aus Sprache und Musik bildende Texte (Schlager, Chorwerke), Bühnenwerke (Musicals, Opern). Sie hält fest, dass audio-mediale Texte jeweils einem der drei anderen Texttypen zugeordnet werden können, erachtet es aber als notwendig, „den drei sich auf die Funktionen der Sprache gründenden Texttypen noch diesen vierten Typus hinzuzufügen, bei dem die Sprache durch zusätzliche Elemente gesteigert und ergänzt wird“ (S. 50). Später wird dieser Texttyp als *multi-medial* bezeichnet (Reiß & Vermeer, 1984, S. 211), wohl deshalb, weil neben Bühnenstücken, Filmen und Liedern neu auch Schrifttexte mit bildlichen Darstellungen (Comics) erwähnt werden. Zusätzlich zur Sprache als symbolischer Kodierungsform tritt bei letzteren die *abbildhafte* oder *imaginäre* Kodierungsform. Problematisch an der erweiterten Texttypologie von Reiß war die Vermengung verschiedener Analyseebenen. Prunč (2007) bringt es folgendermaßen auf den Punkt:

Es scheint uns überhaupt sinnvoller, das Kriterium der semiotischen Struktur des Ausgangstextes auf der obersten Ebene anzusiedeln und zunächst zwischen *mono-* und *poly-semiotischen* Texten zu unterscheiden. Auf der zweiten Entscheidungsebene könnte dann aufgrund der vorherrschenden Textfunktion zwischen den einzelnen Texttypen unterschieden werden. (S. 82)

In der Tat gibt Reiß später denn auch den *multimedialen* Texttyp auf und spricht stattdessen von „*multimedialen Varianten*“ (1995, S. 87) der drei Grundtypen, was sicherlich stringenter ist, aber auch zeigt, dass der Begriff *Medium* bzw. *Multimedialität* genauer definiert werden muss.

Medien sind Hilfsmittel, die der Vermittlung von Meinungen, Informationen, Bildung und Kulturgütern dienen (vgl. Duden, 2007). Als *primäre* Medien gelten Darstellungsmittel der direkten zwischenmenschlichen Kommunikation (Sprache, Mimik, Gestik, Proxemik). *Sekundäre* Medien sind auf Produktionsseite, nicht aber auf Rezeptionsseite technische Apparate bedingende Medien (Schreib- und Druckmedien). Mit *tertiären* oder *neuen* Medien sind auf Produzenten- und Rezipientenseite Geräte voraussetzende Medien gemeint (Fernsehen, DVD, Kino) (Hickethier, 2007, S. 7).

Weidenmann (1997) argumentiert noch schlüssiger und zeigt, wie der Begriff Multimedia ursprünglich die Kombination technischer Mittel, d. h. den Einsatz mehrerer Medien bezeichnete, im Alltag jedoch für eine Mischung von Text, Bild und Ton verwendet wird, also eine Kombination von Codes und Sinnesmodalitäten. An dieser Verwendung lässt sich, so Weidenmann, jedoch kritisieren, dass Text und Bild Symbolsysteme darstellen (d. h. eine Kodierungsform), Ton hingegen eine Sinnesmodalität (S. 199). Er schlägt deshalb vor, zur Beschreibung multimedialer Angebote mindestens drei Dimensionen einzubeziehen: (1) das Medium (monomedial vs. multimedial); (2) die Kodierungsform (monocodal vs. multicodal); (3) die Sinnesmodalität (monomodal vs. multimodal) (S. 199). Die Rezeption eines Untertitelten Kinofilms könnte somit als monomediales (Kino), multicodales (Bilder mit Text) und multimodales (audiovisuelles) Erlebnis definiert werden.

Nun aber genauer zu den in der medialen Kommunikation verwendeten Codes. Filmmaterial ist audiovisuell. Zu den visuellen Zeichen gehören die bewegten Bilder, aber auch Grafiken, Standbilder und Schrift. Zu den akustischen Zeichen gehören die Sprechsprache, aber auch anderes Tonmaterial wie Geräusche und Musik (Holly, 2004, S. 38–47). Die Zeichen unterscheiden sich nicht nur in Bezug auf ihre Zuordnung zu den Wahrnehmungssystemen. Eine zweite Besonderheit liegt darin, dass die Bild-Sprache-Kombination die dynamische Form der beiden Codes verbindet, d. h. gesprochene Sprache und bewegte Bilder. Sie werden – zumindest im Kino – fließend und außerhalb jeglicher Kontrolle des Zuschauers dargeboten. Holly meint deshalb, dass audiovisuelle Medien „etwas vom Reichtum der natürlichen Kommunikation in die mediale Kommunikation zurück[bringen]“ (S. 4). Ebenso wie in der natürlichen Kommunikation wird der Seh- und Hörsinn synchron beschäftigt. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine spontane Art der Audiovisualität. Handlung und Sprache im Film sind sorgfältig vorbereitet und inszeniert, sodass Holly in Bezug auf die audiovisuellen Medien von einer „sekundären Audiovisualität“ (S. 5) spricht.

Auch in der Übersetzungswissenschaft wurden Ansätze zur Beschreibung des audiovisuellen Texts vorgelegt. Im Mittelpunkt dabei steht die Bewertung der Relevanz der verschiedenen Codes für die Untertitelung. Gottlieb (1998, S. 245) unterscheidet vier semiotische Kanäle:

- den verbalen auditiven Kanal (Dialoge, Monologe, Lieder, Off-Stimmen)
- den nonverbalen auditiven Kanal (Musik, Geräuschkulisse, Soundeffekte)

- den verbalen visuellen Kanal (alle im Original zu sehenden schriftlichen Elemente wie Zeitungsausschnitte, Schlagzeilen, aber auch Bauchbinden mit Orts- und Namensangaben)
- den nonverbalen visuellen Kanal (Bildkomposition, Bildfluss, Gestik).

Wie Gottlieb (1998) greift auch Díaz Cintas (2008a) die weiter oben dargestellte Verflechtung von akustischem und optischem Kanal auf und kritisiert, dass die audiovisuelle Übersetzungsforschung jahrelang „printed-text oriented“ (S. 5) gewesen sei und die Translationswissenschaft kein Interesse an den Erkenntnissen der Filmwissenschaft gezeigt habe. Die Bedeutung filmischer Codes wie Farbe oder Licht auf die Untertitelung wäre noch zu untersuchen. Fakt ist natürlich, dass Filme polysemiotisch sind. Untertitler übersetzen aber in erster Linie verbale Elemente, wenn auch nonverbale Komponenten im Übersetzungsvorgang zu berücksichtigen sind. Dies zeigt sich nur schon angesichts der Tatsache, dass auch bei der Untertitelung in der Regel übersetzt wird, was da steht (oder besser: gesagt wird). Was den linguistischen Code in audiovisuellen Texten von jenem anderer Texte unterscheidet, ist der Umstand, dass der geschriebene Text mündlich und spontan wirken soll. Andere sprachliche Herausforderungen im Zusammenhang mit der Übersetzung audiovisueller Texte wie zum Beispiel Wortspiele, Humor oder Kulturspezifika, die immer wieder Gegenstand empirischer Arbeiten zur audiovisuellen Übersetzung sind, finden sich auch in anderen Übersetzungstypen, insbesondere der literarischen und der Werbetextübersetzung.

Nachdem nun die Begriffe der Multimodalität, Audiovisualität und Multimedialität geklärt sind, soll abschließend auf den von Gerzymisch-Arbogast (2005, 2009) geprägten Begriff der Multidimensionalität bzw. der multidimensionalen Translation eingegangen werden. Der Begriff bezieht sich auf jene „Formen der Translation, die in ihrer mündlichen und schriftlichen Dimension ‚vermischt‘ und medial überlagert sind und die dadurch besondere Anforderungen an die Translation stellen“ (Gerzymisch-Arbogast, 2009, S. 95). Gerzymisch-Arbogast geht dabei von der Feststellung aus, dass sich in der heutigen Translationspraxis die drei von Jakobson (1966) unterschiedenen Formen der intralingualen, interlingualen und intersemiotischen Translation zusehend vermischen. Den Grund dafür sieht sie in der technologischen Entwicklung, in deren Folge sich „neue multimodal überlagerte Formen der Übersetzung mit einer starken Technologiekomponente und unterschiedlichen Textformaten herausgebildet [haben]“ (Gerzymisch-Arbogast, 2009, S. 101).

Gerzymisch-Arbogast (2005) unterscheidet drei Formen der Translation, je nachdem, ob das Translat:

- ausschließlich ein Medium und Zeichensystem konfiguriert (= **monodimensionale** Translation, z.B. das traditionelle intra- und interlinguale Übersetzen in geschriebenem Modus) oder
- ein zusätzliches Medium erfordert, das Zeichensystem aber beibehalten wird (= **mehrdimensionale** Translation, z.B. die Umsetzung von gesprochenen Dialogen in geschriebenen Text bei Filmdialogen) oder ob das Translat
- einem Mediumwechsel – möglicherweise verbunden mit einem Zeichensystemwechsel – unterworfen ist (= **multidimensionale** Translation, z.B. der Wechsel von gesprochener Sprache zu symbolhafter Zeichensprache beim Gebärdensprachdolmetschen). (S. 25; Hervorhebung A.K.)

Damit ist ein für die Beschreibung der vielfältigen Ausprägungen der Translation interessanter Begriffsapparat vorgelegt. Eine Präzisierung des Begriffs ‚Medium‘ scheint jedoch notwendig. Während es im Zitat oben heißt, dass die multidimensionale Translation einem Mediumwechsel unterworfen ist, wird in einer Arbeit von 2009 nur mehr von der Möglichkeit eines solchen Wechsels gesprochen. Darüber hinaus wird in der Arbeit von 2005 die Untertitelung als Beispiel für die multidimensionale Translation ohne Wechsel des Zeichensystems aufgeführt (gesprochene Sprache zu geschriebener Sprache), was andeutet, dass mit ‚Mediumwechsel‘ wohl ‚Medialität‘ oder ‚Modalität‘ gemeint sein könnte, das heißt ein Wechsel der beiden Repräsentationsformen von Sprache (grafisch/phonisch). Eine mögliche Fortentwicklung der von Gerzymisch-Arbogast (2005) ausgearbeiteten Gliederung könnte somit darin bestehen, in die mehrdimensionalen Translationsformen auch diejenigen Ausprägungen der Translation zu integrieren, bei denen es zu einem Wechsel der Medialität kommt, nicht aber zu einem Zeichensystemwechsel, zum Beispiel die Untertitelung (phonischer Code zu schriftlichem Code) oder das Stegreifübersetzen (schriftlicher Code zu phonischem Code); sowohl die Untertitelung als auch das Stegreifübersetzen werden bei Gerzymisch-Arbogast unter der multidimensionalen Translation aufgeführt. Der Begriff multidimensionale Translation wäre dann jenen Typen vorbehalten, bei denen es zu einem Zeichensystemwechsel kommt, zum Beispiel die Audiodeskription (bildhafter Code zu phonischem/verbalem Code).

Auf der Grundlage der in diesem Abschnitt präsentierten Überlegungen kann die Untertitelung somit definiert werden als bimodale (auditive und visuelle), multimediale (mit Blick auf den Erstellungsprozess: Computer und Dialogliste sowie, allenfalls, Smartphone zum parallelen Download weiterer

Informationen während der Rezeption des Films), multicode (Dialoge, Geräuschkulisse) und multidimensionale (oder meines Erachtens besser: mehrdimensionale) Form der Translation.

1.4.3 **Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem**

Nun zu einem weiteren wesentlichen Element des Untertitelungsprozesses, der Sprache. Sie soll hier mit Blick auf die Besonderheit der Untertitelung erörtert werden, nämlich die Darstellung von (fingierter) Mündlichkeit in der Schrift. Bereits bei der Diskussion der Typologie von Gerzymisch-Arbogast (2005, 2009) wurde die Bedeutung der Mündlichkeit für die Translation deutlich.

Die Übersetzungsforschung hat sich, so Berg Henjum (2004), relativ wenig mit der Frage der Darstellung von Gesprochensprachlichkeit in verschrifteter Form befasst. Zumindest für die audiovisuelle Übersetzungsforschung gilt diese Aussage nur mehr bedingt, wenn auch die Frage der fingierten Mündlichkeit vor allem in Bezug auf die Synchronisation und weniger die Untertitelung untersucht wurde (siehe jedoch Guillot, 2007, 2008; Gambier & Lautenbacher, 2010; Romero, 2011). Die Herausforderung für den Untertitler besteht darin, eine Untertitelung zu erstellen, in der die Sprache Ähnlichkeiten zu realen Gesprächen aufweist, damit sich die Zuschauer auf die fiktive Welt, die auf dem Bildschirm oder der Kinoleinwand dargestellt wird, einlassen. Aus denselben Gründen versuchen auch Originalfilmdialoge, Ähnlichkeiten zu spontanen Gesprächen aufzuweisen. Allerdings handelt es sich bei der in audiovisuellen Produktionen präsenten Mündlichkeit um eine inszenierte Oralität (Dürscheid, 2002), d. h. den Versuch, „durch den Gebrauch bestimmter sprachlicher Mittel [...] die Spontaneität und Dialogizität mündlicher Kommunikation zu imitieren“ (S. 60). (Zur Unterscheidung der Termini Oralität/Literalität sowie Mündlichkeit/Schriftlichkeit siehe neben Dürscheid auch Ong, 1987).

Paradoxerweise spricht aber gerade die Tatsache, dass Filmdialoge lediglich eine inszenierte Oralität verkörpern, dafür, den vermeintlich nebensächlichen Elementen des Originaldialogs wie paraverbalen Informationen besondere Bedeutung zu schenken und sie nicht einfach zu nivellieren oder zu tilgen. Da die Originaldialoge eben nicht spontan mündlich sind, sondern niedergeschrieben, revidiert und eingeübt werden, kann davon ausgegangen werden, dass typisch sprechsprachliche Elemente des Filmdialogs wie Hesitationslaute, Wiederholungen oder Ausrufe eine ganz bestimmte Funktion haben und deshalb nicht per se als redundant zu bezeichnen sind. Gerade in sogenannten Autorenfilmen hat die Sprache nicht nur die Funktion der Informationsver-

mittlung, wie dies vielleicht bei Actionfilmen der Fall ist; sie wird vielmehr bewusst als ästhetisches Mittel eingesetzt, was in der Untertitelung entsprechend berücksichtigt werden sollte.

Das Filmgenre spielt somit sicherlich eine Rolle beim Umgang mit Gesprächsprachlichkeit in der Untertitelung. Nedergaard-Larsen (1993, S. 221) teilt visuelle Produktionen in drei Genres ein:

- Produktionen, bei denen die Sprache im Mittelpunkt steht (Satire, Comedy, Lieder)
- Produktionen, bei denen der Mensch im Mittelpunkt steht (Porträts, Drama, Spielfilme, Shows)
- Produktionen, bei denen ein Ereignis im Mittelpunkt steht (Nachrichten, Dokumentarfilme, Sport).

In Bezug auf die Übertragung von normabweichenden Varietäten wie Dialekt meint Nedergaard-Larsen (1993, S. 221), dass diese in Dokumentarfilmen neutralisiert und in Spielfilmen reproduziert werden sollten. Unabhängig von der Frage, ob sich solche Verallgemeinerungen aufstellen lassen, zeigen Untertitelanalysen, dass der Forderung, Sprachvarietäten bei der Übersetzung von Spielfilmen zu reproduzieren, nur in sehr beschränktem Maße Folge geleistet wird. Fakt ist auch, dass verschiedene Genres zwar ähnliche Themen aufgreifen können und damit unter Umständen ähnlichen Jargon und Stil verwenden; ein Beispiel wären Gerichtsszenen in Kriminalfilmen oder aber im Rahmen einer Nachrichtensendung. Dieselbe Situation hat dann jedoch unterschiedliche Funktionen. Im ersten Fall dient sie dem Plot, der Spannung, im zweiten Fall der Informationsvermittlung. Dieser Unterschied beeinflusst natürlich auch die sprachliche Gestaltung der Untertitel (Pettit, 2008, S. 104–105).

Dass Nivellierungen jedoch nicht die einzige Lösung für Untertitelnde (oder vielleicht besser: die Untertitelungsindustrie) sind, zeigt ein Blick auf Fansubs, d. h. Amateur-Untertitelungen im Internet (Bogucki, 2009; Pérez-González, 2006). Das Ziel von Fansubs scheint weniger zu sein, maximale Lesbarkeit zu erreichen – wobei noch gar nicht erwiesen ist, welches eine solche im Bereich der Untertitelung wäre –, sondern auffällige, expressive Untertitel zu kreieren, bei denen die (ortho-)grafische Gestaltung selbst bedeutungstragend wird und Gefühle oder Stimmungen vermittelt. Ein Beispiel ist die relativ einfach umzusetzende Möglichkeit, ein Ansteigen der Stimme durch einen größeren Schriftgrad wiederzugeben. Hier könnten empirische Rezeptionsstudien Aufschluss geben, auf welche Resonanz solche Normbrüche bei Filmproduzenten und Publikum stoßen würden. Angesichts der Veränderung der schriftsprach-

lichen Normen in den neuen Medien (E-Mail, SMS) durch den zunehmenden Gebrauch von Piktogrammen oder Emoticons und damit ihrer Vertrautheit für ein immer größeres Publikum kann eine grundsätzliche Offenheit für solche alternativen Praktiken durchaus angenommen werden (für den potenziellen Nutzen von Gefühlssymbolen zur Vermittlung von paraverbalen Informationen und Stimmungen insbesondere für die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung vgl. Wurm, 2007).

Dank der fortschreitenden Digitalisierung sind experimentellere Formen der Untertitelung auch technisch möglich. Mit Blick auf die Praxis stellt sich aber die Frage der finanziellen Auswirkungen solcher Lösungen, die beispielsweise als Zusatzoption auf DVD angeboten werden können. Angesichts der Tatsache, dass eine Synchronfassung rund 10 bis 20 Mal teurer als eine Untertitelung ist (Ivarsson & Carroll 1998, S. 11), dürften sich die Kosten jedoch im Rahmen halten. Die Frage, wie Mündlichkeitssignale als Stilmittel in der Untertitelung eingesetzt werden können, ist für die Berufspraxis zentral. Als einer der größten Mängel von Untertitelungen wird von Entscheidungsträgern (Filmgesellschaften, Untertitelungsfirmen), aber auch Kritikern immer wieder eine zu formale und zu wenig spontan klingende Sprache angeführt. In der Regel wird auf die medienspezifischen Zwänge verwiesen, um die Herausforderung und oft die Unmöglichkeit zu unterstreichen, Gesprochensprachlichkeit zu fingieren. Ein wachsendes Korpus an Fachliteratur zur audiovisuellen Translation deutet zudem an, dass kommerzielle Untertitelungspraktiken zu kultureller und linguistischer Standardisierung führen (Pérez-González, 2006, S. 264). Solche Tendenzen dürften von Untertitelungsrichtlinien wie dem *Code of good subtitling practice* (Web 2), die sich an den Interessen des Mainstream-Kinos auszurichten scheinen, noch verstärkt werden. Wenn Untertitelnde solche Normen, durch die der Originaldialog nivelliert wird, verinnerlichen, führt dies darüber hinaus dazu, dass sie selbst unsichtbar werden. Die in Kapitel 2 präsentierte Fragebogenuntersuchung wird zeigen, inwiefern Untertitelnde versuchen, eigene sprachliche und kulturelle Vermittlungsstrategien ins Spiel zu bringen.

Guillot (2007) zeigt in einer Fallstudie, dass gewisse Merkmale der Untertitelung, wie die Zeichenbeschränkung oder die Synchronität zwischen Text und Bild, paradoxerweise das Potenzial des Ausgangstextes, Gesprochensprachlichkeit zu fingieren, verstärken. Hier wären Folgestudien wünschenswert. Systematische empirische Untersuchungen zu Ausdrucksweisen, die kennzeichnend für Untertitel im Kino, auf DVD oder im Fernsehen, d. h. medien-spezifisch sind, scheinen nicht vorzuliegen. Dass sich aber aus den raumzeitli-

chen Zwängen Auswirkungen auf die orthotypographische Gestaltung der Texte ergeben, erscheint logisch, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Forschungsarbeiten zur SMS-Kommunikation. Auch letztere ist schriftbasiert und durch Zeichenbeschränkung gekennzeichnet (Dürscheid, 2002). Sowieso ist festzustellen, dass die Ausführungen zur Frage des Wechsels von Mündlichkeit in Schriftlichkeit in der Fachliteratur zur Untertitelung recht summarisch sind und sich meist in der Feststellung erschöpfen, dass diese Herausforderung nicht befriedigend gelöst werden kann (u. a. Georgakopoulou, 2009, S. 26; Reinart, 2004, S. 80).

Es wäre somit erst noch genauer zu untersuchen, ob es bei der Untertitelung aufgrund des Kürzungsbedarfs zwangsläufig zur Reduktion der Sprache auf die Informationsvermittlung kommen muss, d. h. auf den rein denotativen Inhalt. Die Formkomponente hat ja nicht nur kommunikativen Wert, sondern ist Mittel der künstlerischen Gestaltung der Originaldialoge. Form und Inhalt sind als Einheit zu betrachten (vgl. Koller, 2004, S. 153), während in der Fachliteratur zur Untertitelung die formal-ästhetische Adäquatheit in der Regel unerwähnt bleibt. Ein wesentlicher Grund für diese Auffassung ist sicherlich der Tatbestand, dass stets zumindest implizit von der Gültigkeit der 6-Sekunden-Regel ausgegangen wird (sprich: Ein aus zwei Zeilen bestehender Untertitel soll 6 Sekunden eingeblendet werden). Fakt ist jedoch, dass diese Norm wie andere Normen des *Code of good subtitling practice* (Web 2) nicht empirisch abgestützt ist. Ein weiteres Beispiel hierfür sind Segmentierungsnormen. Perego et al. (2010) zeigten in einer experimentellen Studie, dass selbst bei normwidrigen Segmentierungen, d. h. zweizeiligen Untertiteln mit syntaktisch inkohärenter Segmentierung, immer noch ein gutes Verständnis des Filmes möglich ist.

Dass in Untertitelungen Invarianz auf Inhaltsebene grundsätzlich Priorität vor Invarianz auf Formebene haben soll (zur Definition dieser Termini vgl. Schreiber, 1993), erscheint auch mit Blick auf die Zielpublika von Untertitelungen nicht nachvollziehbar. So wird in den deutschsprachigen Ländern zumindest bei Autorenfilmen für die Option Untertitelung plädiert (Reinart, 2004, S. 73). Herbst (2002, S. 1829) argumentiert, dass die Akzeptanz von Untertiteln mit der Gesellschaftsschicht korreliert: je höher der sozioökonomische Status der Zuschauer, desto höher die Bereitschaft, untertitelte Filme zu sehen. Bei Wahlfreiheit zwischen Synchronfassung und Untertitelung dürfte somit das Publikum, das sich für den Film in untertitelter Version entscheidet, einen höheren Bildungsgrad und eine höhere Lesekompetenz aufweisen. Auch bringt es oft Kenntnisse der Ausgangssprache mit. Ihm kann eine Untertite-

lung, die nicht auf reine Informationsvermittlung reduziert wird oder eine Untertitelung, die gegen die Erwartungsnormen verstößt, durchaus zugemutet werden – vor allem, wenn parallel dazu die Möglichkeit besteht, den Film in Synchronfassung zu sehen. Darüber hinaus könnte gerade der Wechsel von Mündlichkeit in Schriftlichkeit Untertitelnden mehr Freiheiten geben, weil sich der Zuschauer bewusst ist, dass ein Übergang vom phonischen zum grafischen Code erfolgt. Ein Mittel, nicht nur die denotative Bedeutung, sondern auch konnotative Werte von Originaldialogen wiederzugeben, wäre auch der Sprung in die Metaebene, d. h. die Erklärung sprach- und kulturspezifischer Ausdrücke im Untertitel oder in Form von Übertiteln. In Kapitel 3 wird eine solche Untertitelungslösung getestet.

In dem vorliegenden Kapitel wurde eine Einführung in das Thema der audiovisuellen Übersetzung und insbesondere die Untertitelung gegeben. Ebenso wurden das Orientierungsmodell sowie die Rahmenbedingungen der Untertitelung dargestellt. Als nächstes soll der Fokus auf eine Schlüsselperson in Untertitelungsprojekten gerichtet werden: der Untertitler, die Untertitlerin.

2 Der Untertitler, die Untertitlerin

Dass Untertitlern als Schlüsselpersonen bei der Realisierung von Untertitelungsprojekten von Seiten der Forschung entsprechend Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte, ist eigentlich selbstverständlich. Allerdings standen Übersetzende (und damit auch Untertitelnde) bis zur soziologischen Wende der Übersetzungswissenschaft im Schatten des von ihnen angefertigten Produkts, der Übersetzung. Dies ändert sich zunehmend. Übersetzungen werden nicht mehr länger lediglich im Vergleich zu einem Ausgangstext analysiert – sie sollten es zumindest nicht. Der Übersetzer rückt in den Vordergrund. Die Rekonstruktion seiner Entscheidungsfindung auch durch die Berücksichtigung des sozialen Umfelds, in dem eine Übersetzung angefertigt wird, ermöglicht es, Annahmen über die möglichen Gründe für die Beschaffenheit einer Übersetzung auf einen solideren Grund zu stellen. Methodisch bieten sich neben dem Klassiker des interlingualen Übersetzungsvergleichs (Reiß, 1981) Studien zum Paratext und insbesondere zum Epitext an (Genette, 2001, S. 12). Unter *Epitext* versteht Genette Mitteilungen außerhalb des eigentlichen Textes, aber immer noch in dessen Umfeld, beispielsweise Interviews, Gespräche, Briefwechsel oder Tagebücher. Ein Beispiel ist die Analyse von Interviews mit Literaturübersetzerinnen und -übersetzern. Ebenfalls Potenzial haben direkte mündliche und schriftliche Befragungen von Übersetzern. Genette diskutiert diese Elemente im Zusammenhang mit der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft. Es gibt jedoch keinen Grund, sie nicht auch auf die Übersetzung nicht nur von literarischen Werken anzuwenden.

In dem vorliegenden Kapitel stehen die Ergebnisse einer solchen schriftlichen Befragung im Mittelpunkt. Um das Umfeld, in dem sich Untertitelnde beruflich bewegen, besser zu verstehen und die Faktoren, die ihrer Meinung nach ihre Tätigkeit beeinflussen, sichtbar zu machen, ist es notwendig, zunächst den Blick auf die Praxis der Untertitelung zu richten. Anschließend werden Fragestellungen im Zusammenhang mit dem Anforderungsprofil von Untertitlern diskutiert und das Konzept der Translationskultur (Prunč, 2008) eingeführt. Die Ergebnisse der elektronischen Fragebogen-Umfrage mit Untertitlerinnen und Untertitlern im deutschsprachigen Raum runden das Kapitel ab.

2.1 Die Untertitelung als (soziale) Praxis

In diesem Kapitel wird zunächst die Untertitelung genauer definiert und nach ihren verschiedenen Formen klassifiziert. Anschließend wird der Blick auf die Arbeitsabläufe, die Einflussfaktoren und dabei auch das soziale Umfeld gerichtet, in dem sich Untertitelnde bei der Realisierung von Untertitelungsprojekten bewegen.

2.1.1 Definition

Aus den Ausführungen in Kapitel 1 wird deutlich, dass die Untertitelung eine besondere Herausforderung für Übersetzende darstellt. Hurt und Widler (1999) fassen diese wie folgt zusammen:

Er [der Übersetzer, A.K.] hat es dabei nicht nur mit einem schriftlich fixierten Text zu tun, sondern er muß auch die optischen (Fernsehbild, Film ...) und akustischen (Musik, Geräusche ...) Ausdrucksformen berücksichtigen. Dazu steht ihm aufgrund der technischen Gegebenheiten nur ein beschränktes Ausmaß an Zeit und Raum zur Verfügung. (S. 261)

Die Multimedialität (Ton, Bild, Text) ist ein erster Aspekt, der in Definitionen von Untertitelungen erwähnt wird und von dem bereits die Rede war. Ein zweites Element, auf das in Definitionen von Untertitelungen verwiesen wird, sind die raumzeitlichen Vorgaben aufgrund des Erfordernisses, die Untertitelung synchron mit dem Original einzublenden (vgl. auch de Linde & Kay, 1999, S. 5–7). Damit verbunden ist natürlich auch der Aspekt der Synchronität zwischen Originalversion und Untertitelung. Daraus zu folgern, dass Untertitelungen generell schwieriger anzufertigen seien als Übersetzungen im engen Sinne, ist jedoch nicht statthaft. Nedergaard-Larsen (1993, S. 214) weist zu Recht darauf hin, dass durch den Feedbackeffekt des Originals gewisse Übersetzungsprobleme verringert oder sogar hinfällig werden. Dies ist zum Beispiel dann der Fall, wenn das kulturspezifische Element, auf das im Filmdialog verwiesen wird und das in einer Übersetzung im engen Sinne einer Explikation bedürfte, im Bild zu sehen ist. In puncto Synchronität ist zu sagen, dass diese in experimentellen Formen der Untertitelung wie dem Fansubbing teilweise außer Kraft gesetzt wird. Darüber hinaus bleiben Erklärungen zu Kulturspezifika in Amateur-Untertitelungen auch einmal über Schnitte hinweg eingeblenDET. Aber auch professionelle Untertitler verstoßen bisweilen bewusst gegen diese Regel, wie die Ergebnisse unsere Umfrage zeigen werden (Ab-

sch. 2.4). Es scheint deshalb sinnvoll, die Synchronität nicht als absolutes, sondern relatives Merkmal der Untertitelung zu betrachten.

Hurt und Widler (1999) verweisen in ihrem Beitrag jedoch auch auf den Aspekt der Kürzung: „Als *Untertitel* bezeichnet man die gekürzte Übersetzung eines Filmdialoges, die synchron mit dem entsprechenden Teil des Originals auf dem Bildschirm bzw. auf der Leinwand zu sehen ist“ (S. 261; Hervorhebung im Original). Auch in den Definitionen von Nedergaard-Larsen (1993, S. 212) oder Jüngst (2010, S. 26) werden Kürzungen, Verknappungen oder Komprimierungen als der Untertitelung immanent betrachtet. Tatsächlich scheint es jedoch so zu sein, dass Untertitelnde einen immer größeren Anteil des Originaldialogs übersetzen. Parallel zu einem steigenden Konsum elektronischer Medien geht, so Gottlieb (1992, S. 164–165) sowie Ivarsson und Carroll (1998, S. 66) bereits in den 1990er-Jahren, die Entwicklung in Richtung immer mehr und immer längerer Untertitel und kürzerer Standzeiten. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass Schrift immer häufiger in audiovisuellen Kontexten rezipiert wird und deshalb angenommen wird, dass das Rezeptionsvermögen entsprechend steigt. Fakt ist auch, dass es Sonderformen der Untertitelung gibt, in denen von (Teilen) der Zielgruppe eine 1:1-Übersetzung verlangt wird, nämlich die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung. Menschen mit Hörbehinderung lehnen Kürzungen und Vereinfachungen oft als Zensur oder Bevormundung ab (Hezel, 2009, S. 233). Diese Beobachtungen stellen die Kürzung als absolutes definitorisches Merkmal der Untertitelung in Frage. Allerdings ist in der Regel mit einer gewissen Reduktion der Untertitel zu rechnen; zumindest Versprecher, Hesitationslaute u. Ä., wie sie beispielsweise in Fernsehsendungen zu beobachten sind, werden bei der Live-Untertitelung getilgt.

Für Gottlieb (2005, S. 19) stellen Kürzungen kein Definitionskriterium dar. Ein etwaiger Kürzungsbedarf sei weder semiotisch noch technisch motiviert, sondern durch die Vermutung, dass die Lesegeschwindigkeit der Zuschauer langsamer sei als das durchschnittliche Sprechtempo im Originalfilmdialog. Zweitens sei ein großer Teil von Textreduktionen in Untertitelungen auf die intersemiotische Redundanz zurückzuführen; dem Publikum gehe somit weniger vom Filminhalt verloren, als eine rein linguistische Analyse ergeben würde. Diese Aussage kann so interpretiert werden, dass die Kürzung vor dem Hintergrund der Multimedialität zu betrachten ist. Sinnvoll wären weiterführende Untersuchungen zur Frage, wie viel Text dem Publikum zugemutet werden kann und ob die gängigen Annahmen zur Rezeptionsfähigkeit überhaupt noch aktuell sind. Eine stichhaltigere Erklärung für einen allfälligen

Kürzungsbedarf wäre die Tatsache, dass Untertitel – im Gegensatz zur Übersetzung im engen Sinne – dynamisch und flüchtig präsentiert werden, auch wenn die Rezipienten zumindest auf einer DVD, mittlerweile auch im Fernsehen (Stichwort: Replay-Funktion) den Text jederzeit anhalten können.

Und schließlich wird in Definitionen von Untertiteln auch der mediale Wechsel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit erwähnt. Nedergaard-Larsen (1993, S. 112) definiert die Untertitelung als schriftliche, komprimierte Übersetzung eines überwiegend gesprochenen Originals. Hier ist allerdings anzumerken, dass zumindest Spielfilme – und mit solchen befasst sich Nedergaard-Larsen – auf einer schriftlichen Vorlage basieren. Bei den Originaldialogen handelt es sich im besten Falle um die Illusion von Gesprächsprachlichkeit bzw. um eine sekundäre Mündlichkeit (Ong, 1987). Nicht unproblematisch ist auch Nedergaard-Larsens (1993, S. 213) Aussage, dass ein verschrifteter Text eine stärkere Wirkung als sein gesprochenes Pendant hat. Daraus leitet sie die Forderung ab, dass in Untertitelungen Kürzungen und Nivellierungen unabhängig von den raumzeitlichen Erfordernissen vorgenommen werden sollten. Diese Auffassung ist in der Fachliteratur zur Untertitelung weit verbreitet, ohne dass empirische Daten für die Bestätigung dieser These vorgelegt worden wären. Dabei wurden in der Sprachwissenschaft theoretische Ansätze und Modelle ausgearbeitet, die durchaus für die Untertitelungsforschung fruchtbar gemacht werden könnten, insbesondere die Unterscheidung zwischen medialer und konzeptioneller Mündlichkeit sowie medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit (Koch & Oesterreicher, 1985).

Aus translationswissenschaftlicher Sicht stellt sich auch die Frage, inwiefern die Untertitelung überhaupt als Übersetzung betrachtet werden kann. Fakt ist, dass sie lange Zeit als unvollkommene Form des Übersetzens galt. Begründet wurde diese Auffassung damit, dass es zu mehr oder weniger umfangreichen Komprimierungen des Ausgangstextes komme und klassische Äquivalenzkriterien nur begrenzt anwendbar seien. Untertitelungen wurden deshalb oft als Bearbeitungen bezeichnet (u. a. von Gambier, 2003b). Mittlerweile sprechen jedoch immer mehr Autorinnen und Autoren von Translation bzw. einer besonderen Art der Translation (Pérez-González, 2009).

Zur Frage der Abgrenzung von Übersetzung und Bearbeitung hat sich Schreiber (1993, S. 43, 104–105) m. E. bislang am stringentesten geäußert. Er betrachtet Übersetzungen als interlinguale, auf hierarchisierten Invarianzforderungen beruhende Texttransformationen. Während es beim Übersetzen darum gehe, abgesehen von der Ausgangssprache möglichst viel zu erhalten, würden bei der interlingualen Bearbeitung bestimmte Textmerkmale mehr

oder weniger willkürlich geändert, außer mindestens einem individuellen, den Bezug zum Prätext herstellenden Textmerkmal. Übersetzungen, so Schreiber, beruhen somit auf Invarianzforderungen, Bearbeitungen auf Varianzforderungen. Wie bei Schreiber (S. 305–306) wird die Untertitelung in der vorliegenden Arbeit als Übersetzung und nicht als Bearbeitung betrachtet. Ein typisches Verfahren der Bearbeitung sind Kürzungen. Da diese bei der Untertitelung nicht in erster Linie auf den Änderungswillen der Untertitelnden zurückgehen, sondern auf die vermuteten (wenn auch vielleicht unterschätzten) Rezeptionsfähigkeiten des Publikums und die Vorgaben der Untertitelungssoftware, die nur eine bestimmte Anzahl Zeichen pro Zeile erlauben, können diese Varianzen als inhärent betrachtet werden. Es ist im konkreten Fall jedoch immer zu untersuchen, ob wirklich aufgrund relevanter außersprachlicher Gründe gekürzt wird oder nicht vielmehr aufgrund von Untertitelungsnormen, die mehr auf Faustregeln denn auf empirischen Erkenntnissen beruhen. Letzten Endes liegt der vielleicht wichtigste Unterschied zwischen Untertitelungen und Übersetzungen im engen Sinne darin, dass bei Untertiteln Original und Übersetzung parallel vorliegen und somit quasi-synchron rezipiert werden.

Wenn es sich beim Untertiteln um eine Form des Übersetzens handelt, stellt sich als nächstes die Frage, welche spezifische Form des Übersetzens vorliegt. Schreiber (1993, S. 137, 237) unterscheidet zwei grundsätzliche Übersetzungsmethoden: die Textübersetzung und die Umfeldübersetzung. Bei der Textübersetzung als Übersetzung im engeren Sinn werden textinterne Invarianten in den Vordergrund gestellt (Stichwort: Texttreue), bei der Umfeldübersetzung als Übersetzung im weiteren Sinn wird die ranghöchste Invariante von einem textexternen Faktor gebildet (Stichwort: Intention, Wirkung). Eine Umfeldübersetzung kann deshalb stärker vom Ausgangstext abweichen als eine Textübersetzung. Trotz möglicher großer Abweichungen ist laut Schreiber aber die Grenze zur Bearbeitung nicht überschritten, da die Prämisse der Invarianz gilt. Eine Bearbeitung liegt dann vor, „wenn außer der Forderung nach Sprachwechsel (im engeren oder im weiteren Sinn) noch mindestens eine weitere Varianzforderung aufgestellt wird“ (S. 126). Die ranghöchste Invariante kann sich bei Untertitelungen je nach Textelement ändern. So sind Humor und Wortspiele grundsätzlich anders zu übersetzen als eher informative Passagen. Untertitelungen stellen meines Erachtens deshalb in der Regel Mischformen von Text- und Umfeldübersetzungen dar. Von einer Umfeldübersetzung lässt sich beispielsweise dann sprechen, wenn im Sinne des Erhalts der Gesamtwirkung kompensatorisch übersetzt wird, was gerade bei der Untertitelung ein häufig angewandtes Verfahren sein dürfte.

Abschließend sollen noch einmal die Aspekte zusammengefasst werden, die in den verschiedenen Definitionen der Untertitelung als konstitutiv erachtet werden:

1. die Multimedialität: Es werden mindestens zwei Kanäle verwendet, um die Botschaft eines Films zu vermitteln, der optische und der akustische. Dies bedeutet für das Publikum einerseits eine kognitive Mehrbelastung, andererseits eine Entlastung und damit eine Kompensationsmöglichkeit. Bestimmte Informationen zur Stimmungslage oder Intonation erhält der Rezipient von Untertiteln nach wie vor aus der Originalfassung.
2. die Synchronität, d. h. die mehr oder weniger simultane Einblendung der Untertitelung mit der Originalfassung. Mit ihr verbunden sind die raumzeitlichen Beschränkungen.
3. die Kürzung der Originalfassung, Schätzungen zufolge in Höhe von 30–40 % (Gottlieb, 1992, S. 164).
4. der mediale Wechsel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit.

Wie dargelegt betrachte ich lediglich zwei der oben genannten Aspekte als immanente Bestandteile der Filmuntertitelung – die Multimedialität und den Wechsel von Mündlichkeit in Schriftlichkeit – und definiere deshalb die Untertitelung als die schriftliche, meist gekürzte Übersetzung eines überwiegend gesprochenen Originals, die in der Regel quasi-synchron zu diesem eingeblendet wird.

2.1.2 Klassifikation

Im Folgenden sollen Untertitelungen anhand von fünf Kriterien kategorisiert werden: (1) Sprache, (2) Zielgruppe, (3) Vorbereitungszeit, (4) Medium, (5) Status des Untertitlers.

Sprachlich gesehen lassen sich drei Formen unterscheiden (Díaz Cintas & Remail, 2007, S. 13–19; Gambier, 2003b, S. 172–173):

1. Die intralinguale Untertitelung. Sie bedingt einen Wechsel von Mündlichkeit in die Schriftlichkeit, bewegt sich aber innerhalb derselben Sprache. Gottlieb (2012, S. 43) erwähnt zwei Hauptanwendungsbereiche: (a) die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, (b) die Untertitelung für Sprachlernende. Sinnvoll wäre es sicherlich, hier auch die Untertitelung von Dialektproduktionen zu

erwähnen, wie sie beispielsweise beim Export von Deutschschweizer Filmproduktionen nach Deutschland und Österreich erfolgt. Zu präzisieren ist auch noch, dass die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung oft mit intralingualer Untertitelung gleichgesetzt wird. Dabei gibt es keinen Grund anzunehmen, dass Menschen mit Hörbehinderung nicht auch Bedarf an interlingualen Untertiteln hätten (vgl. Szarkowska, 2013).

2. Die interlinguale Untertitelung. Sie bedingt zwei Wechsel: von (fingierter) Mündlichkeit in die Schriftlichkeit (Bauchbinden und anderes schriftlich präsentiertes Material ausgenommen) sowie von einer Ausgangs- in eine Zielsprache. Sie wird meist mit Blick auf ein hörendes Publikum diskutiert.
3. Die bilinguale Untertitelung. Sie stellt eine Sonderform der Untertitelung dar. Bilinguale Untertitel werden in mehrsprachigen Regionen produziert. Den Untertitelnden steht hier im Gegensatz zur üblichen Untertitelung lediglich eine einzige Zeile zur Verfügung. So wird in Kinountertitelungen in der Schweiz auf der ersten Zeile Deutsch und auf der zweiten Zeile Französisch eingeblendet. Damit erhöht sich natürlich der Kürzungsbedarf markant.

Ein zweites Unterscheidungskriterium ist die Zielgruppe: Untertitel für Hörende oder für Menschen mit Hörbehinderung. Innerhalb der Gruppe der Menschen mit Hörbehinderung wäre auch noch nach Grad der Hörbehinderung zu differenzieren (vgl. Hezel, 2009). Natürlich könnte auch innerhalb der Gruppe der Menschen ohne Hörbehinderung noch weiter differenziert werden, zum Beispiel je nach Rezeptionszweck (Unterhaltung vs. Erlernen einer Fremdsprache), was wiederum Auswirkungen auf die Gestaltung der Untertitel haben dürfte.

Ein drittes Kategorisierungskriterium ist die Arbeitsweise, d. h. die für die Erstellung der Untertitel zur Verfügung stehende Vorbereitungszeit:

1. Mit Vorbereitungszeit. Dies ist der klassische Fall bei der Erstellung von Untertiteln für Spielfilme (Kino, DVD, Fernsehen).
2. Ohne Vorbereitungszeit, d. h. Live-Untertitelung (vgl. Jüngst, 2010, Abschn. 6.5). Hier handelt es sich in der Regel um Untertitel für das Fernsehen: Sportsendungen, Nachrichtensendungen, politische Reden. Dabei kommen immer öfter Stimmerkennungsprogramme und insbesondere das Respeaking zum Einsatz, bei dem ein Sprecher die

wichtigsten Inhalte des Original-Kommentators in Form von sendbaren Untertiteln nachspricht. Respeaking wird für die intralinguale Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung eingesetzt. Je nach Eintreten der Hörbehinderung identifizieren sie sich jedoch stärker mit der Gebärdensprache. Auch das Angebot an Sendungen mit Gebärdensprachdolmetschen wird zur Zeit ausgebaut, zumindest im Schweizer Fernsehen (Web 7).

Ein viertes Kategorisierungskriterium ist das Medium: Kino, Fernsehen, DVD, Internet, Smartphones und andere Kleingeräte (vgl. Díaz Cintas, 2008b). Je nach Medium werden unterschiedliche Vorgaben in puncto maximale Zeichenzahl pro Untertitel gemacht. Bei der Untertitelung von Fernsehprogrammen wird von einer größeren Heterogenität des Publikums und damit einer geringeren Lesegeschwindigkeit ausgegangen. Für die Kinountertitelung werden längere Untertitel akzeptiert, in der Annahme, dass die Leinwandgröße die Rezeption erleichtert und die Lesegeschwindigkeit erhöht. Dasselbe gilt für DVD-Produktionen, bei denen als Argument für längere Untertitel vorgebracht werden kann, dass die Rezipienten zurückspulen oder auch die synchronisierte Version wählen können. Allerdings beruhen die Annahmen zur Rezeptionsfähigkeit zum größten Teil auf Spekulationen.

Und schließlich ist eine Unterscheidung nach Status der Untertitelnden möglich: professionelle, kommerzielle Untertitelung einerseits, Amateur-Untertitelung, Fansubbing, andererseits. Bei Fansubs handelt es sich um von Fans erstellte Untertitelungen. Sie zeichnen sich durch Experimentierfreudigkeit und von der kommerziellen Untertitelung abweichende Normen aus. Außer von Jüngst (2010, S. 55–56) – und da sehr summarisch – wurden Fansubs in der deutschsprachigen Übersetzungswissenschaft noch kaum diskutiert (vgl. aber Wiesgickl, 2013). Ursprünglich bezeichnete der Begriff Fansub die Untertitelung japanischer Trickfilme (Anime) durch Fans. Mittlerweile wird er für Amateur-Untertitelungen im weitesten Sinne verwendet. Zwei Hauptgründe haben ihr Aufkommen befördert. Zunächst die Tatsache, dass Anime mangels Interesse von Seiten der Vertriebsfirmen nicht auf kommerziellem Weg exportiert und damit offiziell untitled wurden oder aber dass nur eine Synchronfassung und keine Untertitelung vorlag. Durch Fansubbing sollten Vertriebsfirmen auf das Potenzial einer Produktion im Ausland aufmerksam gemacht werden. Zweitens der Tatbestand, dass Fansubber verschiedene Konventionen der Mainstream-Untertitelung, die ihrer Meinung nach zu einer Nivellierung führen, ablehnen, und ihnen Formen der Kulturvermittlung

entgegensetzen (z. B. in Form von Anmerkungen zu Kulturspezifika in zusätzlichen Übertiteln). Normen und Standards – die ja auch in der audiovisuellen Translation (Untertitelung, Audiodeskription) immer stärker gefordert werden – führen zur Vereinheitlichung von Praktiken, was oft wünschenswert sein kann. Sie bergen aber auch das Risiko einer Zementierung, vielleicht sogar Fossilisierung einer Praxis. Davon abgesehen sind Normen nicht unproblematisch, wenn sie nicht empirisch abgestützt sind. Pérez-González (2006, S. 273) äußert in puncto Standzeiten und Synchronität die Hypothese, dass die Filmwirtschaft diesbezüglich an überholten Auffassungen festhält und die durchschnittliche Lesegeschwindigkeit des Publikums unterschätzt, weil es die Omnipräsenz von Bildschirmgeräten im Alltag und damit die gestiegene Fähigkeit zur parallelen Verarbeitung von Informationen aus verschiedenen Kanälen ausblendet. Fansubs stellen diesbezüglich höhere Ansprüche an die Rezipienten, die aber in ästhetischer Hinsicht belohnt werden. Es erscheint somit sinnvoll, Erkenntnisse aus dieser Untertitelungsform bei etwaigen Überlegungen zur Standardisierung der professionellen Untertitelungspraxis zu berücksichtigen.

2.1.3 Arbeitsabläufe

Den Produktionsbedingungen von Untertiteln wurde bislang in der Fachliteratur deutlich weniger Aufmerksamkeit geschenkt als der Untertitelung als Produkt. Produktstudien widmen sich insbesondere der Aufdeckung von Übersetzungsfehlern, wobei die Bewertungsbasis, d. h. der Ausschnitt, auf den sich die Analyse bezieht, oft nicht genau angegeben wird und auch eine Diskussion ausbleibt, ob die gewählte Bewertungsgrundlage überhaupt ausreichend ist (zur Evaluierung von Übersetzungsleistungen generell vgl. Gerzymisch-Arbogast, 1997). Einen Überblick über die Prozessabläufe bei Untertitelungsprojekten bieten jedoch die Arbeiten von Ivarsson und Carroll (1998), im deutschen Sprachraum Buhr (2003), Hinderer (2009), Nagel (2009) und Jüngst (2010).

Einleitend ist festzuhalten, dass die Untertitelung in die Postproduktionsphase fällt – Jüngst (2010) spricht sogar von „Post-Postproduktion“ (S. 7), da der Übersetzungsprozess erst beginnt, wenn die Produktion des Films abgeschlossen ist. Dies erklärt vielleicht, weshalb oft geltend gemacht wird, dass die Fristen für Untertitelungsprojekte eng bemessen sind – die Zeit für die Erstellung der Untertitelung wird nicht in das Projektmanagement einkalkuliert; ebenso könnte dieser Tatbestand die oft fehlende Anerkennung in Form einer Namensnennung des Untertitlers erklären (vgl. Panier, 2012, S. 73, 89; Reinart,

2014, S. 266–267). Allerdings ist diesen beiden Punkten – Fristen und Namensnennung – empirisch noch systematischer nachzugehen.

Buhr (2003) widmet einen Abschnitt ihrer Arbeit möglichen Problemen bei der Auftragsabwicklung zwischen dem Untertitler und dem Kunden. Den Ablauf skizziert sie dabei wie folgt: Eine Verleih-, Vertriebs- oder Produktionsfirma (zu den Unterscheidungen vgl. S. 124) oder eine Fernsehanstalt wendet sich an eine Untertitelfirma oder einen Untertitler mit dem Auftrag, eine Untertitelung zu erstellen. Direkter Kontakt zu einem Regisseur besteht nur selten, z. B. bei Low-Budget-Filmen. Der Untertitler erstellt dann das Spotting (d. h. das Festlegen der Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel anhand von Timecodes) und die Übersetzung, indem er die beim Spotting festgelegte Anzahl und Länge der Untertitel mit der Übersetzung füllt. Anschließend findet die Simulation statt, bei der die Untertitel in das Videosignal zur Überprüfung von Spotting, Lesbarkeit, Orthografie und Wirkung gemischt werden (S. 36). Diese Simulation wird anschließend auch von einer weiteren Person (Projektleiter oder Chefübersetzerin bei einer Untertitelungsfirma) durchgeführt, die die inhaltliche und stilistische Angemessenheit der Untertitel, Orthotypografie und das Spotting überprüft. Nach Durchführung der notwendigen Korrekturen wird die revidierte Fassung dem Kunden vorgelegt, der wiederum Änderungswünsche anbringen kann. Bei der Fernsehuntertitelung wird die Untertitelung darauf in ein Videosignal umgewandelt und in das Videoband gemischt, bei der Kinountertitelung wird der Film gelasert, d. h. die Untertitel auf der Filmkopie eingraviert.

Wenn man Untertitelnde zwölf Jahre später mit dieser Beschreibung des Workflows von Buhr (2003) konfrontiert, erhält man die Auskunft, dass es heutzutage unüblich ist, dass ein Untertitler seine Untertitelungsarbeit getrennt vom Spotting durchführt. Die Feinfassung der Übersetzung geschieht im Gleichschritt mit dem Feinspotting in der Software selbst und in direkter Abstimmung mit der eingegebenen Filmsequenz. Die Filme werden als Dateien und nicht als Videobänder geliefert. Wenn der Untertitler ausnahmsweise eine DVD erhält, muss er sie umwandeln, indem er sie über ein Programm digitalisiert. Die meisten Firmen und Filmschaffende stellen jedoch digitalisierte Fassungen – d. h. Filmdateien – zur Verfügung, sodass sich das Problem kaum je stellt. Mit dem technischen Bereich der Aufschlüsselung von Signalen

und Codes haben Untertitelnde nichts zu tun, das geschieht im technischen Finalisierungsprozess.¹

Nach wie vor korrekt ist jedoch, dass Spotting und Übersetzen die beiden grundlegenden Arbeitsprozesse bei der Untertitelung darstellen. In einigen Untertitelungsfirmen werden sie weiterhin getrennt von einem Techniker und einem Untertitler ausgeführt, wenn auch im Zuge der Digitalisierung Untertitelnde in Personalunion oft für beide Prozesse zuständig sind (vgl. Hinderer, 2009, S. 278; Nagel, 2009, S. 37; Panier, 2012, S. 89; Reinart, 2014, Abschn. 8.9.3). Dies kann als idealtypischer Vorgang bezeichnet werden, denn es gibt Untertitelnden einerseits mehr Handlungsspielraum und Kontrolle über das Endprodukt, andererseits sorgt es für mehr Kohärenz. Die Tatsache, dass Untertitelnde mittlerweile zumindest laut Angaben in der Fachliteratur sowohl für das Spotting als auch das Übersetzen zuständig sind, scheint dabei zunächst nicht ein Indiz *für*, sondern *gegen* die oft erwähnte Arbeitsteiligkeit beim Untertiteln (und Übersetzen) zu sein. Fakt ist jedoch, dass in dieser Beziehung eine Vermeidung der Mehrteilung der Arbeit mit Blick auf die Kohärenz des Produkts grundsätzlich wünschenswert ist, sodass frei werdende Ressourcen anderweitig eingesetzt werden können, zum Beispiel für eine sorgfältige Simulation und Revision der Untertitel (auch Redaktion oder Korrekturlesen genannt, vgl. Hinderer, 2009, S. 278; Nagel, 2009, S. 88), bevor das Ansichtsmaterial an den Kunden geht.

Parallel dazu gibt es jedoch eine andere Tendenz – jene, dass Filme einheitlich für alle Sprachen, in die sie übersetzt werden, gespottet werden. In diesem Fall erhalten Untertitelnde eine vorgespottete Version in Form eines Templates (Jüngst, 2010, S. 32; Nagel, 2009, S. 88). Kapsaskis (2011) zeigt die Gründe für diese Entwicklung und ihre Folgen für die Qualität von Untertitelungen und den Status von Untertitlern sehr anschaulich auf, nämlich: Der Handlungsspielraum von Untertitlern wird aufgrund des Erfordernisses, mit einem Template zu arbeiten, stark eingeschränkt. Es kommt zu einer neuen Arbeitsteiligkeit. Ein (anonymer) Projekt-Manager ist für die Erstellung des Templates zuständig, der Untertitler für den Sprachtransfer. Der eigentliche Ausgangstext ist nicht mehr der Originaldialog, sondern die (englische) Version des Templates. Dies bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Qualität. Auslassungen oder suboptimale Lösungen in den Untertitelungen lassen sich oft damit erklären, dass Untertitler gezwungen sind, sich an die Vorgaben des Templates zu hal-

.....
1 Ich danke Yvonne Gaug (Zürich) für eine aktuelle Einschätzung (Stand: November 2015) der Ausführungen Buhrs (2003).

ten. Denn: Die Standzeiten sind vorgegeben, der Untertitler kann nur noch die Textmenge beeinflussen. Es kommt aber auch zu einer räumlichen Arbeitsteiligkeit, indem immer mehr Untertitelungsprojekte von Untertitelungsfirmen an Freelancer in Billiglohnländern ausgelagert werden, die oft nicht über eine einschlägige Ausbildung verfügen. Es wären weitere Studien notwendig, um genauer die Frage zu untersuchen, welche Einbußen in Sachen Untertitel-Qualität die Verwendung eines Templates hat. Ebenso stellt sich die Frage, wie Ausbildungsstätten angemessen auf diese Herausforderungen des Marktes reagieren können.

Ein weiterer zentraler Aspekt in Sachen Produktionsabläufen betrifft die verwendete Software. Es sind zahlreiche Untertitelungsprogramme auf dem Markt erhältlich. Hinderer (2009) skizziert ein verbreitetes Verfahren wie folgt:

Inzwischen ermöglichen neue Software-Produkte auch das Abspielen des digitalisierten Filmmaterials in einem Fenster auf dem PC-Bildschirm, auf dem gleichzeitig die Untertitel eingegeben und gespottet werden können, es gibt also ein Programm, das alle Funktionen bündelt. Einige Programme übernehmen auch gleich die Digitalisierung des Filmmaterials und versehen es dabei mit einem Timecode. (S. 275)

Ähnlich drückt sich Nagel (2009) aus:

Die Untertitelung arbeitet heute mit Computertechnik. Es wurden Untertitelungsprogramme entwickelt, mit denen der gesamte Untertitelungsprozess (Timing und Übersetzung) an einem PC durchgeführt werden kann. Der Untertitler kann den Film (analog oder digital) in das Programm laden und eine Untertiteldatei erstellen, die die Timing- und Übersetzungsinformation enthält. Die Film- und die Untertiteldatei sind durch eine Timecode-Information synchronisiert. (S. 137)

Ob es tatsächlich eine einheitliche Praxis gibt, ist – auch angesichts der oben referierten Studie von Kapsaskis (2011) – allerdings noch empirisch zu untersuchen². Nicht zulässig ist sicherlich die Argumentation von Cedeño Rojas (2007). Sie präsentiert drei Untertitelungssoftwares, die sie anhand der Ausführungen von Buhr (2003) bespricht, und gelangt zum Fazit, dass in Deutschland im internationalen Vergleich mit altmodischen Hilfsmitteln gearbeitet

.....

2 Zweifel bestehen. Beim Besuch eines wichtigen Akteurs auf dem Untertitelungsmarkt im Rahmen meines Kurses „Audiovisuelle Übersetzung“ im Frühling 2015 stellte sich heraus, dass Untertitelungsfirmen nicht unbedingt die Verwendung spezifischer Untertitelungssoftware von ihren Freelance-Untertitlern verlangen. Gängige Praxis in diesem Unternehmen ist es, dass die Untertitler ihre Übersetzungen in Word erstellen, wobei Vorgaben zur Länge der Untertitel gemacht werden.

werde, was einer Optimierung der Arbeitsabläufe im Wege stehe. Wenn dies da und dort im Jahr 2007 auch zutreffend gewesen sein mag, so kaschiert dieses Fazit die Bandbreite der möglichen Prozesse in der Praxis. Fakt ist auch, dass Cedeño Rojas (2007) das Thema Untertitelung in Deutschland auf sechs Seiten abhandelt und dabei fast ausschließlich die 2003 erschienene Diplomarbeit von Buhr referiert.

Fazit: Die genaueren Arbeitsabläufe und die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Akteuren in Untertitelungsprojekten notabene in Bezug auf Übersetzen und Spotting sind empirisch noch kaum erforscht. Unsere Online-Umfrage unter Untertitelnden im deutschsprachigen Raum (vgl. Abschn. 2.4) soll deshalb auch genauer Auskunft geben über die verschiedenen Abläufe in der Praxis, verwendete technische Hilfsmittel sowie zur Interaktion zwischen den Handlungspartnern.

2.1.4 Einflussfaktoren

Es gibt kaum eine Arbeit, in der die Untertitelung nicht als Übersetzung unter (besonders) schwierigen Herausforderungen beschrieben wird. In der Regel ist dabei von Zwängen oder – etwas weniger stark – Restriktionen die Rede. Restriktionen können unterschiedlicher Natur sein, von verbindlichen Regeln, deren Nichtbeachtung zu einer Sanktion führt, über mehr oder weniger starke Normen in der Mitte bis hin zu eher vagen Empfehlungen (vgl. Toury, 1995, S. 54). In dieser Arbeit sollen sie unter denjenigen Faktoren besprochen werden, die den Untertitelungsvorgang sowie das Endprodukt dieses Vorgangs, die Untertitel und deren Rezeption und Qualität, beeinflussen.

Zu den Faktoren, die einen Einfluss auf die Untertitelung haben und zu jenen hinzukommen, die grundsätzlich jede Form des Übersetzens betreffen, haben sich verschiedene Autorinnen und Autoren geäußert (u. a. Georgakopoulou, 2009; Hezel, 2009; Hinderer, 2009; Marleau, 1982; Martí Ferriol, 2007). Nachstehende Liste stellt eine Zusammenfassung dar, in der bestehende Taxonomien und Konzepte stichwortartig zusammengestellt, tentativ nach Dimensionen geordnet sowie durch Beispiele ergänzt wurden. Unterschieden werden darüber hinaus die verschiedenen Akteure je nach Prozessphase, d. h. vor Beginn des eigentlichen Untertitelns, während der Erstellung einer Untertitelung sowie bei der Rezeption der erstellten Untertitel. Das Publikum beeinflusst durch seine erwarteten Rezeptionsfähigkeiten und -vorlieben natürlich auch den Untertitelungsvorgang (Stichwort: Skopos beziehungsweise Untertitelungsauftrag). Die verschiedenen Phasen treten deshalb in der Realität nie überschneidungsfrei auf.

Einflussfaktor	Dimensionen	Beispiel	Phase	Akteur
Profil des Untertitelfinden	<ul style="list-style-type: none"> • (Fach)Ausbildung • (Fach)Kompetenzen • Alter • Geschlecht • Ideologie (Vorstellung vom richtigen Untertiteln) 	<ul style="list-style-type: none"> • MA Übersetzen vs. MA Audiovisuelles Übersetzen • Weiterbildungen • Persönlicher Sprachgebrauch 	Vorphase Hauptphase	Untertitler
Berufspraktische Aspekte	Situative Aspekte: <ul style="list-style-type: none"> • Konkrete Arbeitsbedingungen Soziokulturelle Aspekte: <ul style="list-style-type: none"> • Status von Untertitelfinden/Übersetzenden • Vorstellung von der Funktion von Untertiteln (z. B. Prinzip der Unauffälligkeit) 	<ul style="list-style-type: none"> • Tarife • Fristen • Tools • Normen/Richtlinien/Stilanweisungen • Material (Dialoglisten, Templates) • Grad der Arbeitsteilung (Spotting/Untertitelung) • Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Akteuren • Grad der Qualitätssicherung (Übersetzung/Revision/Korrektur) 	Vorphase Hauptphase	Auftrag- oder Arbeitgeber Untertitler
Technische Aspekte	<ul style="list-style-type: none"> • Zeichen- und Zeilenzahl • Standzeiten • Synchronität Originalfassung – Untertitelung • Filmschnitt 	Raum: <ul style="list-style-type: none"> • maximale Zeichen- und Zeilenzahl • maximale Fläche der Untertitelung auf dem Bild Zeit: <ul style="list-style-type: none"> • Ein- und Ausblenden der Untertitel und maximaler Darbietungsrhythmus 	Hauptphase	Auftrag- oder Arbeitgeber Untertitler + allenfalls Techniker

Einflussfaktor	Dimensionen	Beispiel	Phase	Akteur
Optische Gestaltung	<ul style="list-style-type: none"> • Position • Ausrichtung • Schriftart, Schriftgrad • Farben • Schärf-/Kontrast zum Hintergrund 	<ul style="list-style-type: none"> • Am unteren Bildrand fixiert oder den Protagonisten zugeordnet • Linksbündig oder zentriert • Farbgebung in der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung • Mit schwarzem Hintergrund oder ohne 	Hauptphase	Auftrag- oder Arbeitgeber Untertitler + allenfalls Techniker
Semiotische Aspekte	<ul style="list-style-type: none"> • Bild-Ton-Text-Relation 	<ul style="list-style-type: none"> • Intersemiotische Redundanz 	Hauptphase	Untertitler
Formal-ästhetische Aspekte	<ul style="list-style-type: none"> • Medialer Wechsel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit • Sprachpaarspezifische Übersetzungsprobleme 	<ul style="list-style-type: none"> • Umgang mit Sprachvarietäten 	Hauptphase	Untertitler
Kulturelle Aspekte	Koexistenz verschiedener kultureller Systeme	<ul style="list-style-type: none"> • Umgang mit Kulturspezifika in Filmbild oder Filmtext 	Hauptphase	Untertitler
Kognitionspsychologische Aspekte	Rezeptionsfähigkeit	<ul style="list-style-type: none"> • Lesegeschwindigkeit 	Nachphase	Rezipient
Emotionspsychologische Aspekte	Rezeptionsgenuss	<ul style="list-style-type: none"> • Identifikation mit den Charakteren und Absorption durch die Handlung 	Nachphase	Rezipient

Tab. 2: Einflussfaktoren bei Untertitelungsprojekten

Als technische und optische Aspekte werden einerseits die raumzeitlichen Dimensionen, der Umgang mit Schnitten und die Synchronität zwischen Ton und Untertitel betrachtet, andererseits Gestaltungsmittel wie Schriftgröße oder die Verwendung von Hervorhebungen (vgl. Hezel, 2009, Abschn. 4.2 und 4.3). Beide betreffen die Leserlichkeit und Lesbarkeit von Untertiteln und werden deshalb in der Fachliteratur nicht immer getrennt aufgeführt.

Unter *soziokulturellen Aspekten* ist, in Anlehnung an den Duden (2007), das Wertesystem der sozialen Gruppe der an der Produktion von Untertitelungen beteiligten Akteure (Untertitelungsfirma, Untertitler) gemeint. Dieses Wertesystem kann sich von der persönlichen Ideologie des Untertitlers unterscheiden; Normbrüche durch den Untertitler kommen vor, wenn auch nicht sehr häufig, wie die Ergebnisse unserer Umfrage zeigen werden (Abschn. 2.4.2.2). Zu den ebenfalls in der Tabelle genannten Richtlinien und Stilanweisungen ist zu sagen, dass Hinderer (2009) wohl zustimmen ist, wenn sie schreibt:

So gut wie jede Untertitelungsfirma hat ihre eigenen Richtlinien, die sich aus eigenen Erfahrungswerten, allgemeinen internationalen Standards, wissenschaftlichen Erkenntnissen und den Sonderwünschen einzelner Auftraggeber zusammensetzen. Da der Auftraggeber immer das letzte Wort hat, sind Abweichungen von diesen Richtlinien nicht in jedem Fall auf eine Entscheidung des Übersetzers zurückzuführen. (S. 288)

Ähnliches deutet eine empirische Untersuchung von Méan (2012) an. Er untersuchte Richtlinien für Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung im deutschsprachigen Raum und ging dabei den Fragen nach, inwiefern sich bestehende Richtlinien unterscheiden und ob von Seiten der Zielpublika ein Wunsch nach Vereinheitlichung besteht. Die Umfrageergebnisse zeigen, dass die meisten Fernsehsender über eigene Richtlinien verfügen, die in der Regel aber nicht auf empirischen Studien, sondern Erfahrungswerten basieren (siehe dazu auch Nagel, 2009, S. 79, im Bereich der Untertitelung für Hörende) und deshalb wohl aktualisiert werden müssten. Hezel (2009, S. 188) gelangte bereits einige Jahre davor zu einem ähnlichen Fazit und schließt ihre Arbeit mit einem Vorschlag für eine Richtlinie für die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung ab.

Interessant in Bezug auf die Frage nach einer allfälligen Vereinheitlichung bestehender Richtlinien ist in der Studie von Méan (2012) das Ergebnis, dass 85 % der Befragten einer Vereinheitlichung positiv gegenüberstehen, andererseits aber ebenfalls eine Mehrheit der Befragten unterschiedliche Praktiken z. B. in puncto Farbgebung, Geräusche oder Musik nicht als störend empfinden (S. 55). Unterschiedliche Untertitelungsstile erschweren die Untertitelre-

zeption nach Meinung der Zielgruppen selbst somit nicht zwangsläufig. Ebenfalls interessant ist der Tatbestand, dass eine Mehrheit der Befragten oft Darstellungsformen bevorzugt, die sich von jenen unterscheiden, die von den Fernsehsendern im jeweiligen Land gewählt werden. Der Autor gelangt deshalb zum Fazit, dass die Erwartungen von Seiten des Zielpublikums an Untertitel noch nicht erfüllt sind (S. 59).

Während Méan (2012) die Perspektive des Zielpublikums untersucht und damit einen wichtigen Beitrag zur Erforschung einer spezifischen Translationskultur (vgl. Abschn. 2.3) leistet – jene der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung im deutschsprachigen Raum –, sollen in der vorliegenden Arbeit die Erwartungen von Untertitelnden und ihre Meinungen zu Untertitel-Richtlinien untersucht werden. In Erfahrung gebracht werden sollen aber auch die Erwartungen von Untertitlerinnen und Untertitlern an die Rahmenbedingungen für Untertitelaufträge, ein bislang im deutschsprachigen Raum empirisch noch nicht systematisch erforschter Aspekt.

In Tabelle 2 oben werden in Bezug auf den Rezeptionsakt die emotionspsychologischen Aspekte erwähnt. Erstaunlicherweise wurden diese Bedürfnisse in der übersetzungswissenschaftlichen Forschung zur Untertitelung bisher kaum berücksichtigt. Dabei kann man mit Wissmath und Weibel (2012, S. 277) davon ausgehen, dass es ein Hauptanliegen von Filmproduzenten ist, dem Publikum zu ermöglichen, in die dargestellte Welt einzutauchen, sich mit den Charakteren der Handlung zu identifizieren und dadurch ein so genanntes *flow*-Erlebnis zu induzieren. Der Grad, bis zu welchem eine Absorption durch das Filmgeschehen möglich ist, hängt auch von der Qualität der Untertitelung beziehungsweise der Übersetzungsform ab. So kann man geltend machen, dass eine Originalversion authentischer als eine Synchronisation ist, was für die Untertitelung spricht. Auf der anderen Seite werden durch das Lesen von Untertiteln Ressourcen und Aufmerksamkeit abgezogen. Dies kann ein Eintauchen in die im Film dargestellte Welt erschweren. Ebenso lässt sich die These aufstellen, dass die Identifikation mit Schauspielern, die dieselbe Sprache wie die Rezipienten sprechen, leichter fällt – ein Argument für die Synchronisation. Allerdings zeigen Rezeptionsuntersuchungen, dass der Vorgang des Lesens von Untertiteln effizient erfolgt (vgl. Abschn. 3.1 der vorliegenden Arbeit). Wenn in der Fachliteratur Einigkeit darüber besteht, dass die Identifikation mit dem Film ein wesentlicher Aspekt des Filmgenusses ist, so besteht in Bezug auf die Frage, welche Übersetzungsform dieser Funktion besser gerecht wird, noch Forschungsbedarf.

Abschließend soll kurz erörtert werden, wie die verschiedenen unter *Einflussfaktoren* genannten Aspekte in dieser Arbeit behandelt werden. Das Profil von Untertitelnden sowie der Arbeitsplatz von Untertitlerinnen und Untertitlern im deutschsprachigen Raum wird in der Fragebogen-Umfrage (vgl. Abschn. 2.4) genauer untersucht. Auf die Aspekte der Technik, Semiotik, der Formalästhetik und Kultur wird jedoch nicht weiter eingegangen, da sie in den bisherigen Studien zur Untertitelung im Vordergrund standen. Eine Lücke gibt es jedoch bei der Erforschung von kognitions- und emotionspsychologischen Aspekten der Rezeption von untertitelten Filmproduktionen. Einige davon sind deshalb Gegenstand von Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

2.2 Zum Kompetenzprofil von Untertitelnden

Gambier (2004c, S. 11) meint, dass in der Fachliteratur Fragestellungen zur Ausbildung von audiovisuellen Übersetzern sowie zu ihren Kompetenzen und Verhaltensweisen ausgeklammert werden. Daran hat sich auch über ein Jahrzehnt nach Erscheinen der Publikation wenig geändert, wie einschlägige Literaturrecherchen zeigen. So erhält man mit den Suchbegriffen *competence* und *subtitling* in der *Translation Studies Bibliography* (Web 4) lediglich 18 Treffer (Stand: 08.12.16), von denen darüber hinaus nicht alle die Untertitelungskompetenz betreffen, sondern Themen wie die Rolle der Untertitelung beim Erwerb von Sprachkompetenz. Ein Grund hierfür ist sicherlich der bereits erwähnte Tatbestand, dass der Blick meist auf das Produkt und nicht den Prozess und den für die vorliegende Arbeit zentralen Akteur, den Untertitler, gerichtet wird.

Ein Kapitel mit der Überschrift „Der Untertitler, die Untertitlerin“ wäre unvollständig, wenn nicht auf das Kompetenzprofil von Untertitelnden eingegangen würde. Gottlieb (2002, zit. nach Nagel, 2009, S. 99) bringt es folgendermaßen auf den Punkt:

[Ein Untertitler braucht] das musikalische Ohr eines Dolmetschers, die nüchterne Urteilsfähigkeit eines Nachrichtenredakteurs und den Sinn eines Designers für Ästhetik [...] Um die Untertitel auch synchron mit dem Leinwandgeschehen zu präsentieren, braucht er überdies die sichere Hand eines Chirurgen und das Zeitgefühl eines Schlagzeugers. (S. 211)

Einige Überlegungen neueren Datums zum Kompetenzprofil von Untertitrinnen und Untertitlern finden sich bei Panier (2012, S. 89–90). Als Voraussetzungen für das Untertiteln nennt sie mit Verweis auf andere Arbeiten:

- Teamfähigkeit, Verhandlungsgeschick, Flexibilität und Anpassungsfähigkeit
- Hervorragende Kenntnisse der Zielsprache in Wort und Schrift
- Nuanciertes Verständnis insbesondere der gesprochenen Ausgangssprache
- Translatorische Kompetenzen
- Kenntnisse über die Filmindustrie, die Semiotik und filmische Genres
- Ausgeprägte Recherchekompetenz
- Einfühlungsvermögen zur Einschätzung der Rezeptionsbedürfnisse
- Grundlegendes Verständnis für das audiovisuelle Medium (medien-spezifische Kompetenz)
- Kompetenz im Bereich Korrekturlesen
- Technische Kompetenzen (Spotting)
- Stressresistenz
- Selbstreflexion
- Schnelle, selbstständige Einarbeitung in neue Technologien

Ein Versuch zu einer systematischen Kategorisierung (und Hierarchisierung) dieser Fertigkeiten und Fähigkeiten wird nicht gemacht. Die genannten Kompetenzen überlappen deshalb teilweise. Dessen ungeachtet stellt die Aufzählung einen ersten Schritt zur Erstellung eines Modells dar. Nagel (2009) erwähnt in ihrem Abschnitt über die Anforderungen an Untertitler ebenfalls mit Verweis auf Fachliteratur folgende Elemente:

Ein großer übersetzerischer Erfahrungsschatz, profunde Kenntnisse von Ausgangs- und Zielsprache sowie deren Konnotationen und kulturellen Unterschiede, Terminologie- und Recherchekompetenz sind nicht ausreichend, um der Aufgabe der qualitativ hochwertigen Untertitelung gerecht zu werden. [...] Wie Übersetzer auch, müssen Untertitler unter Zeitdruck und Stress arbeiten können. Außerdem wird von ihnen eine besondere Kompetenz für das Schreiben von Medientexten verlangt. Sie müssen in der Lage sein, den Filmtext zu analysieren, umzuschreiben, zu verkürzen und ihn den Beschränkungen durch Zeit und Raum anzupassen. Sie müssen ein gewisses technisches Verständnis mitbringen und dürfen keine Scheu vor dem Umgang mit neuen Technologien haben. Sie müssen sehr gute Selbstevaluierungsfähigkeiten haben, um schnelle Übersetzungsentscheidungen treffen zu können. Sie müssen fähig sein, die Verantwortung für die Qualität ihrer Arbeit zu übernehmen und im Team zu arbeiten. (S. 98–99)

Sowohl in den Aufzählungen von Panier (2012) als auch jener von Nagel (2009) finden sich in erster Linie Fähigkeiten, die generell für das Übersetzen gelten. Sehr oft geht es somit weniger um unterschiedliche Kompetenzprofile denn um unterschiedliche Ausprägungen einzelner Subkompetenzen. Ein Beispiel: Auch beim Übersetzen im engen Sinne sind Kenntnisse der gesprochenen Ausgangssprache sicherlich von Vorteil (zum Beispiel bei der Werbetext- oder der literarischen Übersetzung); sie sind bei der Untertitelung jedoch essentieller.

Etwas salopper, aber durchaus treffend, drückt sich Jüngst (2010) aus:

Wer sich ernsthaft mit Untertitelung befassen möchte, kommt um zwei grundsätzliche, zeitraubende Kompetenzen nicht herum: Einerseits muss ein Untertitler ein guter Übersetzer sein. Er sollte also mit den Sprachen und Kulturen, aus denen er übersetzt, hervorragend vertraut sein, mit Hilfsmitteln umgehen können und vor allem die Muttersprache perfekt beherrschen. Fehlerhafte Untertitel sehen im Bild doppelt so groß aus [sic] wie sie sind. Außerdem sollte er die technischen Fertigkeiten beim Spotten und Splitten perfektionieren. Wer wirklich untertiteln will, kann sich nicht darauf verlassen, dass er immer vorgespottete Filme bekommt. (S. 57)

Auch hier wird nicht versucht, die genannten Kompetenzen in Kompetenzbereiche zu ordnen. Dieser Versuch soll nachstehend unternommen werden, indem das von der EMT-Expertengruppe ausgearbeitete Kompetenzprofil von Translatoren herangezogen wird. Die EMT-Expertengruppe wurde 2007 von der Generaldirektion Übersetzung (DGT) der Europäischen Kommission mit der Aufgabe eingesetzt, an der Einführung eines European Master's in Translation (EMT) mitzuwirken (Web 3).

Tabelle 3 unten teilt die von Jüngst (2010), Nagel (2009) und Panier (2012) genannten Fähigkeiten in die vom EMT vorgeschlagenen Kompetenzbereiche ein.

Kompetenzart	Definitionen/Merkmale
Dienstleistungskompetenz	<i>Interpersonelle Komponente:</i> <ul style="list-style-type: none"> • Teamfähigkeit (P, N) • Verhandlungsgeschick (P) • Flexibilität/Anpassungsfähigkeit (P) • Stressresistenz (P) • Selbstreflexion (P) • Fähigkeit, unter Zeitdruck und Stress zu arbeiten (N) • Qualitätsbewusstsein (N)

Kompetenzart	Definitionen/Merkmale
Dienstleistungskompetenz	<p><i>Produktionskomponente:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Translatorische Kompetenzen (P) • Kompetenz im Bereich Korrekturlesen (P) • Selbstevaluierungsfähigkeiten (N) • Einfühlungsvermögen zur Einschätzung der Rezeptionsbedürfnisse (P) • Großer Übersetzerischer Erfahrungsschatz (N)
Sprachenkompetenz	<ul style="list-style-type: none"> • Hervorragende Kenntnisse der Zielsprache in Wort und Schrift (P) • Profunde Kenntnisse von Ausgangs- und Zielsprache (N) • Perfekte Beherrschung der Muttersprache (J) • Hervorragende Kenntnis der Ausgangssprache (J)
Interkulturelle Kompetenz	<p><i>Soziolinguistische Komponente:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Nuanciertes Verständnis insbesondere der gesprochenen Ausgangssprache (P) • Hervorragende Kenntnis der Ausgangskultur (J) • Profunde Kenntnisse der kulturellen Unterschiede zwischen den beiden Sprachen (N) • Profunde Kenntnisse der Konnotationen in den beiden Sprachen (N) <p><i>Textbezogene Komponente:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Besondere Kompetenz für das Schreiben von Medientexten, Umschreibung, Kürzung, raumzeitliche Anpassung des Filmtexts (N)
Recherchenkompetenz [sic]	<ul style="list-style-type: none"> • Ausgeprägte Recherchekompetenz (P) • Recherchekompetenz (N)
Fachkompetenz	<ul style="list-style-type: none"> • Kenntnisse über die Filmindustrie, die Semiotik und filmische Genres (P) • Grundlegendes Verständnis für das audiovisuelle Medium (medienspezifische Kompetenz) (P) • Terminologiekompetenz (N) • Filmtextanalyse (N)
Kompetenz im Umgang mit technischen Hilfsmitteln	<ul style="list-style-type: none"> • Technische Kompetenzen (Spotting) (P) • Schnelle, selbstständige Einarbeitung in neue Technologien (P) • Umgang mit Hilfsmitteln (J) • Perfektes Spotten und Splitten (J) • Technisches Verständnis, Umgang mit neuen Technologien (N)

Tab. 3: Kompetenzprofil von Untertitlerinnen und Untertitlern

Legende: J = Jüngst; N = Nagel; P = Panier

Das EMT-Raster kann in verschiedener Hinsicht kritisiert werden. Es ist schwierig, die verschiedenen Fähigkeiten überschneidungsfrei in die verschiedenen Kompetenzarten einzuordnen. Gerade die Unterscheidung zwischen Sprachenkompetenz und interkultureller Kompetenz fällt nicht immer leicht; ebenso wenig jene zwischen den beiden Subkompetenzen der Dienstleistungskompetenz (interpersonelle vs. Produktionskomponente). Grosso modo scheinen unter die interpersonelle Komponente Kenntnisse des Übersetzerberufs zu fallen, unter die Produktionskomponente deklaratives und prozedurales Wissen über die Produktion eines Zieltextes im Allgemeinen. Von diesen Mängeln soll hier jedoch abstrahiert werden. Sicherlich positiv an dem Raster ist der Fokus auf Resilienz und Flexibilität vor dem Hintergrund der sich immer rascher ändernden Arbeitsbedingungen (siehe auch Kapsaskis, 2011, Kap. 4).

Wichtig festzuhalten ist auch, dass das EMT-Raster fachspezifische Kenntnisse und Fertigkeiten beschreibt – jene des Übersetzens. Ein Hochschulstudium soll aber auch überfachliche Kompetenzen vermitteln. In dem zwischen 2000 und 2004 durchgeführten Tuning-Projekt („Tuning Educational Structures in Europe“, González & Wagenaar, 2007) werden drei solche überfachliche Kompetenzen beschrieben: (1) instrumentelle Kompetenzen (kognitive, methodische, technische und sprachliche Fähigkeiten), (2) interpersonelle Kompetenzen (soziale Interaktion und Kooperation) sowie (3) systemische Kompetenzen (Kombination von Verständnis, Sensibilität und Wissen). Auch diesbezüglich dürfte es einige Überlappungen mit der im EMT-Raster erwähnten Dienstleistungskompetenz geben. Die Erstellung einer möglichst überschneidungsfreien Taxonomie des Anforderungsprofils von Untertiteln stellt ein eigenes Forschungsdesiderat dar.

In der obigen Tabelle fett gedruckt sind diejenigen Kompetenzen, die m. E. untertitelungsspezifisch sind oder beim Untertiteln stärker ausgeprägt sein sollten. Zumindest auf der Grundlage der Arbeiten der drei genannten Autorinnen halten sich die Unterschiede zum Übersetzen im engen Sinne in Grenzen. Wesentlich scheinen mir (nicht zuletzt aufgrund meiner eigenen Erfahrung als Untertitler) jedoch auch noch folgende Kompetenzen zu sein:

- Ausgeprägte Kritikfähigkeit, insbesondere aufgrund der parallelen Darbietung von Ausgangs- und Zieltext sowie der großen Reichweite der Untertitel (Dienstleistungskompetenz/interpersonelle Komponente).
- Ausgeprägte passive Fremdsprachenkompetenz, insbesondere im Bereich des Hörverständnisses, da Arbeitsmaterialien wie Dialoglisten

oft fehlerhaft sind beziehungsweise keine vorhanden sind (Sprachenkompetenz).

- Ausgeprägte Kenntnisse insbesondere von Sprachvarietäten und Substandards (Dialekt, Soziolekt, Register) (Interkulturelle Kompetenz/ soziolinguistische Komponente).
- Und schließlich: Was in den Arbeiten zur Untertitelungskompetenz oft fehlt, sind Überlegungen zur Rolle der Körperkommunikation, die ja in Filmproduktionen und in den audiovisuellen Medien generell einen wesentlichen Aspekt darstellt. Es geht für den Untertitler nicht nur darum, den verbalen Code korrekt zu entschlüsseln, sondern auch der nonverbalen Dimension von Kommunikation Rechnung zu tragen, d. h. den parasprachlichen und körperlichen Aspekten wie Stimmqualität, Stimmgebung, Mimik, Gestik und Haptik. Sie sind ein entscheidender Faktor für das Gelingen von Kommunikation nicht nur über Sprachbarrieren, sondern auch Kulturbarrieren hinweg. Deshalb wären diesbezügliche Kenntnisse in Tabelle 3 oben am sinnvollsten unter der interkulturellen Kompetenz einzuordnen. Kalverkämper (2008, S. 97) hat eine detaillierte Taxonomie für die Klassifikation der verschiedenen Dimensionen von Kommunikation vorgelegt, die auch für die Untertitelung fruchtbar gemacht werden könnte.

Diese Auflistung stellt einen ersten Schritt in Richtung einer systematischen Erfassung des Kompetenzprofils von Untertitelnden dar. Die direkt betroffenen, die Untertitelnden, kommen selbst jedoch nicht zu Wort. Diese Forschungslücke soll durch unsere Online-Umfrage geschlossen werden, in der es eine Fragegruppe zu den Anforderungen gibt. Darin wurden die Untertitelnden explizit gefragt, welche Fertigkeiten ihrer Meinung nach Untertitler zusätzlich zum Übersetzen aufweisen sollten (Abschn. 2.4.2.3.1).

2.3 Translationskultur

In diesem Abschnitt sollen die Begrifflichkeiten rund um das Konzept *Translationskultur* (Prunč, 2007) eingeführt und eine Auswahl empirischer Studien präsentiert werden, die sich zwar nicht des Analyseinstruments von Prunč bedienen, jedoch verschiedene Aspekte konkreter Translationskulturen im Bereich der Untertitelung untersuchen.

2.3.1 Definition

Seit der soziologischen Wende der Translationswissenschaft werden immer stärker die Produktionsbedingungen und das soziale Gefüge, in dem Übersetzungen als Kommunikationsmittel produziert werden, betrachtet. Grundgedanke dabei ist, dass ein rein sprachlicher Zugang nicht reicht, um eine Übersetzung zu beschreiben und zu bewerten, da sie immer auch abhängig ist vom historischen und sozialen Kontext, in dem sie entsteht (vgl. Kaindl, 2004, S. 123; Prunč, 2007, S. 130). Zur Modellierung der Prozesse, die das Übersetzen als soziale Praxis kennzeichnen, hat sich für die Translationswissenschaft der Begriffsapparat des französischen Soziologen Pierre Bourdieu als fruchtbar erwiesen. Er wurde in der Translationswissenschaft rege rezipiert (u. a. Inghilleri, 2005), sodass hier auf eine nochmalige Übersicht verzichtet werden soll. Eine gute Einführung bietet Schwingel (1995), während in der Translationswissenschaft Prunč (2007, 2008) genannt werden kann, der auch den Begriff *Translationskultur* geprägt hat. Dieser Begriff ist für unsere Zwecke relevanter und gleichzeitig ausreichend.

Prunč (2008) erfasst unter dem Begriff *Translationskultur* sämtliche in den Bereich der interkulturellen Kommunikation fallenden Tätigkeitsbereiche – und damit implizit auch die Untertitelung. Translationskultur wird wie folgt definiert:

Unter Translationskultur ist dann das historisch gewachsene, sich aus der dialektischen Beziehung zur Translationspraxis entwickelnde, selbstreferentielle und selbstregulierende Subsystem einer Kultur zu verstehen, das sich auf das Handlungsfeld Translation bezieht, und das aus einem Set von gesellschaftlich etablierten, gesteuerten und steuerbaren Normen, Konventionen, Erwartungshaltungen und Wertvorstellungen sowie den habitualisierten Verhaltensmustern aller in dieser Kultur aktuell oder potentiell an Translationsprozessen beteiligten Handlungspartnern besteht [...] (S. 24–25)

Normen sind in dieser Sichtweise – und dies scheint mir wichtig – nicht nur vorgegeben (Stichwort: Restriktion), sondern lassen sich auch verändern (Stichwort: steuerbar). Kadrić, Kaindl und Cooke (2012) nennen den „von Translatorinnen aktiv gestalteten und gesteuerten Beitrag zur Verbesserung des Bildes vom eigenen Berufsstand [...] in Anlehnung an Prunč (1997) die Entwicklung einer *Translationskultur*“ (S. 22, Hervorhebung im Original). In der Tat scheint Prunč (2007, 2008) die Translationskultur, wie Wolf (2010, S. 29) zeigt, als „idealtypisches Konstrukt“ zu begreifen, deren Konstruktionsprozess auf der Grundlage ethischer Grundsätze zu erfolgen hat. Translationskultur ist aber nicht nur das, was sie in den Augen von Übersetzern (und Übersetzungswissenschaftlern) sein sollte, sondern auch das, was sie ist. So

beschreibt Prunč denn auch Aspekte real existierender Translationskulturen. Für unser Vorhaben bedeutet dies, dass sich mit dem Begriff Translationskultur sowohl verschiedene Facetten der Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum untersuchen lassen als auch dargestellt werden kann, welche Züge eine demokratische Untertitelungskultur aufweisen sollte.

Wichtig ist eine weitere Überlegung von Prunč (2008, S. 25), nämlich jene, dass sich innerhalb ein und desselben Sprachraums unterschiedliche Translationskulturen herausbilden können, wie es gleichzeitig auch sprachraumübergreifende Translationskulturen geben kann. So ist zu untersuchen, ob im Bereich der Untertitelung tatsächlich von einer einzigen Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum gesprochen werden kann oder ob sich nicht unterschiedliche Normen oder Konventionen je nach Land herausgebildet haben. Prunč thematisiert allerdings die Frage nicht, wie groß die Unterschiede innerhalb einer (sprachraumübergreifenden) Translationskultur sein dürfen, bis die Grenze zu einer anderen Translationskultur überschritten ist.

Der vorherrschende Habitus von Übersetzenden wird von Prunč (2008) als jener des unterwürfigen Dieners beschrieben, mit Verweis auf Simeoni („The translator has become the quintessential servant: efficient, punctual, hardworking, silent and yes, invisible“, 1998, S. 12). Prunč (2008) ist sicher zuzustimmen, wenn er meint:

Die selbstbewusste Präsentation des Habitus eines wortgewaltigen und definitionsmächtigen Übersetzers, der aus Luthers *Sendbrief vom Dolmetschen* herauszulesen ist, oder die gezielte Selbstinszenierung der Stars der literarischen Übersetzung [...] zählen nach wie vor zu den seltenen Ausnahmen. (S. 27)

Voraussetzung für ein solches selbstbewusstes Auftreten wäre u. a. eine demokratische Translationskultur (vgl. Abschn. 2.3.2 unten), deren Existenz Prunč (2008, S. 27) allerdings im Bereich der Utopie ansiedelt. Empirisch untersuchen lässt sich jedoch die Frage, wo sich ein Übersetzer in einer bestimmten Translationskultur auf der Skala zwischen Unsichtbarkeit einerseits und erfolgreicher Selbstinszenierung andererseits befindet.

Der Begriff „Übersetzungs-“ beziehungsweise „Untertitelungskultur“ wird auch außerhalb des deutschen Sprachraums verwendet, so zum Beispiel von Pérez-González (2007) im Zusammenhang mit Fansubs:

On the basis of the evidence provided by fansubbed anime, amateur subtitlers are likely to engage in experimental practices that exploit semiotic resources in full and, in doing so, contribute to developing new – and not necessarily harmonious – subtitling cultures. (S. 72)

Das Konzept wird bei ihm allerdings nicht genauer definiert. Es scheint in erster Linie Untertitelungskonventionen oder -normen zu bezeichnen. Prunč (2008) hingegen verwendet den Begriff in einem weiteren Sinne – es geht nicht nur um die konkrete Form, die eine Übersetzung annimmt, sondern auch um die Verhaltensweisen von Übersetzenden. Konkrete Aspekte der Fansubbing-Kultur werden hingegen bei Wiesgickl (2013) untersucht, wenn sich die Autorin auch nicht dieses Begriffs bedient.

Im Mittelpunkt unserer Online-Umfrage steht die Erforschung verschiedener Aspekte der Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum. Deren Grundelemente lassen sich mit Ausgangspunkt von Prunčs (2008) Kulturbegriff skizzieren. Zunächst sollen aber noch die vier von Prunč identifizierten Träger einer demokratischen Translationskultur präsentiert werden.

2.3.2 Prinzipien einer demokratischen Translationskultur

Die nachstehenden Ausführungen beziehen sich auf Prunč (2008, S. 30–32). Ihm zufolge beruht eine – erst noch zu realisierende – demokratische Translationskultur auf vier Prinzipien:

1. Kooperativität. Das Übersetzen ist zu einem komplexen Prozess geworden, der nur mehr durch Arbeitsteilung bewältigt werden kann. Kooperativität ist allerdings mehr als lediglich Arbeitsteilung; sie beruht auf der „gegenseitige[n] Achtung der legitimen Interessen aller Prozessbeteiligten“ (S. 30) und der „Bereitschaft, tragfähige, Konflikte mindernde und deshalb ökologische Konventionen zu deren Ausgleich auszuhandeln“ (S. 30). Prunč verwendet sowohl die Begriffe Norm als auch Konvention, definiert diese allerdings nicht näher. Er führt weiter aus:

Erst auf Grund der *Bereitschaft* und *Fähigkeit* aller Prozessbeteiligten, einen Interessens- und Machtausgleich durch Konvention anzustreben und auf dieser Basis Sinn und Funktion einer translatorischen Handlung konkret auszuhandeln, werden aus idealtypischen Rollenträgern, die im Machtvakuum agieren bzw. lediglich auf Grund ihrer sozialen Rolle mit einem bestimmten Machtpotential ausgestattet sind, konkrete psychisch, sozial und kulturell determinierte und somit auch mit einem individuellen Machtpotential ausgestattete Persönlichkeiten. (S. 30–31; Hervorhebung A.K.)

Eine mit Blick auf die Berufspraxis höchst relevante Frage ist, inwiefern sich Untertitelnde überhaupt *fähig* sehen, einen Machtausgleich anzustreben – gesetzt, dass ein solcher ihrer Meinung nach wünschenswert oder notwendig

ist. Darüber hinaus ist in Erfahrung zu bringen, inwiefern andere Prozessbeteiligte *bereit* sind, sich auf einen solchen Interessens- oder Machtausgleich einzulassen.

2. Loyalität. Der Loyalitätsbegriff wurde von Christiane Nord (z. B. 2004) in die Übersetzungswissenschaft eingeführt. Loyalität beinhaltet die Bereitschaft, die Interessen der anderen Handlungspartner zur Kenntnis zu nehmen und angemessen darauf zu reagieren. Übersetzende haben aber auch eine Loyalitätspflicht sich selber gegenüber sowie gegenüber ihrem Berufsstand (siehe dazu auch Künzli, 2007).
3. Transparenz. Die Transparenz übersetzerischen Handelns macht die Entscheidungsprozesse intersubjektiv überprüfbar. Die Prozessbeteiligten wissen somit, „unter welchen Prämissen und welchen Zielvorgaben ein Translationsprozess gestaltet wurde“ (Prunč, 2008, S. 32) Zum Prinzip der Transparenz gehört auch das Recht von Übersetzenden auf Namensnennung. Damit ist allerdings umgekehrt die Pflicht verbunden, für eine Übersetzung Verantwortung zu übernehmen.
4. Ökologizität. Durch dieses Prinzip werden u. a. „Umfang und Tiefe der notwendigen Recherche, der Grad terminologischer und stilistischer Perfektionierung des Zieltextes, [sic] sowie seine zielkulturelle Formatierung gesteuert“ (S. 32). Dieser Gedanke ist bereits in Levýs Minimax-Prinzip enthalten („der Übersetzer entscheidet sich für diejenige der möglichen Lösungen, die ein Maximum an Wirksamkeit mit einem Minimum an übersetzerischer Anstrengung verspricht“, 1981, S. 231).

An dieser Aufstellung kann man sicherlich kritisieren, dass die vier Prinzipien nicht definiert, sondern lediglich durch Beispiele illustriert werden. Ebenfalls nicht unproblematisch ist, dass sie nicht überschneidungsfrei formuliert sind, was die für empirische Studien notwendige Operationalisierung schwierig gestaltet (inwiefern unterscheidet sich eine kooperative von einer loyalen Zusammenarbeit?). Als Leitplanken für die Interpretation unserer Daten sind sie jedoch nützlich.

2.3.3 Aspekte realer Translationskulturen

Wie demokratisch sind bestehende Untertitelungskulturen? Der vorherrschende Diskurs innerhalb der beruflichen Kreise sowie in der Fachliteratur

legt die Vermutung nahe, dass zumindest im Bereich der freiberuflichen audiovisuellen Translation nicht von demokratischen Grundlagen gesprochen werden kann. Am augenfälligsten ist dies beim Prinzip der Transparenz: Wer interlinguale Untertitel erstellt, kann nicht damit rechnen, dass sein Name genannt wird, so zumindest die in der Fachliteratur vertretene Meinung:

Die Übersetzer selbst bleiben meist ungenannt – bei der Synchronisation, weil ihre Textfassungen in der Regel nur Rohübersetzungen darstellen, die erst vom Synchronautor an die Erfordernisse des filmischen Mediums angepasst werden [...] und bei der Untertitelung, weil das Bewusstsein für ihre Leistung bei den Beteiligten im Studio noch nicht allzu ausgeprägt ist. (Reinart, 2014, S. 266–267; Hervorhebung im Original)

Konkrete Belege für ihre Aussage werden von der Autorin allerdings nicht aufgeführt. Es handelt sich somit um eine Hypothese, die empirisch zu untersuchen ist.

Anders sieht die Namensnennung bei literarischen Übersetzenden aus, die sich das Recht auf Namensnennung zwar erst relativ spät erstritten haben, mittlerweile aber oft sogar mit einer Kurzvita auf dem Klappentext präsentiert und zum Teil sogar zusammen mit dem Originalautor auf dem Umschlag genannt werden. Die Parallele zu Literaturübersetzern drängt sich insofern auf, als audiovisuelle Übersetzungen oft auf fiktionalen Texten basieren. Übersetzende (und damit auch Untertitelnde) besitzen gemäß der Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst (Artikel 2, Ziffer 2) dasselbe Urheberrecht wie Schriftsteller:

Den gleichen Schutz wie Originalwerke genießen, unbeschadet der Rechte des Urhebers des Originalwerkes, die Übersetzungen, Adaptationen, musikalischen Arrangements und andere Umarbeitungen eines Werkes der Literatur oder der Kunst. Es bleibt jedoch den Gesetzgebungen der Verbandsländer vorbehalten, den Schutz für Übersetzungen offizieller Texte auf dem Gebiet der Gesetzgebung, Verwaltung und Rechtsprechung zu bestimmen. (Web 1)

Im *Code of Good Subtitling Practice* fordern Ivarsson und Carroll (1998, S. 158) denn auch explizit, dass der Name der Untertitelnden im Vor- oder Nachspann erwähnt wird. Dies gilt zumindest für die interlinguale Untertitelung. Bei der intralingualen Untertitelung wird von einem nicht ausreichend hohen Grad an Wertschöpfung ausgegangen, sodass in der Regel auf eine Namensnennung verzichtet wird beziehungsweise verzichtet werden kann (Web 6). In der beruflichen Realität sind Untertitler jedoch nicht selten gezwungen, ihr Urheberrecht an den Auftraggeber abzutreten, so Jankowska (2012, S. 51-52). Hier wäre aller-

dings zu präzisieren, dass nicht das Urheberrecht als solches abgetreten werden kann; gemeint ist wohl, dass der Untertitler dem Auftraggeber sämtliche Nutzungsrechte einräumt und auf etwaige Royalties verzichtet.

Allerdings stellt sich die Frage, inwiefern Untertitelnde – sowie Übersetzende generell – überhaupt über ihre Rechtsansprüche informiert sind. In puncto Namensnennung sei erwähnt, dass sich möglicherweise auch die Maxime der unauffälligen Untertitelung kontraproduktiv auswirkt. Wenn Untertitelnde die Ansicht vertreten, dass eine gute Untertitelung eine Untertitelung ist, die nicht wahrgenommen wird (Ivarsson & Carroll, 1998, S. 75), dann kann man die ketzerische Frage stellen, warum ihr Name genannt werden soll. Sie manövrieren sich gewissermaßen selbst in die Unsichtbarkeit. Diese Hypothese wird auch durch ein interessantes Ergebnis einer Fragebogenuntersuchung zu den Lesepraktiken von Untertiteln gestützt (Alves Veiga, 2006). In dieser Studie gaben von 293 Befragten lediglich 1,7 % an, sich an Namen von Untertitelnden zu erinnern. Keiner der Befragten konnte auf Nachfrage jedoch auch nur einen einzigen Namen nennen (S. 165–166). Dies könnten sie vielleicht, wenn Untertitelnde Mut zu Normverstößen zeigen und die Untertitelung, wo relevant und möglich, als eigenständiges künstlerisches Mittel einsetzen würden. Als Utopie könnte man sich die Situation vorstellen, dass beim Entscheid von Cinephilen, sich diesen oder jenen Film anzusehen, auch der Untertitler einen Ausschlag gibt, wenn er im Kinoprogramm neben Filmtitel, Regisseur und Hauptdarstellern genannt wird.

Aber auch um die Prinzipien der Kooperativität und Loyalität scheint es nicht zum Besten zu stehen. So wird in Diskussionen mit Untertitlern oft das Phänomen unangemessener Entlohnung, insbesondere bei freiberuflich tätigen Untertitelnden thematisiert – obwohl audiovisuelle Übersetzende aufgrund der Computerisierung immer größere Teile des Arbeitsprozesses übernehmen, für die früher Techniker zuständig waren (z. B. das Spotting; vgl. Abschn. 2.1.3). Mit ein Grund für eine suboptimale Honorargestaltung ist sicherlich, dass Arbeitsbedingungen akzeptiert werden, die den Interessen des eigenen Berufsstands zuwiderlaufen. Ein möglicher Grund für mangelnde Loyalität könnte sein, dass Untertitelnden nur bedingt oder gar keine Kooperativität von Seiten der anderen Prozessbeteiligten entgegengebracht wird. In der Schweiz beispielsweise wurden die Untertitelungsabteilungen zweier großer Unternehmen im Bereich der Filmwirtschaft in den letzten Jahren geschlossen. Die ehemals festgestellten Untertitlerinnen arbeiten nun auf freiberuflicher und prekärer Basis mit ihren ehemaligen Arbeitgebern zusam-

men. Dies verdeutlicht das Machtgefälle zwischen den verschiedenen Akteuren in einer bestimmten Translationskultur.

Explizite Überlegungen zum Prinzip der Ökologizität gibt es m. W. bisher noch nicht im Bereich der Untertitelforschung. Allerdings fallen die fachlichen Diskussionen zur Definition von Qualitätsebenen von Übersetzungen sicherlich unter diesen Aspekt. Der Begriff *Qualitätsebene* ist ein nicht unumstrittenes Konzept in der Übersetzungswissenschaft, da meist von nur einer einzigen Qualitätsebene ausgegangen wird: jener der möglichst in jeder Hinsicht perfekten Übersetzung. Untertitel stellen jedoch veröffentlichte Texte dar, die oft ein sehr großes Publikum erreichen und parallel zum Originaldialog rezipiert werden. Deshalb fallen qualitative Suboptimalitäten rasch ins Auge und werden entsprechend harsch kritisiert. Auch im Bereich der Untertitelung ist jedoch eine Diskussion zu führen, wann maschinengestützte Untertitelungen möglich und suboptimale Untertitel zulässig sind. Experimente mit Maschinenübersetzungen von Untertiteln gibt es (Volk, 2008), darüber hinaus ist im Bereich der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung auch das *Respeaking* zu nennen, das zwar (noch) nicht fehlerfrei funktioniert, Sinnesbehindernden jedoch vermehrt Zugang zu audiovisuellen Produktionen ermöglicht.

Die genauen Ausprägungen der Untertitelungskultur in einem spezifischen sprachlichen oder geografischen Raum sind erst noch systematisch zu untersuchen. Trotz des wachsenden Interesses der Übersetzungsforschung für die Untertitelung – oder besser: die audiovisuelle Übersetzung – sind Studien, in denen konkrete Untertitelungskulturen untersucht werden, selten. Remael (2007, S. 43) streift in ihrer Bestandsaufnahme der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung in Europa jedoch Fragestellungen, die solche Aspekte tangieren. So stellt sie fest, dass das Honorar von Untertitelnden niedrig ist und Untertitelungsfirmen oft unqualifizierte Studierende vor kompetenten professionellen Untertitelnden bevorzugen. Zu Recht schreibt sie, dass weitere Forschungsarbeiten notwendig sind, um in Erfahrung zu bringen, in welchem Ausmaß die Arbeit von audiovisuellen Übersetzern geschätzt und geschützt wird, zum Beispiel durch Urheberrechtsgesetze.

Die Arbeiten von Nikolić (2010) und Jankowska (2012) sind Beispiele für zwei schriftliche Befragungen zur Untertitelungspraxis und zum Status von audiovisuellen Übersetzern in zwei Ländern (Kroatien beziehungsweise Polen). Von der übergeordneten Fragestellung als auch dem methodischen Ansatz her sind sie für die vorliegende Arbeit somit direkt relevant. Allerdings gehen sie nicht über eine deskriptivstatistische Beschreibung der Daten hinaus. Nikolićs Daten stammen aus einer im Jahr 2007 durchgeführten Umfrage

unter 27 Untertitelnden bei zwei Untertitelungsdiensten (Kroatisches Fernsehen sowie eine Untertitelungsfirma in den USA). Die wichtigsten Ergebnisse:

- Honorar: Die meisten Befragten gehen aufgrund der sinkenden Preise für Untertitelungsaufträge parallel einer anderen (hauptberuflichen) Tätigkeit nach, zum Beispiel als Übersetzer.
- Relevanz der Forschung für die Untertitelungspraxis: Die meisten Befragten erachten Forschung im Bereich der Fernsehübersetzung als wichtig. Weder aus der Frage noch den Antworten geht m. E. jedoch hervor, ob die Befragten auch tatsächlich Forschungsarbeiten rezipieren und auf ihre Arbeit anwenden.
- Vor- und Nachteile des Berufs: Die Nachteile (schlechte Bezahlung, keine Zusatzvergütung für Expressaufträge, kurze Fristen, negative Kritik an Untertiteln von Seiten der Rezipienten, veraltete technische Ausrüstung, fehlendes Urheberrecht, fehlende Interessenvertretung zum Beispiel in Form eines Berufsverbandes) überwiegen die Vorteile (Erwerb neuen Wissens durch die Auseinandersetzung mit den zu untertitelnden Fernsehproduktionen, Telearbeit, flexible Arbeitszeiten).

Die Umfrage von Jankowska (2012) ist sowohl in Bezug auf die Anzahl Fragen als auch die Anzahl Befragter etwas umfangreicher als jene von Nikolić (2010). Sie wurde zwischen 2009 und 2010 durchgeführt und in erster Linie über den Polnischen Verband der Audiovisuellen Übersetzer (STAW) verbreitet. Es nahmen 48 auf dem Gebiet der audiovisuellen Übersetzung tätige Personen teil (Untertitelung, aber auch Voice-over, Synchronisation und Audiodeskription). Die Ergebnisse ähneln jenen von Nikolić (2010), insbesondere in Sachen Honorar (sinkende Preise, keine Expresszuschläge, keine Zuschläge je nach Ausgangssprache, bei fehlendem Skript oder bei anspruchsvollen Dialogen wie Liedtexten) und Fristen (kurze Termine sowie Erfordernis, aufgrund sinkender Preise parallel an mehreren Aufträgen zu arbeiten, was die Qualität beeinträchtigen könne). Erwähnt werden auch Probleme im Bereich der Rechte audiovisueller Übersetzer (keine Tantiemen, obwohl sie dazu berechtigt wären). Als Nachteile werden neben den sich verschlechternden Arbeitsbedingungen die mangelnde Transparenz bei der Rekrutierung audiovisueller Übersetzer, die Tatsache, dass audiovisuelle Übersetzungen ohne Berücksichtigung der konkreten Arbeitsbedingungen kritisiert werden sowie die fehlende Kontrolle über das Endprodukt (kein Mitspracherecht bei den Korrekturen) genannt. Wenig überraschend sind denn auch nur 45,5 % der Befragten mit ihrer Arbeit zufrieden, wobei die Zufriedenheit negativ mit der Berufserfahrung

korreliert: Je länger die Befragten im Beruf tätig sind, desto tiefer die Zufriedenheit mit der Arbeit – eine sicherlich wenig erfreuliche Erkenntnis. Unter den positiven Aspekten wurde die Möglichkeit genannt, die Kreativität und sprachliche und kulturelle Kompetenz weiterzuentwickeln. Bei diesen Ergebnissen gilt es in Erinnerung zu behalten, dass sich die Umfrage nicht spezifisch an Untertitelnde, sondern an audiovisuelle Übersetzer generell richtete und in der Studie keine Auswertung je nach Berufsausrichtung erfolgte.

Eine Einschätzung der Situation auf dem deutschen Untertitelungsmarkt in Sachen Honorar gibt Hinderer (2009, S. 285–286). Sie geht von einem maximalen Honorar von 810 Euro für die Untertitelung eines 90-minütigen Films mit 800 Untertiteln und einer notwendigen Bearbeitungszeit von ein bis zwei Wochen aus. Einen vergleichbaren Zeitaufwand nennt Panier (2012, S. 30). Auf Vollzeit hochgerechnet, ergibt dies ein Gehalt von 1.620 Euro pro Monat, was kein Spitzeneinkommen darstellt. Auch Nagel (2009) äußert sich zu dieser Frage:

Die Untertitelungsarbeit [wird] im Vergleich zu herkömmlichen Übersetzungen relativ gering entlohnt. Der Grund hierfür liegt wohl darin, dass die Untertitelung als Teil der Postproduktion ganz am Ende einer Filmproduktion steht und die Auftraggeber von Filmuntertitelungen diese Dienstleistung aus Gründen der Wirtschaftlichkeit möglichst billig einkaufen möchten. (S. 44)

Dies ist sicherlich eine mögliche Ursache; sie könnte aber wohl auch als charakteristisch für viele Übersetzungsaufträge angeführt werden. Davon unabhängig ist auch der Tatbestand problematisch, dass langjährige Untertitler oft durch Praktikanten verdrängt werden. Praktika sind generell ein zweiseitiges Schwert. Einerseits können Studierende in Praktika wertvolle Praxiserfahrung sammeln, andererseits schadet es dem Berufsstand, wenn die Preise auf diese Weise weiter gedrückt werden (vgl. auch Nagel, 2009, S. 44).

Ernüchternd präsentiert sich die Lage bei mit der Untertitelung verwandten Tätigkeiten wie der Übertitelung im Theater (Griesel, 2007) und der Filmsynchronisation (Reinart, 2004). Die Arbeitsbedingungen von Übertitelnden scheinen teilweise noch prekärer zu sein als jene von Untertitelnden. Griesel (2007) greift u. a. die Aspekte der schlechten Bezahlung, mangelnder Qualitätssicherung und fehlender Kooperation zwischen Übersetzenden und den anderen Handlungspartnern wie Regisseuren auf. In Bezug auf die Filmsynchronisation ist zu sagen, dass hier der Übersetzer lediglich als Hersteller der Rohübersetzung des Dialogbuchs auftritt, während die Anpassung der Rohübersetzung an die filmspezifischen Bedingungen und dabei insbesondere die Lippensynchronität durch den Dialogautor vorgenommen wird. In der Regel scheinen Aufträge für

die Anfertigung solcher Rohübersetzungen denn auch zu sehr unvorteilhaften Bedingungen vergeben zu werden (Reinart, 2004, S. 104–107).

Ausgehend von den Beobachtungen zur beruflichen Praxis der Untertitelung sowie Erfahrungsberichten von Vertretern anderer Formen der audiovisuellen Übersetzung kann somit die Hypothese aufgestellt werden, dass die Translationskulturen im Bereich der audiovisuellen Translation primär undemokratische Züge aufweisen. Sollte sich diese These empirisch erhärten, ist in einem zweiten Schritt zu untersuchen, für welche Aspekte dies gilt und warum genau sich Untertitelnde diesen für sie unvorteilhaften Normen und Konventionen unterwerfen. Letzten Endes ist eine Translationskultur nie ein statisches, sondern ein dynamisches Gebilde:

Im Gegensatz zur Statik des konventionalisierten translatorischen Handelns resultiert die Dynamik von Translationskulturen aus Normenbrüchen und Modifikationen, die aufgrund geänderter Interessenslagen und Machtkonstellationen von den Aktanten im Feld der Translation oder aber durch externe Faktoren bewirkt werden. (Prunč, 2008, S. 28)

Prunč (2008) erinnert allerdings auch daran, dass eine demokratische Translationskultur nur dann verwirklicht werden kann, „wenn sich die Translationspraxis dessen bewusst wird, dass sie in der Translationswissenschaft eine potentielle Verbündete vorfindet“ (2008, S. 36). Zu untersuchen ist also einerseits, in welchem Maße von Seiten der Untertitelnden Mut zu Normbrüchen und zum Experimentieren mit neuen Formen der Untertitelung besteht, andererseits, inwiefern sie sich dabei auf die Übersetzungswissenschaft abstützen. Beiden Fragen wird in unserer Online-Umfrage nachgegangen. Damit wird das Ziel verfolgt, konkretes übersetzerisches Verhalten im Bereich der Untertitelung im deutschsprachigen Raum in einem bestimmten Zeitraum zu erfassen, d. h. die entsprechende Untertitelungskultur zu rekonstruieren, ihre Gesetzmäßigkeiten zu erforschen und Aspekte einer möglichen künftigen (demokratischeren) Untertitelungskultur aufzuzeigen. Ein solches Vorhaben betrachtet Prunč (2007, S. 316–317) als eine der Grundaufgaben der Translationssoziologie.

2.4 Studie 1: Schriftliche Befragung zur Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum

Gegenstand des vorliegenden Abschnitts ist die Präsentation der Ergebnisse einer Online-Umfrage zur Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum. Die Studie ist sowohl deskriptiver als auch hypothesenprüfender Natur. Einer-

seits sollen Häufigkeiten und die Verteilung von Meinungen, Verhalten sowie soziodemografischen Aspekten innerhalb der Gruppe der Untertitelnden in Deutschland, Österreich und der Schweiz untersucht werden. Andererseits werden Zusammenhänge und Ursachen von Merkmalen und Variablen erforscht. Untersucht werden soll auch, in welchem Maße die in der übersetzungswissenschaftlichen Fachliteratur zu findenden Aussagen über verschiedenste Aspekte der Untertitelungspraxis, bei denen es sich zu einem großen Teil um ungeprüfte (wissenschaftliche) Spekulationen handelt, zutreffen.

In der Umfrage wird ein wichtiges Augenmerk auf soziale und (sozial-)psychologische Variablen gelegt. Denn was Beck (2015) für die Kommunikationswissenschaft schreibt, gilt in Analogie auch für die Übersetzungswissenschaft – oder besser: sollte gelten:

Erst im Laufe der „Versozialwissenschaftlichung“ richtete sich das Augenmerk stärker auf soziale und (sozial-)psychologische Variablen, um die Tätigkeit der Kommunikatoren besser erklären zu können. Berufs- und Rollenverständnis, Ausbildung, soziale Herkunft, individuelle Überzeugungen, Arbeitsorganisation und -routinen, Standesnormen, situative Faktoren (Zeitdruck etc.) wurden als relevante Einflussgrößen erkannt. (S. 180–181)

In unserem Falle geht es insbesondere darum herauszufinden, welche individuellen Meinungen Untertitelnde im deutschsprachigen Raum zu ihrem Beruf und zu ihrer Rolle haben, wie ihre konkrete Tätigkeit aussieht und wie diese ihrer Meinung nach von anderen wahrgenommen wird. Eine wichtige Fragegruppe war darüber hinaus jene zur Kooperation zwischen den verschiedenen Handlungspartnern, zu den Arbeitsabläufen, den Faktoren, die die Arbeit von Untertitelnden und ihrer Meinung nach die Qualität von Untertiteln beeinflussen sowie zur Einstellung gegenüber Normen und Untertitelungs-Standards. Eine solche Studie kann als Beitrag zur Erforschung eines Teilbereichs der Translationskultur – jenes der Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum – betrachtet werden. So meint Prunč (2007):

Sowohl aus historischer als auch aktueller Sicht gehört die Erforschung der Dynamik konkreter translatorischer Manifestationen, das Herausarbeiten von Nuancen zwischen einzelnen prototypischen Formen und die Erforschung dolmetscherischen und übersetzerischen Verhaltens in unterschiedlichen sozialen und professionellen Umfeldern zu den Desiderata der Teildisziplin der Translationssoziologie. (S. 316–317)

Im Folgenden wird das methodische Vorgehen genauer dargestellt, anschließend folgen die Ergebnisdiskussion und ein Fazit. Auf einen wichtigen Aspekt soll bereits an dieser Stelle hingewiesen werden. Da zum Zeitpunkt der Durch-

führung der Umfrage noch keine ähnlichen Studien vorlagen, wurde die Untertitelung in ihren verschiedensten Ausprägungen untersucht: intralingual für Menschen mit Hörbehinderung und interlingual (z. B. die deutsche Untertitelung eines amerikanischen Spielfilms), mit Vorbereitungszeit und ohne (z. B. Live-Untertitelung bei der Fernseh-Untertitelung) sowie für verschiedene Medien (Kino, Fernsehen). Es konnte somit auch in Erfahrung gebracht werden, ob die Berufsbedingungen und der Status von Untertitelnden je nach Sonderform der Untertitelung variieren.

2.4.1 Methodisches Vorgehen

Die elektronische Fragebogen-Umfrage wurde von Juni 2010 bis Juni 2011 durchgeführt. Der Link zur Umfrage wurde auf dem Forum der Yahoo-Gruppe Untertiteler platziert sowie über die Berufsverbände für Übersetzer und Übersetzerinnen in Deutschland, Österreich und der Schweiz sowie Untertitelungsfirmen und Untertitelungsabteilungen bei Fernsehanstalten im deutschsprachigen Raum publiziert. Der Fragebogen wurde mit Hilfe der Software LimeSurvey erstellt und enthielt 77 Fragen zu Ausbildung und Berufserfahrung, Auftragsabläufen bei Untertitelungsprojekten, Hauptherausforderungen bei der Erstellung von Untertitelungen, Einschätzung von Status und Handlungsspielraum sowie zum soziodemografischen Hintergrund der Befragten (Geschlecht, Alter, Ausbildung). Sozialdemografische Hintergrundvariablen wurden berücksichtigt, um zu überprüfen, ob sie mit den untersuchten Einstellungen oder Verhaltensweisen in Beziehung stehen. Der Fragebogen enthielt sowohl offene als auch geschlossene Fragen, letztere insbesondere in Form von Ratingskalen. Die Brauchbarkeit des Fragebogens wurde vor seiner Anwendung in einem Vortest untersucht. Die statistische Auswertung erfolgte mittels des Statistikprogramms IBM SPSS Statistics, Version 20. Die Antworten auf die offenen Fragen wurden einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen und auf zwei Ebenen kodiert (*initial coding* und *second-level coding*) und hierarchisiert (vgl. Dörnyei, 2009, Abschn. 10.2.2 sowie Saldanha & O'Brien, 2013, S. 190).

Der Fragebogen wurde von 82 Personen zumindest teilweise ausgefüllt, 59 Fragebogen wurden für die Auswertung verwendet (72 %). Nachstehend die Kennwerte zu den Umfrageteilnehmenden:

- Geschlecht: 83,6% weiblich, 16,4 % männlich.
- Alter: 16,4 % zwischen 20–29 Jahren, 43,6 % zwischen 30–39 Jahren, 29,1 % zwischen 40–49 Jahren, 9,1 % zwischen 50–59 Jahren, 1,8 % über 60 Jahre.

- Ausbildung: 54,2 % verfügen über eine Übersetzerausbildung auf Hochschulstufe, 23,7 % über ein (Fremd-)Sprachstudium auf Hochschulstufe, 37,3 % hatten eine Zusatz-/Weiterbildung im Bereich Untertitelung in einer Firma absolviert, lediglich 6,8 % eine ebensolche Zusatz- oder Weiterbildung an einer Hochschule (mehrere Nennungen waren möglich).
- Länderverteilung: 42,9 % erstellen Untertitelungen hauptsächlich für Deutschland, 17,9 % hauptsächlich für die Schweiz, 7,1 % hauptsächlich für Österreich und 32,1 % für mehrere Länder.
- Untertitelungsformen: 54,2 % erstellen hauptsächlich Untertitel für Hörende, 45,8 % hauptsächlich für Menschen mit Hörbehinderung.

Der große Anteil von Personen, die angaben, hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung zu erstellen, kann als Anzeichen dafür gewertet werden, dass diese Form der Untertitelung in der Praxis eine größere Bedeutung spielt als es Fachpublikationen im deutschsprachigen Raum zumindest bis zum Zeitpunkt der Durchführung der Umfrage vermuten ließen.

Interessant sind auch die Angaben zur Ausbildung: Die überwiegende Mehrheit der Befragten besitzt eine Ausbildung auf Hochschulstufe, allerdings nur die Hälfte davon im Bereich Übersetzen. Weiterbildungen im Bereich Untertitelung wurden von mehr als einem Drittel der Befragten absolviert, jedoch in der Regel in Form von Workshops oder Praktika in einer Firma und nicht als Weiterbildungskurse an einer Hochschule.

2.4.2 Ergebnisdiskussion

2.4.2.1 Quantitative Ergebnisse

In diesem Abschnitt sollen Ergebnisse der Umfrage präsentiert werden, die für die eingangs präsentierten Fragestellungen besondere Relevanz haben.³ Auf eine deskriptivstatistische Datenanalyse folgen inferenzstatistische Auswertungen unter Bezugnahme auf folgende Variablen:

- Zielpublikum der Untertitel: Gibt es signifikante Unterschiede zwischen Untertitlerinnen und Untertitlern, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung beziehungsweise für Menschen ohne Hörbehinderung erstellen?

.....
 3 Einzelergebnisse der quantitativen Untersuchung wurden bereits an anderer Stelle publiziert (Künzli, 2014). Sie werden hier im größeren Zusammenhang der Studie verortet und ausführlicher diskutiert.

- Land der Tätigkeitsausübung. Gibt es signifikante Unterschiede zwischen Untertitlerinnen und Untertitlern, die hauptsächlich in Deutschland, in der Schweiz oder in Österreich tätig sind?
- Geschlecht: Gibt es signifikante Unterschiede in den Meinungen und Arbeitsbedingungen zwischen Untertitlerinnen und Untertitlern?

Die Analyse dieser Faktoren wird auch Rückschlüsse darauf ermöglichen, ob sich innerhalb der übergeordneten Untertitelungskultur des deutschsprachigen Raums Subkulturen herausgebildet haben.

Zunächst zur deskriptivstatistischen Datenanalyse und zu der gerade mit Blick auf die oben präsentierten Kennwerte zur Ausbildung der Umfrageteilnehmenden zentrale Frage der Anforderungen und Erwartungen, die Auftrag- und Arbeitgeber an Untertitelnde in Sachen Ausbildung und Berufserfahrung stellen.

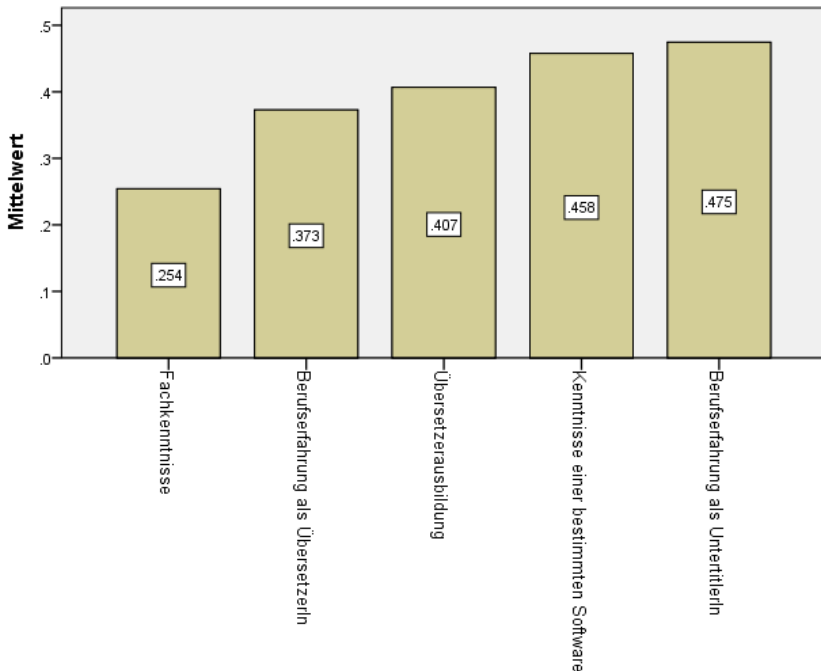


Abb. 3: Anforderungsprofil von Untertitelnden

Bei dieser Frage waren mehrere Nennungen möglich (0 = nein, 1 = ja). Am häufigsten wird von potenziellen Auftrag- und Arbeitgebern nach Meinung der Befragten Berufserfahrung als Untertitler (47,5 %) erwartet, gefolgt von Kenntnissen einer bestimmten Software (45,8 %), Übersetzer Ausbildung (40,7 %), Berufserfahrung als Übersetzer (37,3 %) und, etwas abgeschlagen, Fachkenntnissen (25,4 %). Es ist somit eine recht gute Übereinstimmung zwischen der Ausbildung von Untertitelnden und dem Profil, das ihre Auftraggeber erwarten, festzustellen. Interessant ist auch, dass nach Meinung der Befragten für Organisationen und Unternehmen eine Übersetzer Ausbildung weniger wichtig ist als einschlägige Berufserfahrung sowie Kenntnisse einer Untertitelungssoftware. Die Unterschiede zwischen den drei meistgenannten Faktoren sind jedoch nicht signifikant. Fachkenntnisse (z. B. in Recht bei Verfilmungen von Rechtsfällen) werden eher selten vorausgesetzt; es wird wohl davon ausgegangen, dass Untertitlerinnen und Untertitler sich diese Kenntnisse während der Auftragsausführung aneignen.

Wenden wir uns als nächstes der Frage zu, wie hoch Untertitlerinnen und Untertitler ihren Handlungsspielraum, das heißt ihren Status und ihre Einflussmöglichkeiten gegenüber den anderen Akteurinnen und Akteuren in Untertitelungsprojekten einschätzen. Das Übersetzen hat sich in den letzten Jahren ja nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Technologisierung zu einer sehr komplexen Tätigkeit entwickelt, die oft eine Arbeitsteilung notwendig macht. Prunč (2008) erinnert in diesem Zusammenhang zu Recht daran, dass diese Arbeitsteilung nicht nur funktional betrachtet werden kann, sondern als Kooperativität „auch die gegenseitige Achtung der legitimen Interessen aller Prozessbeteiligten einschließen [muss]“ (S. 30).

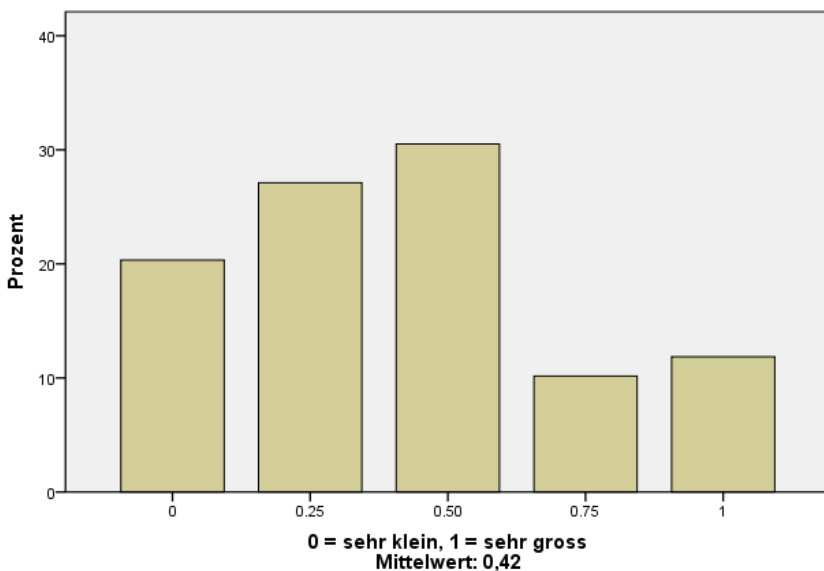


Abb. 4: Handlungsspielraum

Abbildung 4 zeigt, dass 47,5 % der Befragten ihren Handlungsspielraum als sehr klein oder klein einschätzen, während 22,1 % ihn als groß oder sehr groß einschätzen (Mittelwert: 0,42, Standardabweichung: 0,31). Kooperativität scheint somit nach Ansicht von Untertitlerinnen und Untertitlern nur begrenzt ein Grundelement der Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum zu sein. Das Fehlen ausreichender Handlungsressourcen wird aber offensichtlich stillschweigend akzeptiert oder vielleicht durch andere Formen der Anerkennung kompensiert, wie zum Beispiel die Einschätzung, in einer Übersetzungssparte mit hohem „Glamour-Faktor“ (z. B. Kinountertitelung) tätig zu sein.

In einer weiteren Frage ging es darum, herauszufinden, inwiefern nach Meinung der Befragten der Arbeitsmarkt für Untertitlerinnen und Untertitler transparent ist, d. h. die Produktionsabläufe, die Vergabe von Aufträgen und die Honorargestaltung berechenbar erscheinen oder – wie Prunč (2008) es ausdrückt – „alle Beteiligten wissen, unter welchen Prämissen und welchen Zielvorgaben ein Translationsprozess gestaltet wurde“ (S. 32). Die Ergebnisse fallen ernüchternd aus. Abbildung 5 unten zeigt, dass mehr als zwei Drittel der Befragten (69,5 %) den Markt als gar nicht transparent bzw. wenig transparent einschätzen, keiner der Umfrageteilnehmenden als sehr

transparent (Mittelwert: 0,24, Standardabweichung: 0,22). Prunč (2008) sieht die Funktion der Transparenz in der Vertrauensbildung, „d.h., dass sie allen Beteiligten das Gefühl vermittelt, vor Übervorteilung geschützt zu sein, da der Entscheidungsprozess jederzeit intersubjektiv überprüfbar ist“ (S. 32). Zumindest unter den Teilnehmenden der vorliegenden Umfrage herrscht jedoch offensichtlich der Eindruck vor, dass die Faktoren, die das Zustandekommen und die Abwicklung von Untertitelungsprojekten beeinflussen, schwer zu fassen sind.

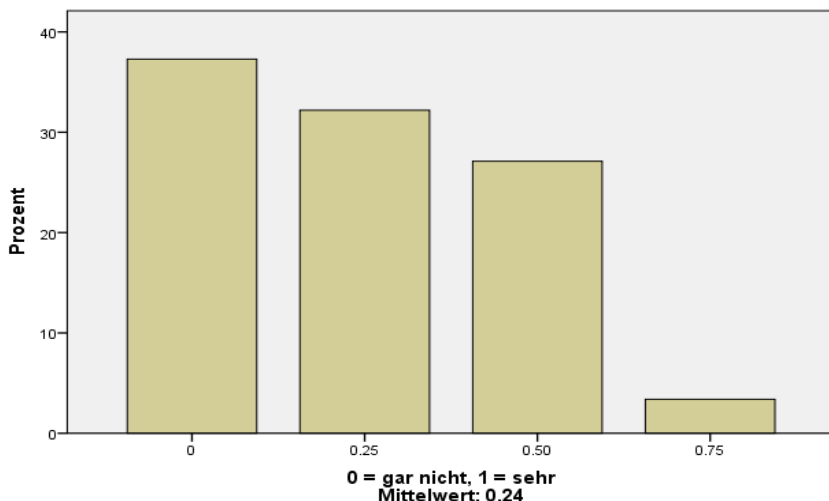


Abb. 5: Markttransparenz

Nun zur Namensnennung, einer Variable, die Aufschluss gibt über den Grad der Sichtbarkeit des Untertitlers und von Prunč (2008) als ein Aspekt des Prinzips der Transparenz betrachtet wird.

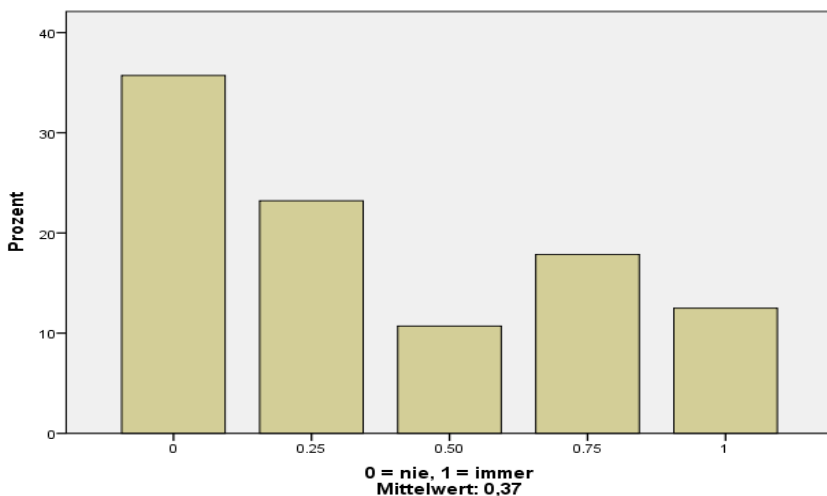


Abb. 6: Namensnennung

Abbildung 6 zeigt, dass auf die Antwortkategorie „nie“ mit 35,7 % die meisten Nennungen entfallen. Mehr als die Hälfte der Antwortenden (58,9 %) gibt an, dass ihr Name nie oder selten erwähnt wird ($n = 56$, Mittelwert: 0,37, Standardabweichung: 0,36). Dabei haben Untertitlerinnen und Untertitler durchaus Anrecht darauf, offen als Urheberinnen und Urheber ihrer Untertitelungen anerkannt zu werden, wie wir in Abschnitt 2.3.3 gesehen haben. Während sich Literaturübersetzer das Recht auf Namensnennung schrittweise erkämpft haben, besteht im Bereich der audiovisuellen Übersetzung somit Handlungsbedarf. Vorweggenommen sei, dass es keinen signifikanten Unterschied in der Namensnennung zwischen Untertitlern gibt, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung, und Untertitlern, die hauptsächlich Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung erstellen. Bei der intralingualen Untertitelung wird ja von einem nicht ausreichend hohen Grad der Wertschöpfung ausgegangen, sodass auf eine Namensnennung verzichtet werden kann (aber natürlich nicht verzichtet werden muss) (Web 6). Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der Tatbestand, dass das Recht auf Namensnennung ein Teil des Urheberrechts ist.⁴ So heißt es in Art. 13 UrhG (Urheberrechtsgesetz): „Der Urheber hat das Recht auf Anerkennung seiner Urheberschaft am Werk. Er kann bestimmen, ob das Werk mit einer Urheberbezeichnung zu versehen

.....

4 Ich danke Beatrice Weber (Windisch) für die Erläuterungen zur Frage der Namensnennung und des Urheberrechts.

und welche Bezeichnung zu verwenden ist.“ (Web 8) Für die interlinguale Untertitelung gilt somit: Untertitlerinnen und Untertitler von Filmwerken haben ein Recht auf Namensnennung.

In diesem Zusammenhang stellt sich die genauere Frage, wo der Name des Untertitlers genannt wird: im Vorspann oder im Nachspann. Lediglich 2 Nennungen (6,7 %) entfielen auf den Vorspann, die anderen 28 Antwortenden (93,3 %) gaben den Nachspann an.

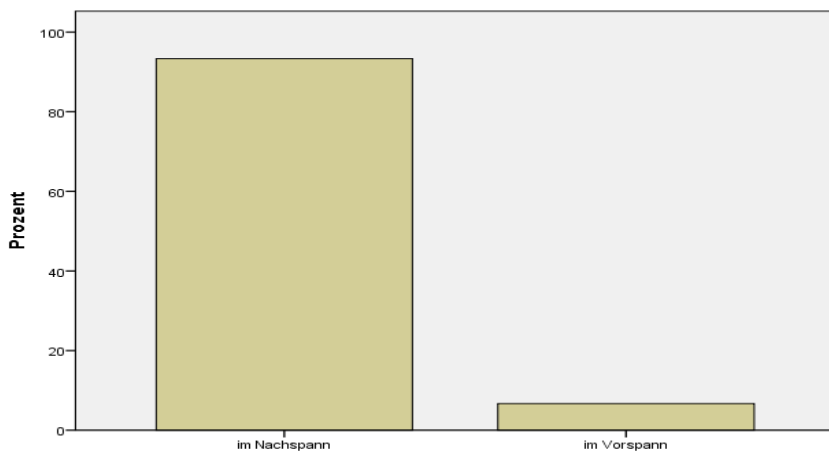


Abb. 7: Ort der Namensnennung

Dieses Ergebnis bestätigt die in der Fachliteratur geäußerte, aber empirisch bisher nicht abgestützte Einschätzung der relativen Unsichtbarkeit von Untertitlerinnen und Untertitlern. So meinte bereits Buhr (2003):

Die schwache Position des Untertitelautors ist daran erkennbar, dass sein Name vom Publikum meist nicht einmal wahrgenommen wird. Wenn überhaupt, dann stehen die Namen der Untertitelfirma und des Übersetzers ganz am Ende des Abspanns, was bedeutet, dass häufig die Hälfte des Publikums den Saal schon verlassen hat, bevor der Name erscheint, oder gar der Film vorher abgeschaltet wird. (S. 130)

In diesem Zusammenhang ist es auch interessant hervorzuheben, dass 4 Personen die Antwortoption „Sonstiges“ wählten und dort angaben, dass ihr Name im letzten Untertitel (2 Nennungen), am Ende der Untertiteldatei (1 Nennung) oder aber nach dem Nachspann (1 Nennung) genannt wird. Die letzte Antwort (allenfalls auch noch die Nennung „Am Ende der Untertiteldatei“) könnte im Sinne einer noch größeren Unsichtbarkeit von Untertitlerin-

nen und Untertitlern interpretiert werden: Welcher Zuschauer wartet das Ende des Nachspanns ab, um den Namen des Untertitlers zu erfahren?

Eine weitere relevante Frage in diesem Zusammenhang ist jene nach dem Urheberrecht. Auf die Frage, ob die Umfrageteilnehmenden ein solches an ihren Untertitelungen besitzen, antwortete die überwiegende Mehrheit, nämlich 76,3 %, dass dies nie der Fall sei (Mittelwert: 0,12, Standardabweichung: 0,26).

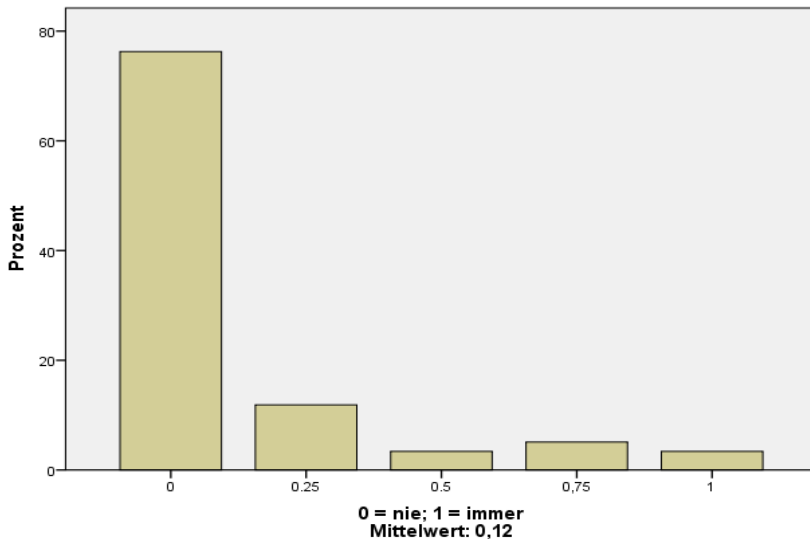


Abb. 8: Urheberrecht

Dieses Ergebnis bestätigt die in der Fachliteratur geäußerte Meinung (Buhr, 2003, S. 129–130; Jüngst, 2010, S. 9), dass Untertitler in der Regel nach Auftrag, d. h. in Form eines einmaligen Honorars entschädigt werden und sämtliche Rechte an den Auftraggeber abtreten. Nagel (2009) äußert sich dazu wie folgt:

Der Untertitler hat das Recht auf Namensnennung am Ende des Films, aber er wird nur für den Auftrag bezahlt und kann keine Urheberrechte für seine Übersetzung geltend machen. Er erhält normalerweise nicht das Urheberrecht an seiner Untertitelung und wird nicht finanziell an der Erstellung weiterer untertitelter Filmkopien sowie an der Ausstrahlung im Fernsehen und dem Vertrieb von untertitelten Videobändern beteiligt. (S. 100)

In Sachen Urheberrecht und Übersetzung ist die rechtliche Situation in den drei hier untersuchten deutschsprachigen Ländern ähnlich, aber nicht identisch. Gemeinsam ist allen drei nationalen deutschsprachigen Gesetzen (Schweiz: Art. 3 des Urheberrechtsgesetzes URG; Deutschland: Art. 3 UrhG; Österreich: Art. 5 Abs. 1 öUrhG), dass Bearbeitungen (sprich: Übersetzungen) von urheberrechtlich geschützten Werken ebenfalls urheberrechtlich geschützt sind. Geschützt ist allerdings nur ein Werk, bei dem es sich um eine eigenständige geistige Schöpfung handelt, wie weiter oben erwähnt. Fachübersetzungen beispielsweise gehören nicht dazu, transkribieren ebenfalls nicht, und als solches können zum Beispiel intralinguale Untertitelungen mittels Respeaking im Fernsehen betrachtet werden. Fazit: Bei der interlingualen Untertitelung besitzt der Untertitler ein Urheberrecht an seinen Untertitelungen und damit auch ein Recht auf Namensnennung, bei der intralingualen Untertitelung jedoch nicht, weil Untertitelungen in derselben Sprache in der Regel nicht als geistige Schöpfung mit individuellem Charakter im Sinne von Art. 3 URG gelten. Die Untertitelung von Deutschschweizer Produktionen in Standarddeutsch könnte ein Grenzfall sein. Allerdings ist das Schweizerdeutsche grundsätzlich als Dialekt und nicht als eigene Sprache zu betrachten, was gegen eine eigenständige geistige Schöpfung spricht.

Eine Frage bleibt in diesem Zusammenhang jedoch offen: Die Umfrageteilnehmenden wurden gefragt, ob sie das Urheberrecht an ihren Untertitelungen besitzen. Rechtlich gesehen tun sie dies zumindest im Falle der interlingualen Untertitelung. Wenn die Befragten hier großmehrheitlich angeben, nicht über ein solches Recht zu verfügen, dann kann dies zweierlei bedeuten: Sie wissen nicht, dass sie ein solches Urheberrecht (mit dem auch das Recht auf Namensnennung einhergeht) besitzen oder aber sie haben das Nutzungsrecht an den Arbeit- oder Auftraggeber abgetreten. Urhebernutzungsrechte können gemäss URG vollständig oder teilweise abgetreten werden, Urheberpersönlichkeitsrechte nicht. Allerdings ist es dem Berechtigten überlassen, im Einzelfall auf eine Namensnennung zu verzichten, wozu jedoch Interessenverbände von Übersetzerinnen und Übersetzern generell nicht raten.

Nun zu zwei weiteren oft diskutierten Fragen, jene nach den Abgabeterminen und Honoraren bei Untertitelungsaufträgen. Sie können als wesentliche Dimensionen des Status einer Berufsgruppe betrachtet werden.

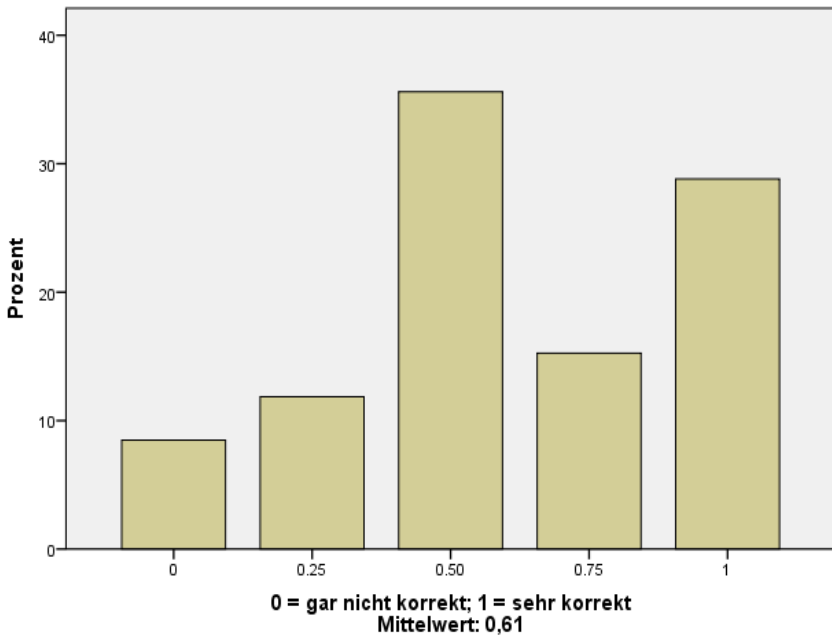


Abb. 9: Fristen

In Übersetzerforen und Verbandsmitteilungen ist oft zu lesen, dass die Fristen bei der Abwicklung von Übersetzungsprojekten sehr kurz geworden sind und sich dies unter anderem negativ auf die Qualität von Übersetzungen auswirkt. Dasselbe liest man in Fachpublikationen zur audiovisuellen Übersetzung (z. B. Jüngst, 2010, S. 9). Das vorliegende Ergebnis ist deshalb überraschend. Abbildung 9 zeigt, dass fast die Hälfte der Befragten (44,1 %) der Meinung ist, dass die Termine bei der Abwicklung von Untertitelungsprojekten korrekt oder sogar sehr korrekt sind. Auf einer fünfstufigen Skala von 0 bis 1 liegt der Mittelwert bei 0,61 (Standardabweichung: 0,32). Zumindest in dieser Stichprobe werden die zeitlichen Vorgaben mehrheitlich somit nicht als unrealistisch eingeschätzt, auch wenn sie sonst neben Dumpingpreisen als zwei negative Entwicklungen in der Übersetzungs- und Untertitelungsbranche genannt werden.

Als nächstes soll deshalb auf das Honorar von Untertitlerinnen und Untertitlern eingegangen werden. Eher überraschend ist das Ergebnis auch hier. Fast die Hälfte der Befragten (47,5 %) zeigt sich mit dem Honorar bei Untertitelungsprojekten meistens oder immer zufrieden (vgl. Abb. 10 unten). Gleichzei-

tig wird eine Polarisierung deutlich. Die Antwortkategorien „meistens“ (37,3 %) beziehungsweise „selten“ (35,6 %) vereinigen die meisten Stimmen auf sich (Mittelwert: 0,53, Standardabweichung: 0,29). Hier würde sich eine Folgestudie anbieten, um der Frage nachzugehen, ob diejenigen Untertitlern, die meistens zufrieden sind, auch tatsächlich mehr verdienen oder ob die unterschiedliche Einschätzung mehr auf die Einstellung oder Persönlichkeit zurückzuführen ist. Davon unabhängig lässt sich das Ergebnis so interpretieren, dass Auftrag- und Arbeitgeber von Untertitlern die Komplexität der Tätigkeit mehrheitlich korrekt einschätzen können.

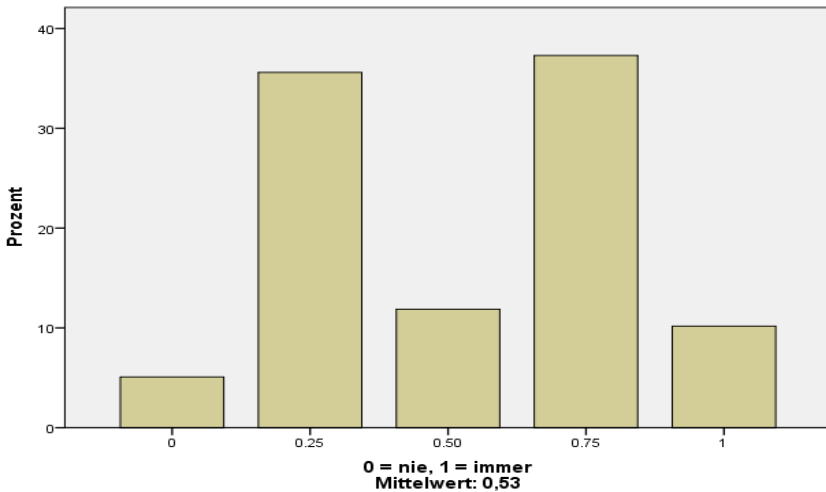


Abb. 10: Honorar

Es sei auch auf die bereits erwähnte Studie von Remael (2007) und die darin angesprochene unbefriedigende Bezahlung von Untertitlerinnen und Untertitlern, die Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, verwiesen. In der vorliegenden Stichprobe kann ein solcher Tatbestand nicht erkannt werden. Der Mittelwert der Variable *Zufriedenheit mit dem Honorar* liegt bei Untertitlern, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, mit 0,63 (Standardabweichung: 0,32) nämlich noch höher als bei Untertitlern, die hauptsächlich Untertitel für Hörende erstellen (Mittelwert: 0,46, Standardabweichung: 0,23). Der Mittelwertunterschied ist marginal signifikant ($t = -2,014$; $p = 0,051$).

In einer weiteren Frage wurden die Teilnehmenden gebeten einzuschätzen, wie sich die Nachfrage nach Untertitelungen entwickeln wird. Abbildung 11

unten zeigt, dass mehr als zwei Drittel der Befragten (67,8 %) der Meinung sind, dass die Nachfrage steigen wird (Mittelwert: 0,61, Standardabweichung: 0,62). Dies ist ein für Ausbildungsstätten von Übersetzerinnen und Übersetzern relevantes Ergebnis: Zumindest im deutschsprachigen Raum wird die Untertitelungsbranche von den zentralen Akteuren, den Untertitelnden selbst, als Wachstumsbranche betrachtet. Wenn Ausbildungsstätten auf diese Einschätzung aus den beruflichen Kreisen reagieren wollen, sind entsprechende Unterrichtsangebote bereitzustellen.

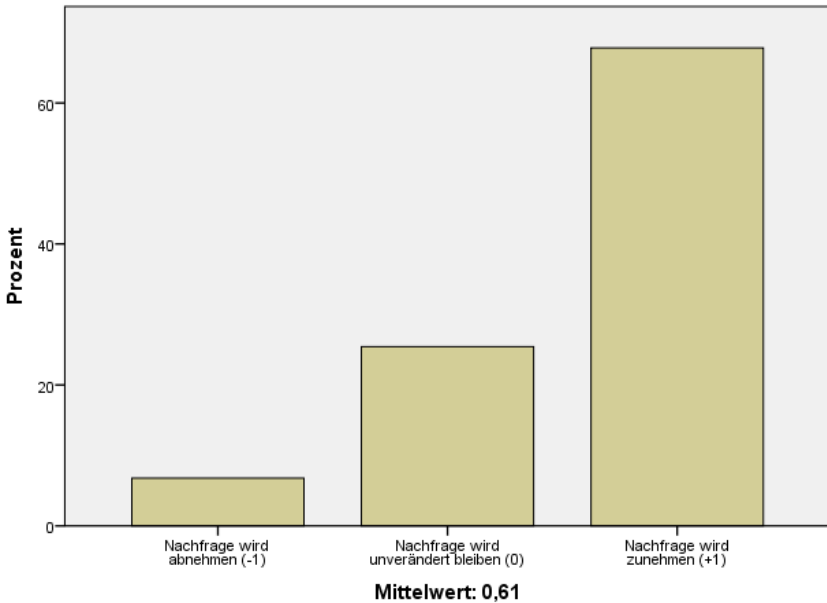


Abb. 11: Nachfrage nach Untertitelungen

Es wurde ebenfalls untersucht, wie nach Meinung der Befragten Untertitel grundsätzlich von Publikum wahrgenommen werden. Abbildung 12 unten verdeutlicht, dass 47,1 % der Antwortenden der Meinung sind, dass Untertitel von den Rezipienten als eher positiv wahrgenommen werden, 25,5 % als eher negativ und 27,5 % als eher gleichgültig (n = 51, Skala von -1 [= eher negativ] bis 1 [= eher positiv]), Mittelwert: 0,22, Standardabweichung: 0,83). Das Ergebnis ist somit nicht so negativ, wie man aufgrund der Fachliteratur hätte erwarten können (Jüngst, 2010, S. 53; Nagel, 2009, S. 65). Allerdings muss hier dem Umstand Rechnung getragen werden, dass sich die Einschätzung von

Untertitlern, die primär Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, signifikant von jener von Untertitlern unterscheidet, die hauptsächlich Untertitel für Hörende erstellen. Darauf wird weiter unten genauer eingegangen.

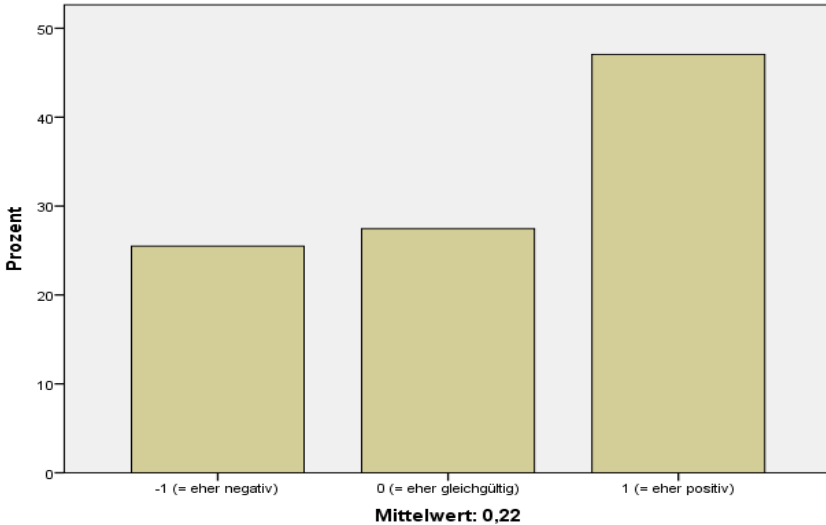


Abb. 12: Wahrnehmung von Untertiteln

Die Untertitelung wird in der Fachliteratur sehr oft unter dem Motto *Übersetzung unter widrigen Umständen* abgehandelt. Wie sehen es jedoch Untertitlerinnen und Untertitler selbst? Die Umfrageteilnehmenden wurden gefragt, ob sie sich durch die raumzeitlichen Vorgaben und den daraus entstehenden Kürzungsbedarf in ihrer Kreativität eingeschränkt fühlen. Hier gingen 56 gültige Antworten ein. Auf einer Skala von 0 (sehr eingeschränkt) bis 1 (gar nicht eingeschränkt) liegt der Mittelwert bei 0,61 (Standardabweichung: 0,33). Die Umfrageteilnehmenden fühlen sich somit mehrheitlich nicht in ihrer Kreativität eingeschränkt. Darüber hinaus fielen die meisten Nennungen, nämlich 30,4 % (vgl. Abb. 13 unten), auf die Antwortoption *fühle mich gar nicht eingeschränkt*. Auch in Bezug auf diesen Aspekt der Wahrnehmung der Tätigkeit von Untertitelnden weisen die Ergebnisse der Umfrage in eine andere Richtung als es die Fachliteratur vermuten ließe. Die Vorstellung der Untertitelung als einer Tätigkeit, die primär Zwängen und Restriktionen unterliegt, sollte einer ausgewogeneren Beschreibung weichen.

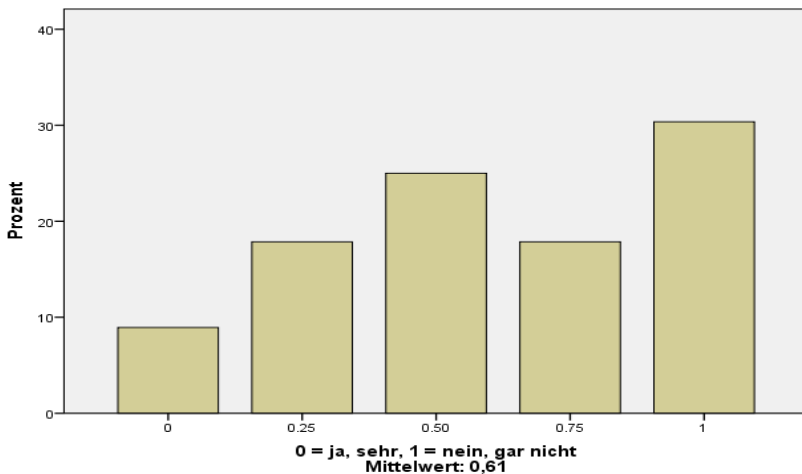


Abb. 13: Kreativitätseinschränkung

Die Feststellung, dass sich Untertitler mehrheitlich nicht in ihrer Kreativität eingeschränkt fühlen, gilt auch dann noch, wenn man lediglich die Ergebnisse für die Gruppe der Untertitelnden betrachtet, die hauptsächlich Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung erstellt, d. h. in der Regel interlinguale Untertitel. Der Mittelwert liegt bei 0,53 (Standardabweichung: 0,32; n = 24). Immer noch 37,5 % der Befragten geben an, sich aufgrund der raumzeitlichen Vorgaben nicht oder gar nicht in ihrer Kreativität eingeschränkt zu fühlen.

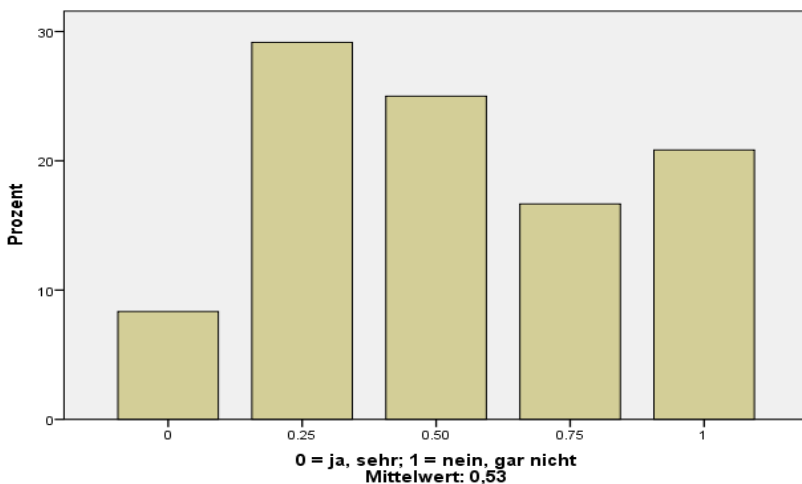


Abb. 14: Kreativitätseinschränkung Untertitelung für Menschen ohne Hörbehinderung

Untersucht wurde ebenfalls, ob die Umfrageteilnehmenden Richtlinien für die Erstellung ihrer Untertitelungen zur Verfügung gestellt bekommen und, falls ja, was für Aspekte darin geregelt sind. Die an der Umfrage teilnehmenden Untertitler erhalten von ihren Auftraggebern großmehrheitlich schriftliche Richtlinien für ihre Arbeit (Mittelwert: 0,73 [0 = nein, 1 = ja]). Dies veranschaulicht Abbildung 15 unten. Die Zurverfügungstellung von Material kann als Unterstützung bei der Vorbereitung und Realisierung von Untertitelungsprojekten betrachtet werden und damit als Manifestierung des Prinzips der Kooperativität im Sinne von Prunč (2008).

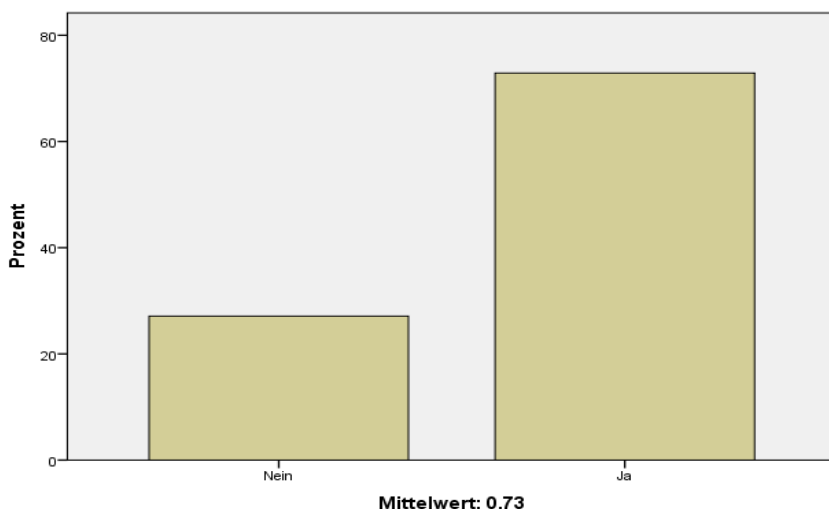


Abb. 15: Zurverfügungstellung von Richtlinien

Es wurde dann die Folgefrage gestellt, welche Aspekte in solchen Richtlinien geregelt werden, nämlich (1) technische (z. B. maximale Zeilen- und Zeichenzahl), (2) optische (z. B. Hervorhebungen) oder (3) sprachliche (z. B. Umgang mit Kraftausdrücken). Auf einer fünfstufigen Skala von 0 (nein) bis 1 (ja) beträgt der Mittelwert für technische Aspekte 0,69 (Standardabweichung: 0,46), jener für optische Aspekte 0,63 (Standardabweichung: 0,49) und jener für sprachliche Aspekte 0,59 (Standardabweichung: 0,50). Dabei ist der Unterschied zwischen dem Mittelwert für technische Aspekte und jenem für sprachliche Aspekte auf dem 5 %-Niveau signifikant (t-Test bei gepaarten Stichproben, $t = 2,562$, $p = 0,013$). Wenn Untertitlerinnen und Untertitler in der Praxis Richtlinien zur Verfügung gestellt bekommen, werden darin signifikant weni-

ger sprachliche als technische Aspekte geregelt. Sie haben in Bezug auf die sprachliche Gestaltung ihrer Untertitelung somit einen größeren Handlungsspielraum.

Mit der Frage nach allfälligen vom Auftrag- oder Arbeitgeber zur Verfügung gestellten Richtlinien wird wie erwähnt ein Aspekt der Kooperation mit den Handlungspartnern von Untertitlerinnen und Untertitlern beleuchtet. Eine weitere wichtige Frage ist dabei jene nach den beiden Hauptarbeitsschritten bei der Untertitelung: dem Untertiteln, d. h. dem eigentlichen Übersetzen, und dem Spotten, d. h. dem Festlegen der Ein- und Ausblendzeiten der Untertitel. Die Teilnehmenden wurden gebeten, auf einer fünfstufigen Skala von 0 (nie) bis 1 (immer) anzugeben, ob von ihnen im Rahmen von Untertitelungsaufträgen Untertiteln und Spotten verlangt wird.

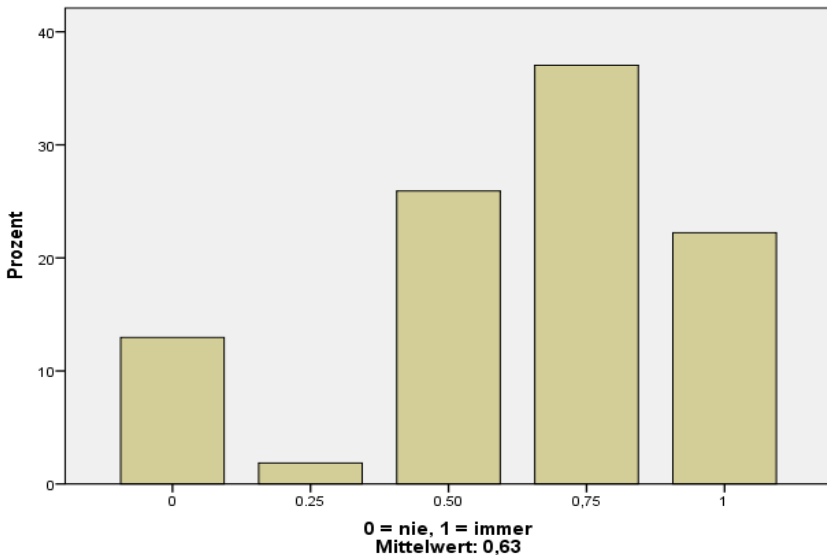


Abb. 16: Untertitelung und Spotting

Abbildung 16 oben zeigt, dass dies mehrheitlich der Fall ist ($n = 54$, Mittelwert: 0,63, Standardabweichung: 0,31). 59,2 % der Befragten geben an, dass sie im Rahmen von Untertitelungsaufträgen meistens oder sogar immer untertiteln und spotten. Lediglich 18,6 % der Befragten erklären, dass bei Untertitelungsaufträgen ausschließlich das eigentliche Übersetzen von ihnen verlangt wird. Es ist möglich, dass hier im Zusammenhang mit der Digitalisierung ein Wandel stattgefunden hat und Untertitelnde mittlerweile in der Regel in Per-

sonalunion für beide Prozesse zuständig sind. Interessanterweise ist die Praxis der Untertitelung damit eine Domäne der Übersetzung, bei der nicht unbedingt ein wachsender Grad an Arbeitsteiligkeit zwischen Spezialisten zu verzeichnen ist, sondern vielmehr die Übernahme größerer Verantwortung durch den Untertitler/Übersetzer.

Eine weitere relevante Frage in diesem Zusammenhang ist jene, ob Untertitlerinnen und Untertitler für ihre Tätigkeit eine spezifische Software benutzen. Die große Mehrheit der Befragten, nämlich 88,1 %, gibt an, mit einer Untertitelungssoftware zu arbeiten, wie nachstehende Abbildung zeigt.

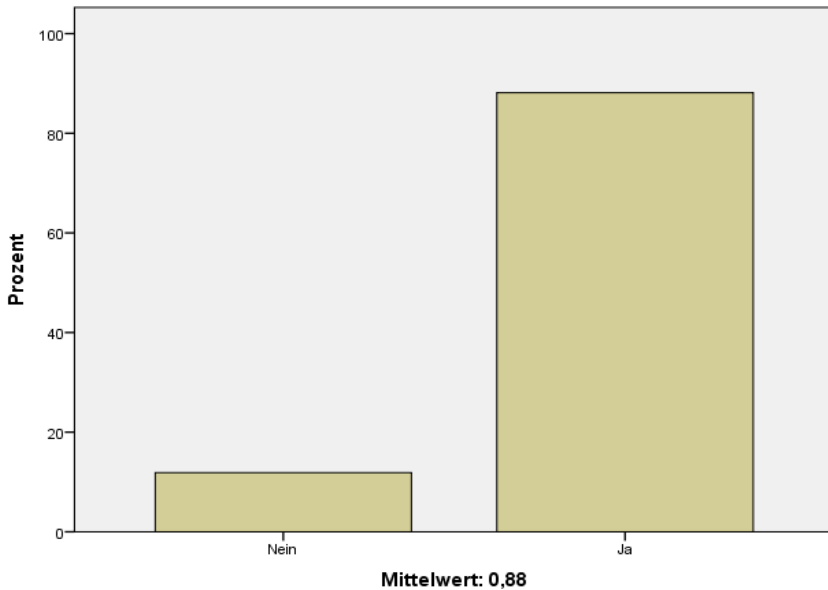


Abb. 17: Untertitelungssoftware

Auf die Folgefrage, um welche Software es sich dabei handelt, gingen 47 auswertbare Antworten ein. Häufig genannt werden firmeneigene Softwarelösungen, FAB Subtiter, EZTitles sowie WinCAPS und Swift. Die überwiegende Mehrheit der Befragten, nämlich 88,6 % (n = 52) antwortete, dass ihnen diese Software gleichzeitig auch Zugang zum Originalfilm erlaubt. Die kritischen Aussagen Cedeño Rojas' (2007) zum technischen Stand der Untertitelung in Deutschland haben auf der Grundlage dieser Ergebnisse keine Berechtigung (mehr).

In einer weiteren Fragengruppe wurden genauere Aspekte der Arbeitsabläufe bei Untertitelungsprojekten untersucht, so die Frage, ob Untertitelungen nach Ablieferung durch den Untertitler einer Qualitätskontrolle in Form einer Revision und Simulation, d. h. eines Vergleichs zwischen Originalversion und Untertitelung inklusive Kontrolle des Timings der Untertitel, unterzogen werden. Dies ist großmehrheitlich der Fall: 45,5 % der Befragten geben an, dass dies immer der Fall ist, bei 25 % der Befragten ist dies meistens der Fall ($n = 44$, Mittelwert: 0,76, Standardabweichung: 0,28). Dies widerlegt Spekulationen, wie sie in der Fachliteratur zu finden sind (z. B. bei Chiaro, 2008, S. 242).

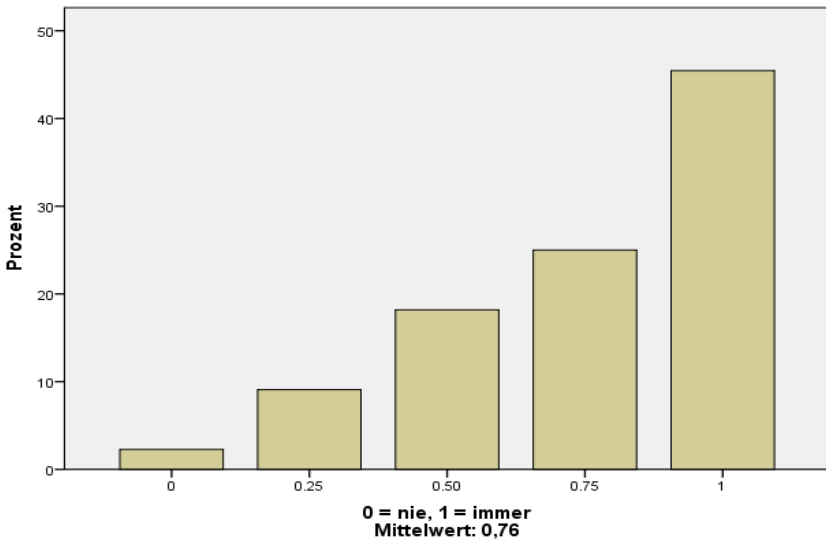


Abb. 18: Qualitätskontrolle

Von Relevanz mit Blick auf den Aspekt der Kooperativität ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob die Untertitlerinnen und Untertitler, deren Übersetzungen einer Qualitätskontrolle unterzogen werden, über die in dieser Phase durchgeführten Änderungen in Kenntnis gesetzt werden. Dies ist ebenfalls mehrheitlich der Fall ($n = 52$, Mittelwert: 0,63, Standardabweichung: 0,32), wie Abbildung 19 unten zeigt.

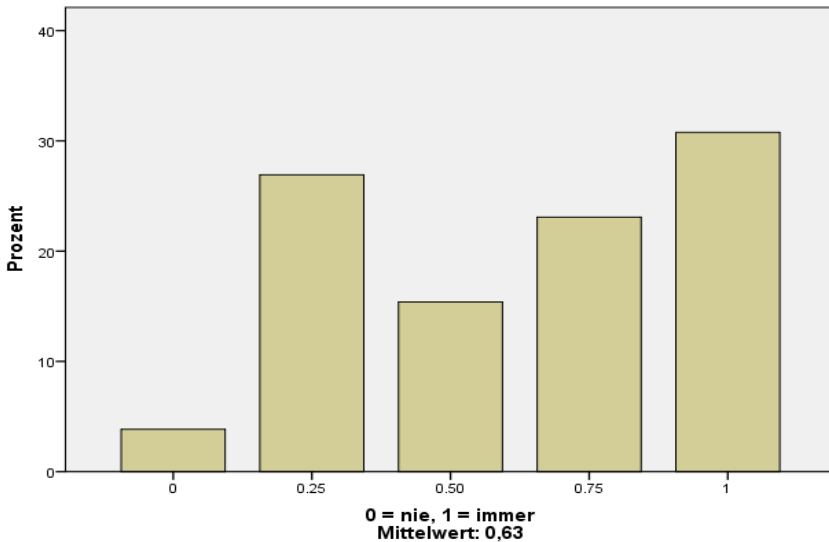


Abb. 19: Rückmeldung

53,9 % der Befragten werden meistens oder sogar immer nach der Qualitätskontrolle über die durchgeführten Änderungen in Kenntnis gesetzt. Nach Abschluss eines Untertitelungsauftrags kann es für Untertitler folglich zu mindestens zwei Formen von Anschlusskommunikation kommen: *vor* der Rezeption durch das Zielpublikum durch andere Projektpartner (Chefuntertiter, Projektmanagerin etc.), *nach* der Rezeption durch die Zuschauerinnen und Zuschauer. Immerhin fast knapp ein Drittel (30,7 %) der Befragten gibt jedoch an, nie oder nur selten ein Feedback zu erhalten. Dabei ist der Feedback-Prozess zwischen Übersetzer und Projektmanager eine Voraussetzung für eine Qualitätssteigerung sowie die Umsetzung eines Qualitätsmanagement-Systems (Kurz, 2009).

Ein weiterer wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Frage, ob Untertitlerinnen und Untertitler auch eine definitive Version der Untertitelung, d. h. der Schlussversion, bekommen, wenn ihre Untertitelung einer Qualitätskontrolle unterzogen wird. Die Ergebnisse werden in Abbildung 20 unten dargestellt.

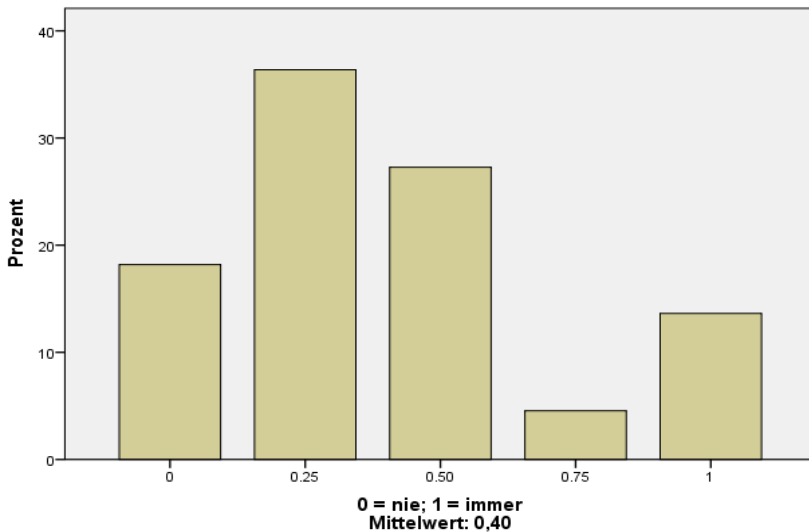


Abb. 20: Erhalt Schlussversion

Für die vorliegende Berechnung wurde lediglich die Teilgruppe der Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung erstellt, berücksichtigt. Dies deshalb, weil bei gewissen Formen der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung wie dem Respeaking diese Frage nicht relevant bzw. nicht beantwortbar ist. Mehr als die Hälfte der Befragten, nämlich 54,5 %, erhalten selten oder nie eine definitive Version ihrer Untertitelung. Bei lediglich 18,1 % ist dies meistens oder immer der Fall ($n = 22$, Mittelwert: 0,40, Standardabweichung: 0,31). Im Sinne kooperativer und effizienter Arbeitsabläufe wäre es jedoch sicherlich sinnvoll, wenn Untertitlerinnen und Untertitler nicht nur ein (allgemeines) Feedback, sondern auch ihre korrigierte Version zurückerhalten. Man kann hier auch mit dem Verweis auf das Prinzip der Ökologizität bei Prunč (2008) argumentieren. Detailliertes Feedback ist ressourcenschonend, weil die Untertitlerinnen und Untertitler in Folgeaufträgen besser auf die Erwartungen der Auftraggeber reagieren können.

Im Anschluss an die referierten deskriptivstatistischen Untersuchungen wurde eine Reihe inferenzstatistischer Tests durchgeführt, um in Erfahrung zu bringen, ob die Ergebnisse je nach Untertitelungsform (Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung vs. für Menschen ohne Hörbehinderung) Geschlecht und Land der Tätigkeitsausübung variieren.

Mit dem Fisher-Yates-Test wurde zunächst ein möglicher Zusammenhang zwischen dem Ort der Namensnennung (Vorspann oder Nachspann) sowie

der Untertitelungsform untersucht. Es wurde keine Abhängigkeit zwischen den beiden Variablen festgestellt. Anschließend wurden für die intervallskalierten Variablen t-Tests für unabhängige Stichproben durchgeführt. Signifikante Effekte ergaben sich bei den Variablen *Zufriedenheit mit den Abgabeterminen* ($t = -2,105$; $p = 0,041$; Mittelwert für Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung: 0,72, Standardabweichung: 0,27; Mittelwert für Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung: 0,53, Standardabweichung: 0,33) und *Einschätzung der zukünftigen Nachfrage nach Untertitelungen*. Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, gehen in signifikant höherem Maße davon aus, dass die Nachfrage steigen wird, als Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Hörende erstellen ($t = 3,658$; $p = 0,001$; Mittelwert für Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung: 0,95, Standardabweichung: 0,21; Mittelwert für Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung: 0,46, Standardabweichung: 0,65). Die eingangs erwähnten gesetzlichen Regelungen, die sinnesbehinderten Menschen die Teilhabe am kulturellen Leben ermöglichen sollen, finden in diesen Einschätzungen sicherlich ihren Niederschlag. Einen hoch signifikanten Unterschied gibt es darüber hinaus in Bezug auf die Einschätzung der Wahrnehmung von Untertiteln, wie die Abbildung unten zeigt.

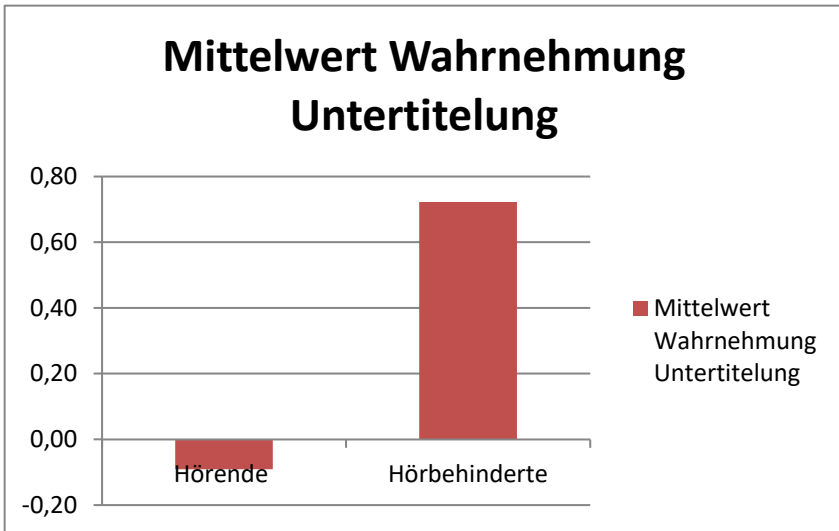


Abb. 21: Mittelwertvergleich Wahrnehmung von Untertiteln

Untertitler, die primär Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, gehen in signifikant höherem Maße davon aus, dass die Reaktion ihrer Zielgruppe auf die Untertitel positiv ist als Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Hörende erstellen ($t = -3,578$; $p = 0,001$; Mittelwert Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung: 0,72, Standardabweichung: 0,67; Mittelwert für Menschen ohne Hörbehinderung: -0,09, Standardabweichung: 0,75). Der Unterschied zwischen den beiden Untertitler-Gruppen ist frappant. Wenn in der Fachliteratur Aussagen oder Spekulationen zur Wahrnehmung von Untertiteln gemacht werden (z. B. bei Jüngst, 2010, S. 53, oder Nagel, 2009, S. 65), dann ist somit zu präzisieren, dass es sich bei negativen Einschätzungen um die Wahrnehmung von interlingualen Untertiteln handeln dürfte. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass dieser Unterschied in Zukunft schrumpft – spätestens dann, wenn für Menschen mit Hörbehinderung zumindest in quantitativer Hinsicht der Zugang zu audiovisuellen Produktionen garantiert ist. Qualitätseinbußen beispielsweise im Zusammenhang mit dem Respeaking werden dann sicherlich weniger toleriert.

Darüber hinaus wurde untersucht, ob in Bezug auf die untersuchten Variablen signifikante Unterschiede zwischen Untertitlerinnen und Untertitlern, die für Deutschland bzw. die Schweiz arbeiten, bestehen; Österreich wurde nicht in die Berechnung einbezogen, da die Stichprobe zu wenige Untertitlerinnen und Untertitler aus diesem Land aufweist. Die durchgeführten t-Tests zeigen bei der Variable *Namensnennung* einen signifikanten Unterschied ($t = -2,784$; $p = 0,009$; Mittelwert für Untertitler, die hauptsächlich für die Schweiz arbeiten: 0,61, Standardabweichung: 0,31; Mittelwert für Untertitler, die hauptsächlich für Deutschland arbeiten: 0,25, Standardabweichung: 0,31). Eine Erklärung dieses überraschenden Unterschieds lassen die Daten nicht zu. Ebenfalls einen signifikanten Unterschied zwischen den beiden Ländern gibt es in Bezug auf die Variable *Urheberrecht* ($t = 2,145$; $p = 0,043$; Mittelwert für Untertitler, die hauptsächlich für die Schweiz arbeiten: 0,00, Standardabweichung: 0,00; Mittelwert für Untertitler, die hauptsächlich für Deutschland arbeiten: 0,08, Standardabweichung: 0,19). Da allerdings in beiden Ländern Untertitler nur in absoluten Ausnahmefällen über ein Urhebernutzungsrecht an ihren Untertitelungen zu verfügen scheinen, gibt es keine empirische Berechtigung, in Bezug auf diesen Aspekt von länderspezifischen Untertitelungskulturen zu sprechen.

Signifikante Unterschiede ergeben sich schließlich bei einigen der untersuchten Variablen in Bezug auf das Geschlecht. Untertitler schätzen ihren Handlungsspielraum als signifikant höher ein als Untertitlerinnen ($t = -2,565$; $p = 0,013$; Mittelwert Männer: 0,67, Standardabweichung: 0,31; Mittelwert Frauen: 0,38, Standardabweichung: 0,31). Auch äußern sich Männer in signifikant

höherem Maße als Frauen zufrieden mit dem Honorar für Untertitelungsaufträge ($t = -2,508$; $p = 0,026$; Mittelwert Männer: 0,72, Standardabweichung: 0,23; Mittelwert Frauen: 0,50, Standardabweichung: 0,29). Es ist somit davon auszugehen, dass Untertitler besser für ihre Arbeit entschädigt werden als Untertitlerinnen; eine andere Erklärung wäre, dass männliche Untertitler in Sachen Honorar genügsamer sind. Dies erscheint allerdings wenig plausibel. Auf weitere signifikante Unterschiede in den Meinungen und Äußerungen zwischen Untertitlerinnen und Untertitlern wird im nächsten Abschnitt eingegangen.

2.4.2.2 Kombinierte geschlossen/offen formulierte Fragen

In diesem Abschnitt werden eine Reihe von Aspekten mit Relevanz für die Praxis der Untertitelung diskutiert, bei denen die Umfrageteilnehmenden nicht nur geschlossene Fragen beantworteten, sondern auch freie und damit persönlichere Antworten formulieren konnten.

Zunächst zum Aspekt der Weiterbildung, der auch in Verbindung mit dem weiter oben untersuchten Aspekt der Einschätzung der künftigen Nachfrage nach Untertitelungen steht. Die Teilnehmenden wurden gefragt, ob sie Weiterbildungsangebote in Untertitelung an Ausbildungsstätten für Übersetzer für sinnvoll erachten und welchen Inhalt sie sich von solchen Angeboten erhoffen.

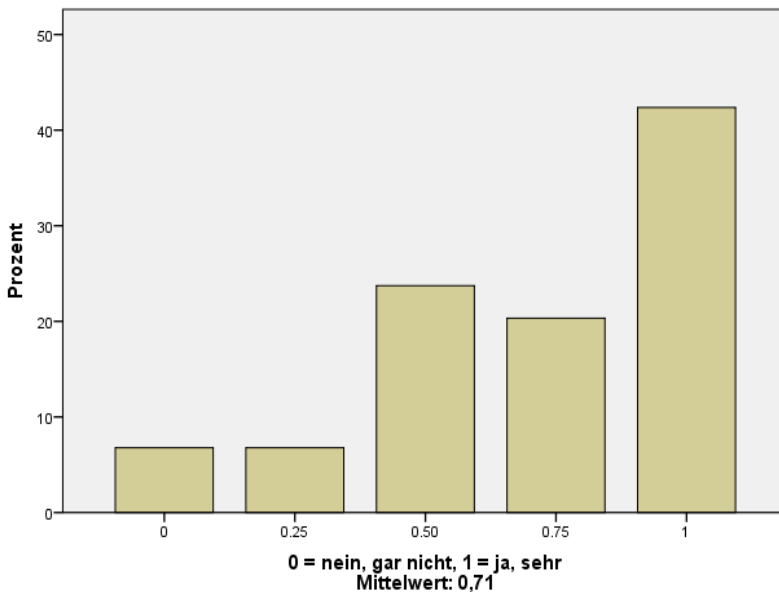


Abb. 22: Interesse an Weiterbildung

Das Interesse für Weiterbildungsmöglichkeiten an Hochschulen unter den Befragten ist groß (Mittelwert: 0,71 auf einer Skala von 0 [= kein Interesse] bis 1 [= sehr großes Interesse], Standardabweichung: 0,31). Auf die Folgefrage, welche Kursinhalte sie sich dabei erhoffen, konnten die Befragten frei formulieren (n=31):

- Technische Neuerungen/Untertitelungssoftware
- Diskussion untertitelungsspezifischer Probleme und Herausforderungen (z. B. Kürzung, Liedtexte, mehrsprachige Untertitelung, Live-Untertitelung)
- Erfahrungsaustausch, Vernetzung, Gründung eines Berufsverbandes
- Einführung in die Fachliteratur, theoretische Grundlagen, Vorstellung und Diskussion neuer Forschungsergebnisse
- Rezeptionsbedürfnisse und Lesegewohnheiten der unterschiedlichen Nutzergruppen
- Standards/Richtlinien für Untertitelungen
- Verhandlungsführung mit Kunden

Der Aspekt der Vorstellung neuer Techniken und Untertitelungssoftware (Vor- und Nachteile verschiedener Softwares) wurde von 20 Befragten genannt. Es ist der Bereich, in dem die meisten Untertitlerinnen und Untertitler Bedarf an Weiterbildungsangeboten sehen (wohlgemerkt: bereits als Untertitler tätige Personen und nicht Berufseinsteiger). Erwähnt wurden auch eine Reihe von sprachlichen Phänomenen mit besonderer Relevanz für die Untertitelung (notabene die Kürzung). Die Nennungen „Erfahrungsaustausch“ und „Verhandlungsführung“ können als Wunsch nach größerer Selbstbestimmung und besserer Wahrnehmung des Handlungsspielraums von Untertitlerinnen und Untertitlern interpretiert werden, vielleicht auch als Möglichkeit, die Loyalität unter den Mitgliedern dieser Berufsgruppe zu stärken. Der Aspekt der Rezeption insbesondere von Untertiteln für Menschen mit Hörbehinderung deutet schließlich darauf hin, dass hier weiterhin größere Forschungslücken bestehen oder aber der Forschungsstand noch nicht ausreichend den beruflichen Kreisen vermittelt wurde.

Es wurde auch gefragt, inwiefern übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur rezipiert wird. Auch wenn beim gewünschten Inhalt von Weiterbildungsveranstaltungen wie eben gesehen der Aspekt „Vorstellung und Diskussion neuer Forschungsergebnisse“ erwähnt wird, ist das diesbezügliche Interesse grundsätzlich begrenzt, wie Abbildung 23 unten zeigt. Auf einer fünfstufigen Skala von 0 (= nie) bis 1 (= regelmäßig) liegt der Mittelwert bei 0,29 (Stan-

dardabweichung: 0,27). Fachliteratur wird somit selten rezipiert und steuert wohl entsprechend wenig die eigene Untertitelungstätigkeit. Dieses Ergebnis kann mit dem Ausbildungsprofil der Umfrageteilnehmenden in Beziehung gesetzt werden. Nur eine sehr kleine Minderheit verfügt über eine Weiterbildung in Untertitelung an einer Hochschule. Wenn Forschungsliteratur, und insbesondere anwendungsorientierte, präsentiert beziehungsweise diskutiert wird, dann wohl in einem solchen Rahmen. Dass die Übersetzungswissenschaft von der professionellen Berufspraxis nicht als „potentielle Verbündete“ (Prunč, 2008, S. 36) betrachtet wird, ist sicher auch dem Tatbestand zuzuschreiben, dass sich die Untertitelungsforschung bislang noch kaum mit soziologischen Fragestellungen zum Arbeitsplatz von Untertitlerinnen und Untertitlern beschäftigt hat. Dabei würden sich vielfältige Kooperationsmöglichkeiten bieten, nicht zuletzt auch mit Blick auf die Schaffung allfälliger Berufsvertretungen für Untertitlerinnen und Untertitler. Die Übersetzungswissenschaft könnte u. a. aufzeigen, welches die Merkmale einer demokratischen Untertitelungskultur wären.

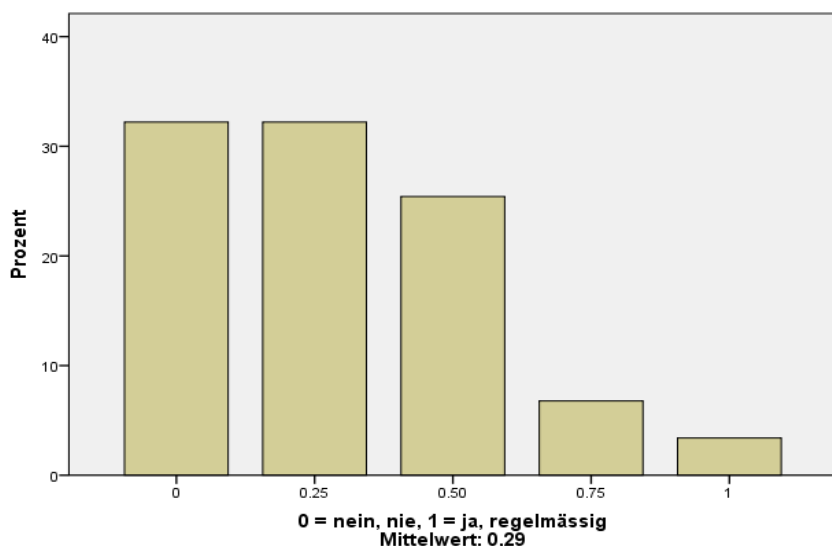


Abb. 23: Rezeption übersetzungswissenschaftlicher Fachliteratur

Der Untertitelungsprozess findet stets in einem konkreten soziokulturellen Setting statt und wird von verschiedenen Variablen gesteuert. Als Nächstes wird deshalb auf die Bedeutung von Richtlinien, Normen und Standards eingegangen.

Die Umfrageteilnehmenden wurden nicht nur gefragt, ob sie übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur rezipieren, sondern auch, ob sie bei ihrer Arbeit Richtlinien anwenden, auf die sie bei eigenen Recherchen gestoßen sind. Hier gab es 47 gültige Antworten, davon antworteten 26 Teilnehmende (55,3 %) mit Nein und 21 Teilnehmende (44,7 %) mit Ja (Mittelwert: 0,45). Die Folgefrage, um welche Richtlinien genau es sich dabei handelt, wurde noch von 18 Befragten (30,5 %) beantwortet. Genannt wurden einerseits spezifische Werke und Richtlinien: Der *Code of Good Subtitling Practice* (vgl. Web 2), die Publikation *Subtitling* von Ivarsson und Carroll (1998), softwarespezifische Richtlinien und Styleguides der entsprechenden Fernsehanstalt sowie arbeitgeberinterne Studien. Ebenfalls genannt wurden Aspekte, die in solchen Richtlinien geregelt werden: Länge und Position der Untertitel, Beachtung der Sinneinheiten (bei Zeilenumbrüchen), Zeitabstände zwischen den Untertiteln und nach Schnitten sowie Lesbarkeit, Lesezeit und Sehgewohnheiten des Zielpublikums. Und schließlich wird in zwei Antworten auch auf die Bedeutung der sozialen Komponente verwiesen, nämlich den Austausch mit Untertitelungskollegen sowie Rezipienten von Untertitelungen, deren Meinungen dann ebenfalls als „Richtlinien“ in die eigene Tätigkeit als Untertitler einfließen.

Interessant ist, dass nur gerade 2 von 59 Befragten explizit eine Fachpublikation erwähnten (*Subtitling* von Ivarsson & Carroll, 1998). Fachliteratur scheint – auch auf der Grundlage der Antworten auf diese Frage – zumindest nicht bewusst als nützliche Ressource für die eigene Tätigkeit als Untertitler erachtet zu werden; dies kam bereits bei der Frage zur Verwendung von übersetzungswissenschaftlicher Literatur zum Ausdruck und wird hier bestätigt. Nicht unerwähnt soll jedoch bleiben, dass die Frage lautete: *Wenden Sie Richtlinien an, auf die Sie bei eigenen Recherchen gestoßen sind?* Wenn Antworten gegeben werden wie „arbeitgeberinterne Studien“ oder „Styleguides der Fernsehanstalt“, dann stellt sich die Frage, ob die Teilnehmenden die Frage nicht genau gelesen haben oder ob der Auftraggeber es versäumt hat, ihnen relevantes Material selbst auszuhändigen. Letzteres ist nicht ganz auszuschließen, wenn für das Projekthandover nicht ausreichend Zeit eingeplant wird.

Die Übersetzung ist eine Tätigkeit, die wohl wie die meisten Bereiche immer stärker reglementiert wird (Stichwort: ISO 17100). Deshalb wurden die Umfrage-Teilnehmenden auch gefragt, ob sie einen verbindlichen Untertitelungsstandard für die Untertitelungspraxis hilfreich fänden.

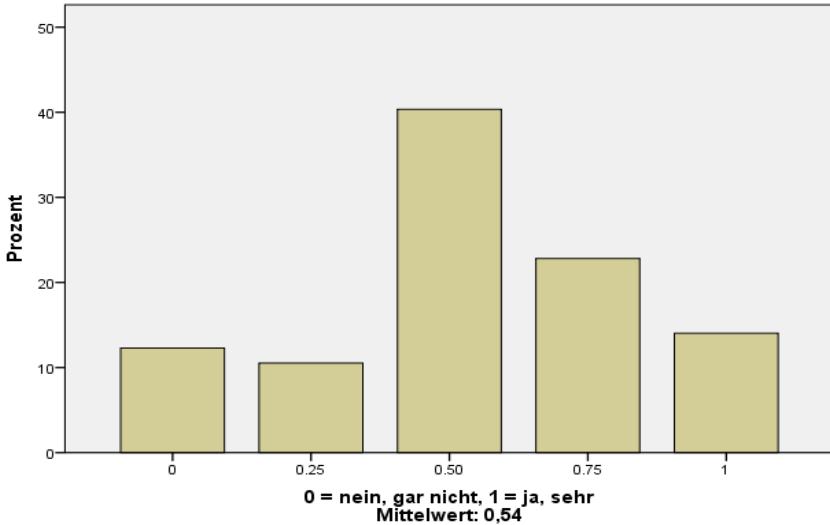


Abb. 24: Sinnhaftigkeit eines Untertitelungsstandards

Auf einer fünfstufigen Skala von 0 (nein, überhaupt nicht) bis 1 (ja, sehr) entfielen auf die mittlere Kategorie die meisten Nennungen, nämlich 40,4 % ($n = 57$, Mittelwert: 0,54, Standardabweichung: 0,29). Eher ablehnend äußerten sich 22,8 % der Befragten, eher positiv 36,8 %. Der Test auf Normalverteilung war nicht signifikant ($p = 0,000$), die vorliegende Verteilung also nicht normalverteilt. Die Antwortenden halten einen verbindlichen Untertitelungsstandard als wichtiger, als bei einer zufälligen Verteilung zu erwarten wäre. Dies veranschaulicht die nachstehende Abbildung.

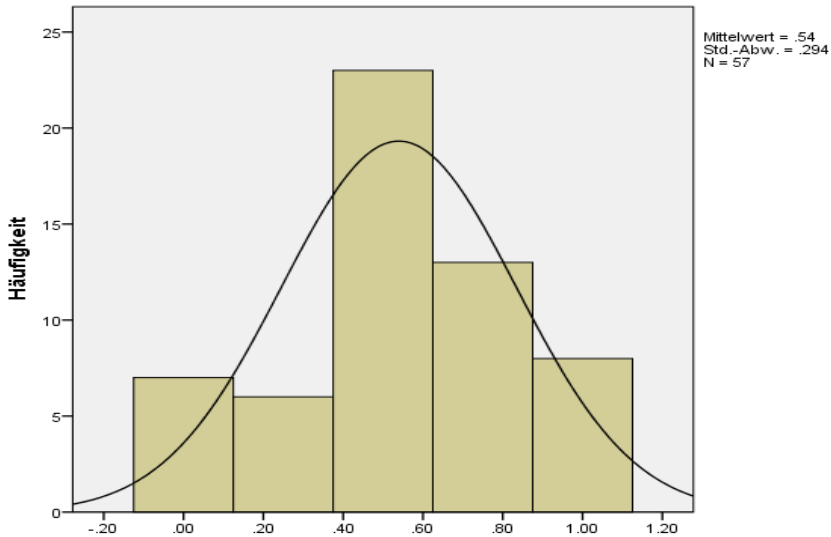


Abb. 25: Histogramm Untertitelungsstandard

Auf die Folgefrage, welche Aspekte der Untertitelungstätigkeit in einem solchen Standard geregelt werden sollten, gingen noch 26 Antworten (44,1 %) ein. Sie lassen sich wie folgt kategorisieren:

- Dienstleistungsbezogene Aspekte: Die beiden Punkte Honorargestaltung (inkl. Forderung nach Mindesttarifen) und Fristen werden am häufigsten genannt. Gewünscht wird ebenfalls eine Normierung im Bereich der Korrekturvorgänge und der Materialien, die Untertitelnden zur Verfügung stehen müssten. Interessant ist die Nennung „vielleicht ein persönliches Gespräch mit dem Regisseur“. Ein direkter Kontakt zwischen Übersetzer und Autor ist bei der literarischen Übersetzung nicht unüblich. Es ist nachvollziehbar, dass ein solcher persönlicher Kontakt auch bei der Untertitelung gewünscht wird; auf die Qualität einer Untertitelung kann er sich wohl nur positiv auswirken. Durch eine stärkere Kooperation zwischen den Handlungspartnern und damit eine größere Sichtbarkeit der Untertitelnden würde allenfalls auch der Grad an Kooperativität steigen, den Untertitelungsfirmen, Filmgesellschaften und Regisseure den Untertitelnden entgegenbringen. Dass eine größere Normierung im Bereich der Korrekturvorgänge gewünscht wird, ist auch vor dem Hintergrund zu betrachten, dass, wie in Abschn. 2.4.2.1 gesehen, großmehrheitlich eine

Qualitätskontrolle der von den Untertitlern abgelieferten Untertitelung stattfindet. Ebenso erhält eine Mehrheit der Untertitler eine Rückmeldung zur eigenen Arbeit. Die Schlussversion der Untertitelung (einschließlich der durchgeführten Änderungen) bekommen Untertitler jedoch in weniger als der Hälfte der Fälle. Es ist möglich, dass sich die Umfrage-Teilnehmenden in Bezug auf diesen Aspekt des Prozessablaufs Verbesserungen wünschen. Möglich ist aber auch, dass die Berechtigung der von den Handlungspartnern gewünschten Änderungen teilweise in Frage gestellt wird. Der Ist-Zustand und Soll-Zustand der Qualitätskontrolle nach Meinung von Untertitlern selbst könnte in einer Follow-up-Interviewstudie untersucht werden.

- Technische und optische Aspekte: Erwähnt werden hier Standzeiten, Zeilenzahl und Zeilenlänge, Schriftart und Schriftgröße, Typografie, Aufteilung nach semantischen bzw. grammatischen Einheiten (ein Aspekt an der Grenze zu sprachlichen Aspekten), Position der Untertitel, Markierung und maximale Anzahl von Sprecherwechseln in einem Untertitel, Anpassung an Schnitte, Film- und Sprachrhythmus sowie – in Bezug auf die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung – die Anzahl und Wahl der zu verwendenden Farben sowie die Darstellung von Geräuschen.
- Sprachlich-kulturelle Aspekte: Umgang mit rekurrenten sprachlichen Problemen (Betonungen, Kulturspezifika, Füllwörtern, Interpunktion).
- Wahrnehmungsbezogene Aspekte: erwartete Lesegeschwindigkeit je nach Zielpublikum.

Die Nennung „Anleitungen, wie gekürzt werden soll“ lässt sich je nach Perspektive unter verschiedenen Kategorien einordnen; denkbar wäre eine Liste sprachlicher Phänomene in der Originalversion, die in der Untertitelung getilgt werden könnten. Entsprechende Vorschläge finden sich jedoch bereits bei Ivarsson und Carroll (1998); sie nennen Ausrufewörter, Anrede- oder Begrüßungsformen, Namen u. a. Einige Befragte äußern Skepsis in Bezug auf einen möglichen verbindlichen Standard und weisen auf regionale sprachliche Unterschiede sowie auf die unterschiedlichen Formen der Untertitelung (für Menschen mit/ohne Hörbehinderung) hin. Ein anderer Befragter erwähnt, dass ein solcher Standard an den Forschungserkenntnissen orientiert sein müsste. Hier ist also eine Zusammenarbeit zwischen Universitäten und Vertre-

tern der beruflichen Kreise erforderlich. Die technischen/optischen Aspekte werden im Vergleich zu den anderen Nennungen recht genau ausdifferenziert. Sie werden von den Untertitelnden selbst somit wohl als mehr oder weniger mechanische Phänomene im Untertitelungsprozess betrachtet, deren Normierung keine Einschränkung ihrer Kreativität bedeuten würde. Im Gegenteil: Eine Standardisierung in diesem Bereich würde es den Untertitelnden erlauben, ihre Aufmerksamkeit auf Untertitelungsphänomene zu fokussieren, deren Verarbeitung kognitiv anspruchsvoller ist. Schließlich sei auch noch erwähnt, dass die wahrnehmungsbezogenen Aspekte insbesondere mit den technischen Aspekten überlappen können. Im konkreten Fall handelt es sich um dasselbe Problem aus zwei verschiedenen Perspektiven: Wie kann der Untertitler effizient kürzen und so die Untertitelung an die vermuteten Lesefähigkeiten des Zielpublikums anpassen?

Selbst in Ermangelung eines verbindlichen, international festgelegten Untertitelungsstandards gibt es eine Reihe sowohl schriftlich fixierter als auch ungeschriebener Normen, die die Tätigkeit von Untertitlerinnen und Untertitlern steuern. Die Umfrage-Teilnehmenden wurden deshalb gefragt, ob es Untertitelungsnormen gebe, deren Berechtigung in Frage gestellt werden könne.

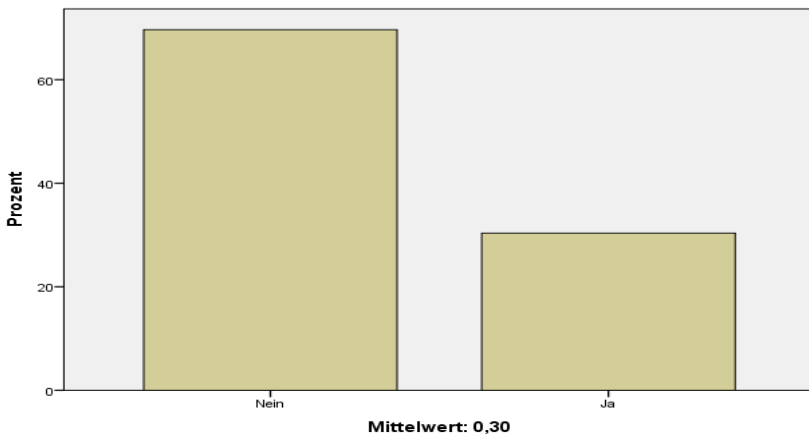


Abb. 26: Infragestellung von Untertitelungsnormen

39 Teilnehmende (69,6 %) beantworteten diese Frage mit Nein und 17 Teilnehmende (30,4 %) mit Ja (n = 56, Mittelwert: 0,30). Die an der Umfrage teilnehmenden Untertitlerinnen und Untertitler arrangieren sich somit größtmehrheitlich mit den vorherrschenden Untertitelungsnormen und äußern

nicht das Bedürfnis, etwas daran zu ändern. Auf die Folgefrage gingen noch 16 Antworten (27,1 %) ein. Eine Person war der Ansicht, dass es im deutschsprachigen Raum keine Untertitelungsnormen in dem Sinne gebe, dass sich die Mehrheit der Untertitelnden daran halte – abgesehen von der Norm der maximalen Zeilenzahl (nämlich: zwei). Es brauche erst klar definierte Normen, deren Sinnhaftigkeit allenfalls wissenschaftlich zu überprüfen sei. Dass Normen und Standards oft nicht durch empirische Forschung abgesichert sind, ist ein Fakt. Dies gilt auch für den *Code of good subtitling practice* (Web 2). Bei technischen Aspekten wie der maximalen Zeichen- oder Zeilenzahl ist m. E. jedoch nicht mehr nur von einer Norm, sondern von einer Regel zu sprechen. Da sie in Untertitelungs-Softwares vorgegeben ist, haben Untertitler diesbezüglich keinen Spielraum.

In Frage gestellt werden verschiedene sprachliche Normen, so die hohe Anzahl Fremdwörter (Anglizismen/Gallizismen) und dabei insbesondere die Nichtübersetzung von Anreden, Graden und Titeln, aber auch die Vermeidung von Schimpfwörtern sowie die Tatsache, dass unvollständige Sätze mit Punkten markiert werden. Eine weitere Nennung betrifft die Nutzung von Satzzeichen – damit könnte gemeint sein, dass die diesbezüglichen (kreativen) Möglichkeiten nicht ausgeschöpft werden. Dieselbe Person erwähnt auch einen Aspekt der optischen Gestaltung, nämlich den Einsatz von Farben. Es ist sicher kein Zufall, dass es sich dabei um eine Untertitlerin handelt, die angibt, mehrheitlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung zu erstellen.

Es wird aber auch mit Blick auf die Wahrnehmungspsychologie argumentiert. Eine Person meint, dass die Normen in Sachen maximale Zeichenzahl zu strikt sind und der Aufnahmefähigkeit des Zielpublikums nicht mehr entsprechen. Eine andere ist hingegen der Ansicht, dass bei der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung von einer zu hohen Lesegeschwindigkeit ausgegangen wird. Hier werden zwei empirisch noch unzureichend untersuchte Probleme formuliert: Während bei Menschen ohne Hörbehinderung die Rezeptionsfähigkeit oft unterschätzt wird, wird sie bei Menschen mit Hörbehinderung überschätzt.

Darüber hinaus wird kritisiert, dass bei der Festlegung der maximalen Zeichenzahl jeder Buchstabe gleich gewertet wird, unabhängig davon, ob es sich um ein *i* oder ein *m* handle – auch hier überschneiden sich technische und wahrnehmungspsychologische Aspekte aufgrund des Perspektivenwechsels (Untertitler oder aber Rezipient). Und schließlich befassen sich einige Antworten auch mit den Schnitten; kritisiert wird namentlich, dass Untertitel gemäß

der vorherrschenden Norm nicht über einen Schnitt gehen dürften, was manchmal zwanghaft und holprig wirke.

Fazit: Die meisten Untertitelnden verspüren nicht das Bedürfnis, die bestehenden Untertitelungsnormen in Frage zu stellen. Wenn sie es tun, werden insbesondere sprachliche und wahrnehmungspsychologische Aspekte thematisiert. Dies wirft die Frage auf, wie sich Untertitelnde verhalten, wenn sie der Ansicht sind, dass bestehende Normen und Regeln keine in ihren Augen adäquate Lösung erlauben. In einer weiteren Fragengruppe wurde deshalb nach Normverletzungen durch die Untertitler selbst gefragt. Wahrgenommen werden Untertitler ja nicht nur durch die Namensnennung, sondern durch die Untertitelung an sich, insbesondere eine in welcher Hinsicht auch immer auffällige Untertitelung. Bei Prunč (2008, S. 37) findet sich der Gedanke, dass translationswissenschaftliche Erkenntnisse dabei helfen können, Handlungsanweisungen für nonkonformistisches Verhalten abzuleiten. Dies kann auch mit Blick auf die Demokratisierung einer Translationskultur relevant sein.

Wie sieht es diesbezüglich in unserer Umfrage aus? Auf die Frage, ob die Umfrageteilnehmenden gängige Untertitelungsnormen schon bewusst verletzt hätten, antworteten lediglich 22 % der Befragten mit Ja (Mittelwert: 0,22, wobei 0 = nein, 1 = ja).

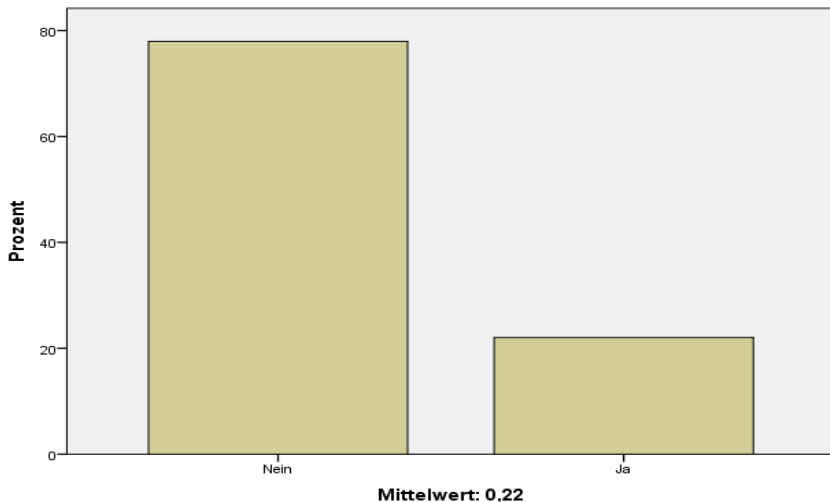


Abb. 27: Normverletzungen

Diese Frage wird ähnlich wie die vorherige Frage zu den Untertitelungsnormen beantwortet; die meisten Umfrage-Teilnehmenden verspüren nicht das Bedürfnis, bestehende Untertitelungsnormen in Frage zu stellen. Es gibt zwei mögliche Erklärungen für diese eindeutige Tendenz zu normkonformem Verhalten: Die Befragten erkennen keinen Bedarf, an den aktuellen Untertitelungsnormen etwas zu ändern, oder aber sie betrachten ihre diesbezüglichen Einflussmöglichkeiten als zu gering und vermeiden somit eine mögliche Konfrontation mit den anderen Akteuren im Untertitelungsprozess.

Auf die Folgefrage, um welche Normverletzungen es sich handelt, gingen noch 10 Antworten ein; davon betreffen 8 technische Aspekte wie Standzeiten und Schnitte. Bei 2 Antworten wurden sprachliche Aspekte genannt (mehr Gesprochensprachlichkeit durch Wortwahl und Verbmorphologie). Auf die Frage, wie die Reaktion des Auftraggebers war, gingen ebenfalls 10 Antworten ein; 3 Personen gaben an, dass es zu keiner Reaktion kam, die anderen zu einer Einigung mit dem Auftraggeber. Lediglich in einem Fall, der sprachliche Aspekte betraf, war die Reaktion negativ. Dass negative Reaktionen in der Regel ausbleiben, erstaunt wenig, da sich die von den Untertitlern verletzten Normen meist auf technische Aspekte beschränken und die der Untertitelung generell zugeschriebene Rolle, jene, den Originaldialog mehr oder weniger unfallfrei in die Zielsprache zu übertragen (vgl. dazu auch die Ergebnisse in Abschn. 2.4.2.3.1), in keiner Weise in Frage gestellt wird. Auf der Grundlage der Daten unserer Umfrage können wir somit festhalten, dass die überwiegende Mehrheit der Untertitlerinnen und Untertitler keinen Bedarf sieht, die vorherrschenden Untertitelungsnormen zu reformieren, sondern die Rolle, die diese indirekt dem Untertitler und der Untertitelung zuweist, (stillschweigend) akzeptiert oder internalisiert hat.

Auf eine letzte Frage soll an dieser Stelle eingegangen werden. Die Umfrage-Teilnehmenden wurden gefragt, ob sie von ihrem Arbeit- oder Auftraggeber schon ausdrücklich für eine Untertitelung oder eine bestimmte Untertitelungslösung gelobt wurden.

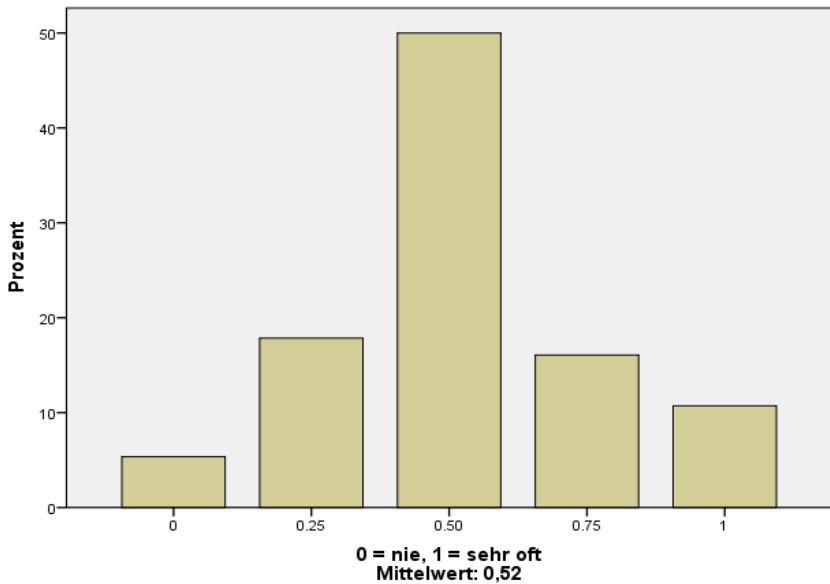


Abb. 28: Lob von Arbeit- oder Auftraggeber

Auf einer fünfstufigen Skala von 0 (nie) bis 1 (sehr oft) gingen auf die mittlere Kategorie die meisten Nennungen ein, nämlich 50 % (n=56, Mittelwert: 0,52, Standardabweichung: 0,25). Auf die Folgefrage, wofür genau die an der Umfrage teilnehmenden Untertitel gelobt wurden, gingen 38 Antworten (64,4 %) ein. Erwähnt werden (1) dienstleistungsbezogene Komponenten wie schnelles, effizientes und pünktliches Arbeiten, (2) technische Aspekte wie gutes und akkurates Spotting, (3) sprachliche Aspekte (Fehlerlosigkeit, Flüssigkeit der Untertitel, Lesbarkeit, Kreativität bei Liedtexten, Gedichten, Wortspielen und Reimen, Umgang mit Kulturspezifika, idiomatischen Ausdrücken und Dialekt). Fünf Antworten erwähnen explizit Lob für gute Lösungen im Zusammenhang mit dem Kürzungsbedarf. Erwähnt wird aber auch, dass oft die Gesamtqualität einer Arbeit gewürdigt wird.

Auf vier weitere Antworten soll gesondert eingegangen werden. So nennt ein Teilnehmender Lob für das Einhalten von Richtlinien, ein anderer gutes Feedback und kaum Änderungen durch den Endkunden (d. h. den Verteiler) und ein dritter Lob dafür, dass die Zuschauer nicht überfordert wurden. Auch wenn diese Antworten quantitativ gesehen nicht ins Gewicht fallen, sind sie von Interesse, da sie die Komplexität des Produktionsprozesses und die Erwartungen der im Kommunikationsprozess involvierten Akteure vom Auftraggeber

ber bis hin zum Rezipienten veranschaulichen. Dass ein Befragter schließlich Lob für Verbesserungsvorschläge und deren Umsetzungen erwähnt, zeigt, dass in gewissen Konstellationen durchaus Handlungsspielraum für Untertitelnde besteht.

Auch in Bezug auf diese kombiniert geschlossenen-offenen Fragen wurde eine Reihe von inferenzstatistischen Tests durchgeführt. Dabei zeigte sich bei der Variable *Normverletzung* ein signifikanter Unterschied: Untertitler geben in signifikant höherem Maße als Untertitlerinnen an, schon bewusst gängige Untertitelungsnormen verletzt zu haben ($t = -2,327$; $p = 0,044$; Mittelwert für Untertitler: 0,56, Standardabweichung: 0,53; Mittelwert für Untertitlerinnen: 0,13, Standardabweichung: 0,34). Dieses Ergebnis ist vor dem Hintergrund zu interpretieren, dass männliche Untertitelnde auch ihren Handlungsspielraum als signifikant höher einschätzen als weibliche Untertitelnde, wie in Abschnitt 2.4.2.1 gesehen. In Bezug auf diese Variable zeigt sich darüber hinaus ein marginal signifikanter Unterschied je nach Form der Untertitelung. Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung erstellen, geben in höherem Maße an, gängige Untertitelungsnormen bereits bewusst verletzt zu haben, als Untertitler, die hauptsächlich für ein hörbehindertes Publikum arbeiten ($t = 1,733$; $p = 0,090$; Mittelwert für Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung: 0,14, Standardabweichung: 0,35; Mittelwert für Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung: 0,35, Standardabweichung: 0,49). In Abschnitt 2.4.3 wird zu diskutieren sein, ob angesichts der festgestellten Unterschiede innerhalb der Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum verschiedene Subkulturen definiert werden können.

2.4.2.3 Qualitative Ergebnisse

In diesem Abschnitt soll auf Fragen eingegangen werden, die freie Antwortformulierungen ermöglichten:

- Welches waren die größten Veränderungen/Entwicklungen in Ihrem Beruf als Untertitler/in in den letzten paar Jahren?
- Welche Fertigkeiten sollte ein/e Untertitler/in zusätzlich zum Übersetzen aufweisen?
- Welches sind wichtige Merkmale einer guten Untertitelung?
- Welches sind die häufigsten Schwierigkeiten bei der Erstellung von Untertitelungen?
- Welche Faktoren haben den größten Einfluss auf die Qualität einer Untertitelung?

Die Fragen nach den Fertigkeiten von Untertitelnden und der Untertitelqualität einerseits, jene nach den Hauptschwierigkeiten und Einflussfaktoren auf die Untertitelung andererseits, überlappen. Dies war gewollt; es sollten in Bezug auf die für die Übersetzungstheorie und die Übersetzungsdidaktik wesentlichen Aspekte der Qualität und des Anforderungsprofils von Untertitlern möglichst zahlreiche Facetten erfasst werden.

Darüber hinaus gab es drei allgemeine Fragen, in denen die Teilnehmenden gebeten wurden, ihre Kommentare zu verschiedenen Teilen des Fragebogens und zur Umfrage anzubringen. Die Antworten auf diese drei Fragen werden abschließend in diesem Kapitel analysiert.

2.4.2.3.1 Spezifische offen formulierte Fragen

Die Teilnehmenden wurden zunächst gefragt, welches die größten Veränderungen und Entwicklungen für ihren Beruf in den letzten Jahren waren. Auf diese Frage gab es 47 Antworten. Sie lassen sich in vier Themenbereiche unterteilen:

- Technik: Live-Untertitelung, Untertitelungssoftware, Spracherkennungssoftware, Up- und Download der visuellen Vorlagen, Umstellung auf digitales Bildmaterial und digitale Untertitelungstechnik.
- Ausbildung: Aufnahme der Untertitelung in das Studienangebot von Ausbildungsstätten für Übersetzerinnen und Übersetzer, mehr wissenschaftliche Forschung, mehr Fachtagungen.
- Honorar- und Termingestaltung: Honorarreduktionen (auch bei Aufträgen von Service-public-Unternehmen), Konkurrenzdruck durch Billiglohnländer, kürzere Fristen, damit verbunden: sinkendes Qualitätsbewusstsein der Auftraggeber, sinkende Qualität der Untertitel, auch aufgrund schlecht ausgebildeter Untertitler.
- Neue Zielgruppen: wachsende Bedeutung der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, insbesondere in Form von Respeaking.

Während beim Aspekt Honorar- und Termingestaltung insgesamt eine negative Einschätzung erkennbar ist, werden die Entwicklungen im Bereich Ausbildung sowie Neue Zielgruppen positiv bewertet. Uneinheitlich fallen die Antworten zum Punkt Technik aus. Die diesbezüglichen Entwicklungen werden nicht durchwegs als vorteilhaft eingeschätzt. Gerade das Erfordernis, sich in puncto Software laufend à jour zu halten, wird auch als Belastung empfunden. Es ist deshalb nachvollziehbar, dass die EMT-Expertengruppe (Web 3) bei der Ausarbeitung des Kompetenzprofils von Übersetzern angesichts der sich rasch

ändernden Bedingungen auf dem Arbeitsmarkt das Augenmerk auf Flexibilität und Resilienz legt. Die Herausforderung besteht für die Ausbildungsstätten darin, diese als Aspekte des Selbstmanagements und damit als überfachliche Kompetenzen zu betrachtenden Ziele lehr- und lernbar zu machen.

Dass unter den Veränderungen gerade auch der Trend hin zur Live-Untertitelung für neue Zielgruppen, d. h. Menschen mit Hörbehinderung, genannt wird, ist für Ausbildungsstätten für Übersetzerinnen und Übersetzer sicherlich relevant. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang insbesondere daran, dass Untertitler, die mehrheitlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, in signifikant höherem Maße davon ausgehen, dass die Nachfrage nach Untertitelungen steigen wird, als Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Hörende erstellen (vgl. Abschn. 2.4.2.1).

Aufschlussreich sind auch die zahlreichen negativen Kommentare zur Entwicklung in Sachen Honorare und Termine. Sie stimmen mit den (wenn auch eher spärlichen) Aussagen in anderen Publikationen überein (z. B. Nagel, 2009; Nikolić, 2010; Remael 2007). Fakt ist jedoch, dass in unserer Umfrage die Antworten auf die Fragen mit gebundenen Antwortformaten *Finden Sie, dass die Abgabetermine für Untertitelungsaufträge korrekt (d. h. ausreichend lang) sind?* sowie *Sind Sie mit der Höhe Ihres Honorars für Untertitelungsaufträge zufrieden?* nicht überwiegend negativ ausfielen. Im Gegenteil: Auf einer fünfstufigen Skala von 0 (gar nicht) bis 1 (sehr) lag der Mittelwert bei der Frage nach der Zufriedenheit mit den Abgabeterminen bei 0,61 und mit dem Honorar bei 0,53. Mit anderen Worten: Statements von einzelnen Umfrageteilnehmenden in den Fragen mit freiem Antwortformat dürfen nicht überbewertet werden. Gängige Annahmen in der Fachliteratur werden durch die quantitative Datenauswertung der vorliegenden Umfrage widerlegt.

Nun zu den vier Fragen mit Relevanz insbesondere auch für die Übersetzungsdidaktik. Die Teilnehmenden wurden zunächst gefragt, welche Fertigkeiten Untertitlerinnen und Untertitler zusätzlich zum Übersetzen aufweisen sollen. Damit sollte das erwartete Kompetenzprofil und die Unterscheidung zwischen Übersetzungs- und Untertitelungskompetenz nach Ansicht von Untertitlerinnen und Untertitlern selbst untersucht werden. Bei der Analyse der Antworten wird deutlich, dass es sich bei den meisten Nennungen nicht um Eigenschaften oder Fähigkeiten handelt, die das Untertiteln vom Übersetzen unterscheiden, sondern um Kompetenzen, die beim Untertiteln allenfalls stärker ausgeprägt sein sollten. Die 44 Antworten werden nachstehend wiederum nach dem EMT-Raster (Web 3) kategorisiert:

- **Dienstleistungskompetenz:** Qualitätsbewusstsein, Arbeitsdisziplin (einschließlich Qualitätssicherung), Belastungsfähigkeit/Stressresistenz, Schnelligkeit, rasche Auffassungsgabe, Flexibilität, Konzentrationsfähigkeit, Genauigkeit, Vernetzung, Kommunikationsfähigkeit (Zusammenarbeit mit dem Kunden während der Auftragsabwicklung), Neugier und die Fähigkeit, sich ständig auf Neues einzulassen, Einfühlungsvermögen und Fingerspitzengefühl. Die genannten Eigenschaften lassen sich – wenn überhaupt – am ehesten unter der Dienstleistungskompetenz einordnen. Im EMT-Raster werden unter der interpersonellen Komponente der Dienstleistungskompetenz Eigenschaften aufgelistet wie „imstande sein, *unter Zeitdruck* und auch in einem mehrsprachigen Umfeld mit anderen Fachleuten oder einem Projektleiter zusammenarbeiten“ (Web 3; Hervorhebung A.K.). Diese Kategorisierung wirkt jedoch in zweierlei Hinsicht nicht ganz stringent. Zunächst deshalb, weil die genannten Fähigkeiten de facto überfachliche Kompetenzen darstellen (zum Begriff „überfachliche Kompetenzen“ vgl. González & Wagenaar, 2007; Web 5); hierzu gehören Methodenkompetenzen (z. B. Arbeitsstrategien), Sozialkompetenzen (z. B. Kommunikationsfähigkeit) und Selbstkompetenzen (z. B. Selbstmanagement). Darüber hinaus wäre es sinnvoller, die Fähigkeit, unter Zeitdruck zu arbeiten, nicht wie im EMT-Raster unter einer interpersonellen Kompetenz und damit der Sozialkompetenz zu subsumieren, sondern unter dem Aspekt der *Selbstkompetenz*. Dass jedoch überfachliche Kompetenzen auch an Fachinhalte gebunden sind, veranschaulicht sehr schön die Nennung: „Mut und Selbstbewusstsein, sich nicht hörig dem Originaltext zu unterwerfen“.
- **Sprachenkompetenz:** sehr gute Kenntnisse von Ausgangs- und Zielsprache (Orthografie, Interpunktion, Lexik, Idiomatik) und Fähigkeit, sprachschöpferisch tätig zu sein. An der Grenze zwischen Sprachenkompetenz und interkultureller Kompetenz liegt die Nennung „Ausdrucksfähigkeit“.
- **Interkulturelle Kompetenz:** Kenntnisse der Alltags-, Umgangs- und gesprochenen Sprache sowie des regionalen Sprachgebrauchs, Gespür für Kulturspezifika und Metaphern, sprachpragmatisches Verständnis (Kohärenz, Implikaturen, Präsuppositionen), Fähigkeit zum Umformulieren. Die meisten Nennungen betreffen diese Kompetenz und dabei sowohl deren soziolinguistische als auch textbezogene Komponente. Sehr häufig, nämlich 20 Mal, wird dabei die Fähigkeit zum

Kürzen erwähnt (tel quel oder unter Verwendung eines ähnlichen Begriffs). Sie wird zwar auch im EMT-Raster an zwei Stellen aufgelistet („aus einem Dokument die *wesentlichen* Informationen herausfiltern und resümieren können“ sowie „in der Lage sein, (in den A- und B-Sprachen) schnell und gut zu redigieren, umzuformulieren, umzustrukturieren, zu *verdichten* und nachzubearbeiten“ (Web 3, S. 6–7, Hervorhebung A.K.). Man kann jedoch die Hypothese aufstellen, dass sie bei einer ähnlichen Umfrage unter Übersetzern nicht gleich häufig genannt würde. Es handelt sich somit sicherlich um eine Fähigkeit, die das Untertiteln wenn nicht grundsätzlich, so doch in der Ausprägung vom Übersetzen im engen Sinne unterscheidet. Dann soll auch auf den Faktor Kreativität eingegangen werden. Er wird 6 Mal genannt (7 Mal, wenn man die Antwort „sprachschöpferisch tätig sein können“ berücksichtigt, was legitim erscheint). Im EMT-Raster wird *Kreativität* zwar unter Sprachenkompetenz genannt, allerdings lediglich in Klammern und in Bezug auf einen anderen Aspekt („ein Bewusstsein für den Sprachwandel, für die Weiterentwicklung der Sprachen entwickeln [das fördert die Kreativität]“, Web 3, S. 6). Da Kreativität in unserer Umfrage auch im Zusammenhang mit dem Kürzungsbedarf genannt wird, soll sie hier unter dem Bereich der interkulturellen Kompetenz genannt werden: Sinnvoll gekürzt werden kann nur, wenn Untertitlerinnen und Untertitler die Auswirkungen der Kürzung auf die Rezeption durch das zielkulturelle Publikum einschätzen können. Die Kreativität könnte allerdings auch als überfachliche Kompetenz bezeichnet werden.

- **Recherchenkompetenz:** Lediglich 2 Nennungen fallen in diesen Bereich, nämlich schnelles Recherchieren sowie Recherchieren im Internet.
- **Fachkompetenz:** Grundwissen in Sachen Filmproduktion, Filmschnitt und Filmästhetik, Affinität gegenüber Serien, Filmen und Shows, Gefühl für das Zusammenspiel zwischen Bild und Text sowie zwischen verbaler und nonverbaler Kommunikation (Mimik, Gestik etc.), Flair für die Sprache von Filmdialogen beziehungsweise Filmkommentaren, Rhythmusgefühl, Grundkenntnisse in Sachen Wahrnehmungspsychologie, Kenntnisse in audiovisueller Translation, Vertrautheit mit Fachliteratur, Kenntnisse über die Zielgruppe von Untertiteln für Menschen mit Hörbehinderung sowie Kenntnis der Untertitelungs-Richtlinien. Ebenfalls hier einsortiert werden könnte die

Nennung „Dolmetschen“. Das Dolmetschen ist durchaus relevant für die intralinguale Untertitelung in Form von Respeaking. Bei den Nennungen zum Bereich der Fachkompetenz zeigt sich darüber hinaus, dass Kompetenzen neben kognitiven Aspekten auch motivationale und volitionale Komponenten einschließen. Auch die Nennung „hohes Bewusstsein für Timing“ kann unter Fachkompetenz eingeordnet werden, da diese Antwort nicht den Aspekt der Beherrschung der Untertitelungs-Software fokussiert.

- Kompetenz im Umgang mit technischen Hilfsmitteln: Im EMT-Raster (Web 3, S. 8) wird die audiovisuelle Übersetzung explizit bei der Definition dieser Kompetenz genannt („imstande sein, sich an neue Werkzeuge anzupassen und sich mit ihnen vertraut zu machen, insbesondere im Bereich der Übersetzung im audiovisuellen und Multimedia-Bereich“). Interessanterweise wird dieser Aspekt von den Untertitelnden selbst jedoch nur gerade von 4 Befragten erwähnt, wovon sich auch wiederum nur eine einzige Antwort spezifisch auf Untertitelungs-Software bezieht („Kenntnisse im Anwenden der UT-Programme“). Die drei verbleibenden Nennungen sind „technisches Verständnis für das Medium Film“, „technisches Grundwissen im Bereich Film und Video“ sowie „technisches Verständnis“. Eine eindeutige Zuordnung zu einem Kompetenzbereich fällt hier schwer. Zumindest die beiden ersten Nennungen könnten auch unter *Fachkompetenz* subsumiert werden, da sie das Fachgebiet *Filmproduktion* betreffen. Zwei mögliche Erklärungen für die spärlichen Nennungen von Fertigkeiten in diesem Bereich lassen sich aufführen: Die Befragten arbeiten großmehrheitlich nicht mit spezifischer Untertitelungs-Software oder sie erachten die Arbeit mit einem Untertitelungstool als nicht grundsätzlich anders (d. h. nicht schwieriger) als mit jedem anderen Übersetzungstool. Nachdem jedoch, wie in Abschnitt 2.4.2.1 gesehen, fast 90 % der Befragten angeben, mit einer Untertitelungs-Software zu arbeiten, ist die zweite Hypothese wahrscheinlich.

Eine Reihe weiterer Nennungen lässt sich am sinnvollsten unter dem Label *Überfachliches Wissen* einordnen: Allgemeinbildung, Interesse für verschiedene Themengebiete (Politik, Geschichte, Kunst, Literatur, Lyrik, Musik etc.) sowie Interesse für die Arbeit an sich. Der letztgenannte Faktor betrifft die Einstellung und berufliche Identität von Untertitlerinnen und Untertitlern und

kann auch als ein Aspekt der Selbstkompetenz betrachtet werden. Im EMT-Raster wäre er wohl unter der Dienstleistungskompetenz zu subsumieren.

Sind nun Unterschiede festzustellen in der Einschätzung der Fachliteratur einerseits und jener von Untertitlerinnen und Untertitlern selbst zur Frage, welche Kompetenzen für die Untertitelung notwendig sind (vgl. Tab. 3 in Abschn. 2.2)? Es fällt zunächst auf, dass die Umfrageteilnehmenden stärker den Aspekt der Kreativität fokussieren. Hier zeigt sich einmal mehr ein Bruch in der Wahrnehmung der Tätigkeit von Untertitlerinnen und Untertitlern. Die Übersetzungswissenschaft tendiert dazu, die Untertitelung zu einseitig als eine verschiedensten Zwängen unterworfenen Tätigkeit zu betrachten. Dass gerade diese Restriktionen die Fähigkeit bedingen, neue Ideen und Lösungen zu entwickeln, wird oft außer Acht gelassen, von Untertitelnden selbst jedoch thematisiert. Zweitens fällt auf, dass die technischen Kompetenzen kaum erwähnt werden. Eine mögliche Erklärung ist, wie bereits angesprochen, der Tatbestand, dass Untertitelungs-Tools als unproblematisch im Umgang betrachtet werden. Interessant sind schließlich ebenfalls die zahlreichen Nennungen von Aspekten der Dienstleistungskompetenz (oder eben: der überfachlichen Kompetenzen).

Schließlich stellt sich auch noch die Frage, welche Nennungen tatsächlich über das Übersetzen im engen Sinne hinausgehen. Zunächst einmal sind hier natürlich alle Aspekte zu nennen, die unter der Fachkompetenz aufgelistet sind, d. h. insbesondere Kenntnisse über die Filmproduktion. Dann gibt es sicherlich Unterschiede in Bezug auf die Ausprägung gewisser Merkmale der interkulturellen Kompetenz, notabene was das Erkennen der gesprochensprachlichen Merkmale des Originaltextes und deren adäquate Wiedergabe in der Zielsprache anbelangt. Und drittens kann die Fähigkeit aufgeführt werden, einen Inhalt verkürzt und vereinfacht wiederzugeben. Diese Fertigkeit wird beim Übersetzen im engen Sinne, das, wie in Abschnitt 2.1.1 gesehen, auf Invarianzforderungen beruht, nicht oder weniger verlangt.

Nun zur Frage nach den Qualitätskriterien für Untertitel. Es gingen 45 Antworten ein, die sich wie folgt kategorisieren lassen:

- Sinn: korrekte Wiedergabe, Präzision, Kohärenz. Diese Nennungen lassen sich weiter ausdifferenzieren in Qualitätsaspekte in Bezug auf den Transfer (keine Verfälschung der Ausgangssprachlichen Elemente) sowie Qualitätsaspekte in Bezug auf die Untertitelung als eigenständiger Zieltext (inhaltliche Schlüssigkeit). Eine Umfrageteilnehmerin meinte mit Blick auf die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, dass den Rezipientinnen und Rezipienten mög-

lichst viel Information vermittelt werden sollte. Dieser quantitative Anspruch dürfte jedoch mit dem Kriterium der Kürze kollidieren. Auf dieses von vielen Teilnehmenden genannte Kriterium wird mit einer Vielzahl von Begriffen verwiesen: Verknappung, Prägnanz, Kondensation, Kern(aussagen).

- Stil: Hier betreffen die Nennungen die Angemessenheit der Ausdruckswese in Bezug auf Register, Genre, Duktus und Tonalität. Als Qualitätskriterium genannt werden darüber hinaus lexikalische und grammatische Einfachheit sowie (Fingierung von) Gesprochen-sprachlichkeit.
- Sprachliches Regelwerk: fehlerfreie Orthografie und Grammatik, Idiomatik.
- Technische und optische Aspekte: gute Lesbarkeit und Leserlichkeit dank Beachtung der Schnitte, Ausrichtung der Untertitel, korrektem und ausgewogenem Spotting, adäquater Segmentierung sowie Synchronität zwischen Bild, Ton und Text.

Immerhin 7 Untertitlerinnen und Untertitler erklären, dass Untertitel nicht auffallen, nicht ablenken, nicht wahrgenommen werden dürfen – oder, wie es eine Untertitlerin ausdrückt: „[die Untertitelung] verschwindet, ist so perfekt in das Filmmaterial eingepasst, dass man sie kaum bemerkt“. Dass die Qualität einer Untertitlung darin bestehen könnte, als eigenständiges ästhetisches Element zum Filmgenuss beizutragen, scheint unvorstellbar. Zumindest gibt es keine Antworten, die sich in diesem Sinne interpretieren lassen. Erkenntnisse aus Untersuchungen zu den Charakteristiken von Fansubs, in denen Untertiteln zum Teil genau diese Aufgabe zugewiesen wird, sind somit den an der Umfrage teilnehmenden Untertitlerinnen und Untertitlern entweder nicht bekannt oder sie werden als nicht übertragbar erachtet. Nachdem wir bereits gesehen haben, dass Untertitlerinnen und Untertitler kaum übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur rezipieren, ist die erste Hypothese wahrscheinlicher. Die Maxime der Unauffälligkeit von Untertitelungen muss auch im Zusammenhang mit dem Aspekt der Namensnennung (besser: fehlenden Namensnennung) von Untertitelnden betrachtet werden (vgl. Abschn. 2.4.2.1). Wenn Untertitel von Filmwerken nicht auffallen sollen, können es Untertitlerinnen und Untertitler wohl auch nicht.

Die Maxime der Unauffälligkeit überlappt bis zu einem gewissen Grad mit dem Konzept der Verständlichkeit (vgl. Göpferich, 2006; Kalverkämper, 2004). Zahlreiche Antworten zeigen, dass die Sicherung von Verständlichkeit nach

Meinung der befragten Untertitlerinnen und Untertitlern ein wesentliches Qualitätsmerkmal von Untertitelungen ist. In der Tat lassen sich die Nennungen „Prägnanz“, „Eindeutigkeit“ oder „vereinfachte Sprache“ auch als Verständlichkeitsdimensionen interpretieren: je mehr Weitschweifigkeit, je höher der Grad der Ambiguität und je komplexer die Lexik und Syntax, desto höher der Rezeptionsaufwand, der wiederum zu einer Einbusse an Verständlichkeit führen kann. Allerdings wäre es etwas überspitzt, die Untertitelung ausschließlich unter den Primat der Verständlichkeit zu stellen. Gerade bei Autorenfilmern hat die Sprache nicht nur die Funktion der Informationsvermittlung, sondern besitzt Eigenwert. Dieser Eigenwert lässt sich kaum adäquat wiedergeben, wenn ausschließlich die insbesondere für die Fachkommunikation vorgeschlagenen Verständlichkeitsdimensionen berücksichtigt werden.

Als nächstes soll auf die beiden Fragen eingegangen werden, die sich mit den Einflussfaktoren und Hauptherausforderungen bei der Untertitelung beschäftigen. Sie besitzen nicht zuletzt deshalb besondere Relevanz, als in der bisherigen Fachliteratur die konkreten Arbeitsbedingungen, unter denen eine Untertitelung entsteht, oft ausgeblendet werden. Auf die Frage, welche Faktoren den größten Einfluss auf die Qualität einer Untertitelung haben, gingen 30 auswertbare Antworten ein. Sie lassen sich in drei Themenbereiche kategorisieren:

- Untertitlerprofil: Professionalität, Fachausbildung in Untertitelung, Übersetzungskompetenz, Redaktionskompetenz, Sprachkompetenz, Routine beim Spotting, Teamfähigkeit, Akribie, Einfühlungsvermögen, Interesse am Thema des Films, Erfahrung im Bereich der Literaturübersetzung, individueller Untertitelungsstil.
- Material: gute Dialoglisten, gute Audioqualität des Films, Kohärenz des Originalskripts, Schnitte, Sprechtempo und Schwierigkeitsgrad des Ausgangsmaterials mit Blick auf die Übersetzung.
- Arbeitsbedingungen: moderne Untertitelungssoftware, angemessene Fristen, korrektes Honorar, gute Kommunikation zwischen Untertitler und Auftraggeber, Qualitätskontrolle inklusive Feedback an Untertitler, Möglichkeit, das Timing anzupassen, individuelle Kundenwünsche und Richtlinien.

Nicht weniger als 18 Mal, d. h. von mehr als der Hälfte der Antwortenden ($n = 30$), wurde das Erfordernis genannt, ausreichend Zeit für die Erstellung der Untertitel zu haben. Abbildung 9 in Abschnitt 2.4.2.1 hatte gezeigt, dass die Befragten zwar mehrheitlich die für Untertitelungsprojekte zur Verfügung stehenden

Fristen für ausreichend halten. Die Antworten auf die vorliegende offene Frage zeigen nichtsdestoweniger, dass der Zeitfaktor nach Meinung von Untertitelrinnen und Untertitlern einen der wichtigsten Qualitätsfaktoren darstellt. Eine Untertitlerin brachte das Ganze sehr schön auf den Punkt: Zeit, Geld, Bildung – dies die Faktoren, die ihrer Meinung nach den größten Einfluss auf die Qualität einer Untertitelung haben. Es wäre sicherlich sinnvoll, den Einfluss dieser drei Variablen auf die Untertitelqualität experimentell zu untersuchen. Die genannten Aspekte lassen sich aber auch als Merkmale einer (erst noch zu schaffenden) demokratischen Untertitelungskultur interpretieren. Eine gute Kommunikation zwischen Untertitlern und Auftraggebern ist dabei sicherlich der zentrale Aspekt.

Eng mit der Frage nach den Einflussfaktoren verbunden ist jene nach den Hauptherausforderungen, die nach Meinung der Umfrageteilnehmenden bei der Erstellung von Untertiteln zu bewältigen sind. Hier gab es 47 auswertbare Antworten. Genannt wurden auch hier die prozessbezogenen Faktoren „Material“ und „Arbeitsbedingungen“: schlechte Audioqualität, mangelhafte, unvollständige oder fehlende Dialoglisten, Zeitdruck, niedriges Honorar, unbefriedigende Zusammenarbeit mit Produktionsfirmen (zu späte Lieferung) und Auftraggebern (kein Verständnis für Kürzungsbedarf, Verschlimmbesserungen, fehlende Fachausbildung). Erwähnt werden aber auch technische Probleme und Störungen (z. B. mit der Software, Kompatibilität von Dateiformaten) sowie mangelnde Fortbildungsmöglichkeiten.

Neben diesen Herausforderungen und potenziellen Störungen im Untertitelungsprozess werden eine Reihe von Phänomenen erwähnt, die sich auf die Untertitelung als Produkt beziehen und in allgemeine (d. h. vom zu untertitelnden Produkt unabhängige Faktoren) und spezifische Untertitelungsprobleme kategorisiert werden können:

- Allgemeine Untertitelungsprobleme: Kürzungsbedarf, Segmentierung, Text-Bild-Relation.
- Spezifische Untertitelungsprobleme: Sprachvarietäten (Dialekt, Soziolekt, Register, Slang, Akzent), Witz, Wortspiel, Anredeformen, Reim, Sprichwörter, historische Spezifika, Metaphern, idiomatische Ausdrücke, Kultur.

Das Phänomen der Kürzung wird nicht weniger als 34 Mal direkt oder indirekt (z. B. in der Form „nicht genügend Zeit und/oder Platz verfügbar“) genannt. Es stellt sich somit die Frage, ob dieser Faktor nicht als absolutes definitorisches Merkmal der Untertitelung betrachtet werden sollte, zumindest wenn

man die Perspektive von Untertitlerinnen und Untertitlern selbst einbezieht. Erwähnt sei auch, dass die Antworten auf die beiden Fragen nach den Einflussfaktoren und Hauptherausforderungen mit den in Tabelle 2 in Abschnitt 2.1.4 identifizierten Faktoren übereinstimmen, wenn auch Nuancierungen möglich sind. So ließe sich notabene der Faktor „Material“ aufgrund der Antworten in der Umfrage noch weiter auffächern.

Abschließend sei auf die Relevanz der beiden Fragestellungen für die Übersetzungsdidaktik hingewiesen. Die Ergebnisse können sowohl als Orientierungspunkte für die Bestimmung sinnvoller Inhalte von Untertitelungskursen als auch die Ausarbeitung von Themenvorschlägen für Qualifikationsarbeiten im Bereich der audiovisuellen Übersetzung genutzt werden.

2.4.2.3.2 Allgemeine offen formulierte Fragen

Zum Abschluss soll auf die Antworten zu den drei allgemein gehaltenen und offen formulierten Fragen eingegangen werden:

Frage 27: Kommentare zum bisherigen Teil des Fragebogens

Diese Frage wurde zum Abschluss der Fragengruppe *Ausbildung/Weiterbildung/Berufserfahrung* gestellt. Unter den 8 Antworten seien 3 Aspekte genauer erwähnt: (1) die Einschätzung, dass die Bedeutung der intralingualen Untertitelung (Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung) zunehmen wird; (2) die Erwartung, dass aufgrund der Umstellung auf Digitalkino und der Übernahme des Kinomarktes durch Kino-Ketten eine Konzentration des Untertitelungsmarktes mit Fusionen und damit eine Globalisierung von Angebot und Nachfrage ansteht; und schließlich (3) die Hypothese, dass ein Anstieg der (wissenschaftlichen) Forschung im Bereich der Untertitelung dazu führt, dass Untertitler vermehrt Fachliteratur rezipieren.

Bei Aspekt 1 – Zunahme der Bedeutung der intralingualen Untertitelung – merkte eine Person an, dass Auftraggeber besser über die Herausforderungen im Zusammenhang mit dieser Form von Untertitelung informiert sein müssten, damit sich dies auch positiv auf das Honorar niederschlägt. Hier sind allerdings sicherlich auch die Untertitelnden selbst in die Pflicht zu nehmen; es ist auch an ihnen aufzuzeigen, inwiefern die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung auch ohne interlingualen Sprachtransfer eine komplexe Tätigkeit darstellt. Dass sie dies nach Ansicht von Auftraggebern vielleicht nicht immer ist, zeigt der Tatbestand, dass in Bezug auf das Urheberrecht bei der

intra-lingualen Untertitelung nicht von einem ausreichend hohen Grad der Wertschöpfung ausgegangen wird (vgl. Abschn. 2.4.2.1).

Aspekt 2 lässt sich auch als Sorge um die Arbeitsbedingungen von Untertitlerinnen und Untertitlern auf dem globalisierten Arbeitsmarkt interpretieren. Grundsätzlich stellt dieser eine Chance dar. Allerdings deckt sich die Perspektive von Untertitelnden, die in Hochpreisländern tätig sind, wohl kaum mit jenen von Untertitelnden, die aus anderen Ländern operieren.

Wie realistisch die unter Aspekt 3 formulierte Hypothese ist (mehr Forschung im Bereich der Untertitelung führt zu mehr Rezeption von Fachliteratur durch Untertitelnde), bleibe dahingestellt. Vermehrt oder wohlwollender rezipiert würde sicherlich Forschung mit klar anwendungsorientiertem Profil, wobei selbst da Forschenden und Universitäten eine wichtige Vermittlungsfunktion zukäme. Auch in eintägigen Weiterbildungskursen zur Praxis der Filmuntertitelung lassen sich aber natürlich Kurzpräsentationen zu wissenschaftlichen Arbeiten mit Praxisrelevanz einbauen.

Frage 63: Kommentare zum bisherigen Teil des Fragebogens

Diese Frage wurde zum Abschluss der Fragengruppe *Auftragsablauf* gestellt. Drei Punkte sollen genannt werden. Zunächst wird in einigen Antworten erneut der Aspekt der Honorare und Fristen thematisiert. Ein Befragter meinte, dass es zu Preisdumping kommt, weil Untertitelungsfirmen Aufträge zunehmend an Praktikanten vergeben, während ein anderer darauf hinweist, dass Eilaufträge (Wochenende/Feiertagsarbeit) vorausgesetzt, aber nicht höher vergütet werden. Das Phänomen, dass teilweise unter hohem Zeitdruck geliefert werden muss, lässt sich wohl auch damit erklären, dass die Untertitelung nicht von Anfang an in den Erstellungsprozess von audiovisuellen Produkten eingeplant ist. Auch hier ist bei der Dateninterpretation jedoch Vorsicht geboten. Die quantitative Auswertung in Abschnitt 2.4.2.1 hatte gezeigt, dass die Umfrage-Teilnehmenden die für Untertitelungsprojekte zur Verfügung stehenden Fristen mehrheitlich für angemessen halten. Dies gilt sogar für das Honorar. Schließlich ging es in einer Antwort auch noch um die Frage nach den Richtlinien, die Auftraggeber den Untertitelnden zur Verfügung stellen. Ein Befragter meinte, dass er zwar eine solche Richtlinie bekommen hatte, dass anschließende Änderungen jedoch nicht systematisch kommuniziert werden. Hier ist wie beim Übersetzen im engen Sinne proaktives Verhalten von Seiten der Untertitelnden gefordert, die immer auch eine Beratungsfunktion für ihre Kundinnen und Kunden haben. Zur Dienstleistungskompetenz gehört sicher

auch das entsprechende Nachfragen in der prä- und posttranslatorischen Phase. Deshalb würde es m. E. auch zu kurz greifen, hier lediglich zu fordern, die Handlungspartnerinnen und Handlungspartner von Untertitelnden in die Pflicht zu nehmen.

Frage 77: Kommentare zur Untertitelung oder zur Umfrage

Diese Frage am Ende des Fragebogens wurde von 14 Teilnehmenden beantwortet. Aufschlussreich für die vorliegende Arbeit sind eine Reihe von Aussagen zur Untertitelung generell. Zunächst die Tatsache, dass die Untertitelung von Anfang an im Budget einkalkuliert werden sollte, da sie – und dies scheint mir interessant zu sein, weil selten thematisiert – bei der Filmproduktion kaum ins Gewicht falle. Dies dürfte selbst dann noch gelten, wenn nicht nur die Untertitelung in eine einzige, sondern in eine ganze Reihe von Zielsprachen einzukalkulieren wäre. Dieselbe Person erwähnt darüber hinaus die ihrer Meinung nach interessante Zusammenarbeit nicht nur mit Filmschaffenden, sondern auch Postproduktionsstudios – eine solche als idealtypisch anzusehende Kooperation dürfte jedoch eher die Ausnahme denn die Regel sein. Der Frage müsste in einer Follow-up-Interviewstudie unter Untertitelnden genauer nachgegangen werden. Und schließlich wird von derselben Person auch noch der Tatbestand erwähnt, dass zum Film auch die Texte rund um den Film gehören (DVD-Hülle, Werbetexte), die ebenfalls zu übersetzen seien. Auch hier wäre eine Folgestudie notwendig, um in Erfahrung zu bringen, in welchem Maße die Untertitelnden selbst diese Paratexte übersetzen. In der übersetzungswissenschaftlichen Literatur sind mir keine Arbeiten zu diesen Textsorten bekannt.

Aufschlussreich sind auch die Zweifel an der in der Projektbeschreibung zur vorliegenden Umfrage geäußerten Hypothese, dass sich im Bereich der Untertitelung eine Best-Practice herausgebildet habe. Als Grund für die Infragestellung dieser These wird auf die steigende Anzahl nichtausgebildeter Untertitler verwiesen, die darüber hinaus kein Feedback zu ihrer Arbeit bekämen, aber auch auf den Umstand, dass Untertitelungsaufträge oft nach rein monetären Gesichtspunkten vergeben würden. All diese Faktoren hätten die Nicht-Herausbildung einer Best-Practice zur Folge. Diese Einschätzung ist sicherlich nicht haltlos. Es stellt sich jedoch die Frage, wie diese Umfrage-Teilnehmende „nichtausgebildet“ definiert: nichtausgebildet im Sinne von keine Ausbildung als Untertitler oder sogar im Sinne von keine Ausbildung als Übersetzer? Angesichts des steigenden Angebots an audiovisuellen Kursen an Ausbildungs-

stätten für Übersetzer und Dolmetscher würde es verwundern, wenn in der Praxis immer mehr Personen ohne Fachausbildung als Untertitler, geschweige denn als Übersetzer tätig wären. Um diesbezügliche Trends korrekt einschätzen zu können, wären Erhebungen über einen langen Zeitraum notwendig. Die vorliegende Umfrage könnte ein Teil davon sein (vgl. die Auswertung der Antworten auf die Frage zur Ausbildung in Abschnitt 2.4.2.1). Darüber hinaus sei daran erinnert, dass die quantitative Datenanalyse gezeigt hat, dass Untertitlerinnen und Untertitler mehrheitlich Rückmeldung zu ihrer Arbeit bekommen. Diese Rückmeldungen können auch als Teil der Herausbildung einer Best-Practice interpretiert werden.

Und schließlich verweisen drei Teilnehmende auf den Faktor Kreativität und dabei insbesondere, dass ihrer Meinung nach die räumlichen Restriktionen die Kreativität fördern. Solche Aussagen unterstreichen einmal mehr, dass die Untertitelung nicht auf eine Tätigkeit, die durch (raumzeitliche) Zwänge geprägt ist, reduziert werden kann – zumindest nicht nach Auffassung von Untertitelnden selbst. Es scheint sich hier in der Tat eine Kluft in der Wahrnehmung zwischen der Übersetzungswissenschaft einerseits und der Untertitelungspraxis andererseits gebildet zu haben. Das Thema Kreativität kontra Einschränkung bei der Untertitelung wurde in der Fachliteratur bisher noch kaum empirisch untersucht.

2.4.3 Fazit

Gegenstand von Abschnitt 2.4 waren die Präsentation und Interpretation der Ergebnisse einer elektronischen Fragebogen-Umfrage unter Untertitlerinnen und Untertitlern im deutschsprachigen Raum. Untersucht wurden neben Verhaltensweisen auch Meinungen zur Untertitelungspraxis, zu den Produktionsabläufen und zur Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Handlungspartnern sowie eine Reihe soziodemografischer Variablen.

Die Ergebnisse der quantitativ ausgewerteten Fragen zeigen, dass in vielen, aber keineswegs allen Aspekten, die Status und Arbeitsbedingungen betreffen, Optimierungspotenzial besteht. Dies gilt beispielsweise für die untersuchten Variablen Handlungsspielraum, Markttransparenz, Urheberrecht und Namensnennung. Gerade was die beiden letztgenannten Faktoren anbelangt – das Urheber(nutzungs)recht und die Namensnennung –, ist der Status quo für Untertitelnde im deutschsprachigen Raum nicht normenkonform; zumindest im Falle der interlingualen Untertitelung müsste die Namensnennung gewährleistet sein. Ein höherer Grad an Zufriedenheit mit dem Ist-Zustand ist – eher überraschend – bei den Aspekten Fristen und Honorar zu erkennen. Potenzial

zur Statusverbesserung sehen Untertitlerinnen und Untertitler in Weiterbildungsmöglichkeiten an Hochschulen. Das diesbezügliche Interesse ist grundsätzlich groß, allerdings auf eher praktische (und insbesondere technische) Kursinhalte fokussiert: Übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur wird von den Umfrage-Teilnehmenden als wenig hilfreich für die eigene Tätigkeit erachtet.

Die Ergebnisse zeigen auch, dass Untertitlerinnen und Untertitler im Produktionsprozess mehrheitlich sowohl für das Untertiteln an sich, d. h. das Übersetzen, als auch das Spotting zuständig sind, und großmehrheitlich mit Untertitelungs-Software arbeiten. Diese Erkenntnisse widerlegen frühere Annahmen in der (deutschsprachigen) Fachliteratur. Schließlich wird in Sachen Kooperation zwischen den verschiedenen Handlungspartnern deutlich, dass bei den meisten Untertitelungsprojekten eine Qualitätskontrolle stattfindet, dass Untertitler meist ein Feedback zum Ergebnis dieser Qualitätskontrolle bekommen, in mehr als der Hälfte der Fälle jedoch keine definitive Version ihrer Untertitelung. Mit Blick auf eine noch bessere Einbindung von Untertitlerinnen und Untertitlern in den Produktionsprozess und auch im Sinne noch effizienterer Produktionsabläufe wäre dies jedoch wünschenswert.

Die qualitativ ausgewerteten Daten veranschaulichen eine Reihe weiterer interessanter Aspekte der Untertitelungspraxis. Zunächst relativieren sie die oben referierten Ergebnisse zu Honorar und Terminen. Wenn Untertitelnde im deutschsprachigen Raum sich in Bezug auf die Tarife und die für Untertitelungsprojekte zur Verfügung stehenden Fristen mehrheitlich (noch) zufrieden mit der aktuellen Lage zeigen, stellen einige über längere Sicht eine Verschlechterung der diesbezüglichen Arbeitsbedingungen fest. Fallende Preise und kürzere Fristen für Untertitelungsprojekte sind ihrer Meinung nach auch zwei ausschlaggebende Faktoren für sinkende Untertitelungsqualität. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang jedoch der Tatbestand, dass es nach Meinung der Befragten Wachstumsnischen innerhalb der Untertitelung gibt. Als eine solche muss die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung bezeichnet werden. Während das Übersetzen im engen Sinne (und das Konferenzdolmetschen) im globalisierten Umfeld durch Englisch als lingua franca unter Druck geraten, gibt es im Bereich der Untertitelung somit eine Domäne, die auch aufgrund gesetzlicher Bestimmungen immer wichtiger wird.

Darüber hinaus offenbaren die Ergebnisse einen Bruch in der Wahrnehmung der Untertitelung. Während sie in der übersetzungswissenschaftlichen Fachliteratur in der Regel als eine verschiedensten Zwängen unterliegende Tätigkeit beschrieben wird, heben die befragten Untertitlerinnen und Untertit-

ler einen anderen Aspekt hervor: die Kreativität. Dafür stimmt die Einschätzung von Fachliteratur und Vertretern der beruflichen Kreise in Sachen Qualitätskriterien von Untertitelungen überein: Eine gute Untertitelung ist eine unauffällige Untertitelung. Dass eine Untertitelung zumindest bei gewissen Filmen das Potenzial bietet, als eigenständiges ästhetisches Element wahrgenommen zu werden, wird nicht thematisiert.

In einer Reihe inferenzstatistischer Tests wurde anschließend untersucht, ob die Ergebnisse je nach Untertitelungsform (Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung vs. für Menschen ohne Hörbehinderung), Land der Tätigkeitsausübung (Deutschland vs. Schweiz) und Geschlecht variieren. Signifikante Unterschiede ergaben sich unter anderem in Bezug auf die Einschätzung der zukünftigen Nachfrage nach Untertitelungen. Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, geben signifikant häufiger an, dass die Nachfrage steigen wird – eine für Ausbildungsstätten für Übersetzer sicherlich aufschlussreiche Information. Unterschiede gibt es auch in der Einschätzung, wie Untertitel von den Zielpublika wahrgenommen werden. Untertitelnde, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, gehen in signifikant höherem Maße davon aus, dass Untertitel von ihrem Zielpublikum als positiv wahrgenommen werden. Dies könnte mit ein Grund dafür sein, dass diese Subgruppe von Untertitlern die vorherrschenden Normen im Bereich der Untertitelung weniger in Frage stellt als Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für ein hörendes Publikum erstellen. Der Anteil Befragter, der angibt, gängige Normen schon bewusst verletzt zu haben, bleibt jedoch klein. Deshalb erstaunt es nicht, dass ein verbindlicher Untertitelungsstandard nur begrenzt als sinnvoll erachtet wird. Die derzeitige Praxis funktioniert hier nach Meinung der befragten Untertitelnden zufriedenstellend. Möglich ist aber natürlich auch, dass die Umfrageteilnehmenden befürchten, durch einen verbindlichen Untertitelungsstandard einen Teil ihres (verbleibenden) Handlungsspielraums zu verlieren.

Weitere inferenzstatistische Untersuchungen zeigen, dass männliche Untertitelnde ihren Handlungsspielraum als signifikant höher einschätzen als weibliche Untertitelnde. Dasselbe gilt in puncto Zufriedenheit mit dem Honorar für Untertitelungsprojekte. Sicherlich kein Zufall ist der Tatbestand, dass männliche Untertitelnde auch signifikant häufiger angeben, aktuelle Untertitelungsnormen schon bewusst verletzt zu haben. Diese Beobachtungen deuten darauf hin, dass auch in der frauendominierten Branche der Übersetzung und der Untertitelung Männer über bessere und sicherere Arbeitsbedingungen verfügen.

Wie ordnen sich diese Ergebnisse in die aktuelle Forschungslandschaft und insbesondere die Untersuchungen anderer realer Untertitelungskulturen ein? In Abschnitt 2.3.3 wurden zwei Studien referiert, die sich mit ähnlichen Fragestellungen auseinandersetzen (Jankowska, 2012; Nikolić, 2010). Der Grundtenor der beiden in Polen beziehungsweise Kroatien durchgeführten Umfragen ist, dass die Nachteile des Berufs die Vorteile überwiegen. Dies ist nicht die Schlussfolgerung, die aus unserer – breiter angelegten – Untersuchung gezogen werden kann. Es wäre jedoch interessant gewesen, den Umfrageteilnehmenden genau diese Frage explizit zu stellen.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an den von Nikolić (2010) referierten Tatbestand, dass eine Namensnennung von Seiten der Untertitelnden nicht nur als positiv aufgefasst wird: Gerade Berufseinsteiger empfinden die Namensnennung aufgrund der generell negativen Kritik an Untertiteln als belastend. Auch in unserer Umfrage gehen zahlreiche Umfrage-Teilnehmende davon aus, dass Untertitel eher negativ wahrgenommen werden – dies gilt allerdings nur für die Gruppe der Untertitelnden, die hauptsächlich Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung erstellen. In einer Folgestudie müsste deshalb untersucht werden, wie die Untertitelnden selbst zur Namensnennung stehen: Fänden Sie es überhaupt wünschenswert, dass dieses ihnen zumindest im Falle der interlingualen Untertitelung zustehende Recht konsequent angewandt würde?

Während die Umfrage von Nikolić (2010) unter Untertitelnden durchgeführt wurde, nahmen in jener von Jankowska (2012) Personen teil, die auf dem Gebiet der audiovisuellen Übersetzung ganz allgemein tätig sind. Unter den positiven Aspekten der Berufsausübung wurde die Möglichkeit genannt, die Kreativität und die sprachliche und kulturelle Kompetenz weiterzuentwickeln, als problematisch erachtet wurden unter anderem die mangelnde Transparenz bei der Vergabe von Übersetzungsprojekten, die Tatsache, dass audiovisuelle Übersetzungen ohne Berücksichtigung der konkreten Arbeitsbedingungen, unter denen sie entstehen, kritisiert werden, sowie die fehlende Kontrolle über das Endprodukt. Auch in unserer Studie wurde von den Befragten die Kreativität als ein positives Element der Untertitelungstätigkeit erwähnt. Die bereits geäußerte Hypothese einer Kluft zwischen der Einschätzung der beruflichen Kreise einerseits, jener der auf ungeprüften (wissenschaftlichen) Spekulationen basierenden Fachliteratur andererseits, wird somit bestätigt. Aber auch mangelnde Transparenz notabene bei der Vergabe von Untertitelungsprojekten sowie fehlende Rechte wurden in unserer Umfrage festgestellt. Hier scheint es sich um Aspekte der Untertitelungspraxis zu handeln, die Untertitelnde unab-

hängig vom Land ihrer Berufsausübung als nicht zufriedenstellend geregelt erachten.

Unsere Ergebnisse lassen sich weiter interpretieren im Lichte des von Prunč (2007, S. 316–317) ausgearbeiteten Konzepts der Translationskultur. Prunč sieht es als eine der Grundaufgaben der Translationssoziologie, konkretes Übersetzerisches Verhalten zu erfassen, d. h. die entsprechende Untertitelungskultur zu (re)konstruieren, ihre Gesetzmäßigkeiten zu erforschen und Aspekte einer möglichen künftigen (demokratischeren) Translationskultur aufzuzeigen. Zunächst stellt sich die Frage, ob im Bereich der Untertitelung von einer einzigen Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum gesprochen werden kann. Die Ergebnisse zeigen, dass sich Subkulturen mit unterschiedlichen Normen, Erwartungen und Verhaltensweisen herausgebildet haben, allerdings nicht im geografischen Raum, sondern je nach Untertitelungsform. Untertitlerinnen und Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, zeigen in verschiedener Hinsicht einen höheren Grad an Zufriedenheit mit ihrer Tätigkeit und sind in Bezug auf die künftigen Entwicklungen der Branche optimistischer als Untertitelnde, die hauptsächlich auf dem Gebiet der (klassischen) interlingualen Untertitelung tätig sind.

Wie sieht es aus in Bezug auf die von Prunč (2008) skizzierten Prinzipien einer demokratischen Translationskultur? Weist die Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum zumindest Ansätze dazu auf? Im Vergleich zu anderen Sprachräumen scheint es gerade in Bezug auf das Prinzip der Kooperativität durchaus positive Aspekte zu geben. Die Achtung der legitimen Interessen aller Beteiligten eines Projekts äußert sich immer auch in Form angemessener Bezahlung, adäquater Fristen und regelmäßiger Rückmeldung zur eigenen Arbeit. Diese Voraussetzungen sind im Fall der Untertitelung im deutschsprachigen Raum grundsätzlich gegeben. Weniger zufriedenstellend ist der Ist-Zustand in Bezug auf die Prinzipien der Transparenz und der Loyalität. Die Regeln und Bedingungen, nach denen das Honorar festgesetzt wird und Untertitelungsaufträge vergeben werden, sind nach Meinung der befragten Untertitlerinnen und Untertitler nur schwer zu erfassen. Auch werden Untertitelnde nur selten als Urheber einer Untertitelung offen deklariert. Etwas ketzerisch könnte man sagen, dass es in der Filmindustrie mittlerweile Awards für alle und alles gibt – außer für die beste Untertitelung. Solange die Autoren von Untertiteln nur am Rande oder gar nicht Erwähnung finden, wird sich daran nichts ändern.

Dass ferner das Honorar für Untertitelungsprojekte zunehmend unter Druck gerät und Projekte oft an Praktikantinnen und Praktikanten sowie an

Untertitelnde in Billiglohnländern vergeben werden, lässt sich nur damit erklären, dass eine Subgruppe von Untertitlerinnen und Untertitlern bereit ist, zu Bedingungen arbeiten, die für die Branche insgesamt betrachtet längerfristig unvorteilhaft sind. Diese mangelnde Loyalität gegenüber dem eigenen Berufsstand resultiert letzten Endes wohl aus der sich ändernden Interessenslage der Auftraggeber, die immer häufiger global agieren. Durch die Vergabe von Aufträgen in Länder, die geografisch weit voneinander getrennt sind, wird es für Untertitlerinnen und Untertitler schwieriger, sich zu organisieren und mit gemeinsamer Stimme ihre legitimen Interessen anzumelden.

Prunč (2008) erinnert daran, dass eine demokratische Translationskultur nur dann verwirklicht werden kann, „wenn sich die Translationspraxis dessen bewusst wird, dass sie in der Translationswissenschaft eine potentielle Verbündete vorfindet“ (S. 36). Unsere Fragebogen-Umfrage deutet darauf hin, dass das Bewusstsein dafür, was wissenschaftliche Erkenntnisse für die Berufsausübung und den Berufsstand von professionellen Untertitlern leisten können, wenig entwickelt ist. Dies veranschaulicht nicht zuletzt das Ergebnis, dass kaum übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur rezipiert wird. Hier ist allerdings wohl auch die Übersetzungswissenschaft selbst in die Pflicht zu nehmen. Sie fokussierte bisher stark auf die Untertitelung als Produkt, unter Ausblendung der Beschreibung der konkreten Arbeitsbedingungen von Untertitlerinnen und Untertitlern. Darüber hinaus kann die Hypothese aufgestellt werden, dass sie ihre Vermittlungsfunktion noch nicht ausreichend ausgeübt hat. Dies dürfte sich zunehmend ändern, nachdem die Bedeutung, die die audiovisuelle Translation auf dem Übersetzungsmarkt hat, von den Ausbildungsstätten erkannt wurde. So bieten inzwischen zahlreiche Übersetzerinstitute auf verschiedensten Ausbildungsstufen (Bachelor, Master, Weiterbildung) Kurse in audiovisuellem Übersetzen an. Dadurch wird sich mittelfristig ein weiteres Merkmal der Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum verändern. Bislang verfügen die meisten Untertitlerinnen und Untertitler im deutschsprachigen Raum noch nicht über eine einschlägige Fachausbildung auf Hochschulstufe. Wenn der Zugang zum Arbeitsplatz Untertitelung in Zukunft durch eine akademische Ausbildung abgesichert wird, dürfte dies auch die Professionalisierung der Branche vorantreiben – weniger vielleicht in Bezug auf die konkreten Arbeitsabläufe als in Bezug auf die Vermittlung grundlegender Werte und Haltungen des Übersetzerberufes. Eine Professionalisierung der Branche ist auch nicht unbedingt gleichbedeutend mit besseren Arbeitsbedingungen. Die Tätigkeit von Untertitlerinnen und Untertitlern ist von

verschiedensten Faktoren geprägt, auf die sie nicht immer direkten Einfluss nehmen können.

Wie Untertitlerinnen und Untertitler dennoch stärker als eigenständige Stimme im Handlungsfeld der Untertitelung wahrgenommen werden könnten, soll im nächsten Kapitel aufgezeigt werden.

3 Der Rezipient, die Rezipientin

Die Rezeption von Untertiteln ist – wie die Produktion von Untertiteln – empirisch noch wenig erforscht, wenn auch in jüngster Zeit vermehrte Forschungsanstrengungen erkennbar sind. Einschlägige Forschungen beschäftigen sich jedoch in erster Linie mit der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung (de Linde & Kay, 1999; Matamala & Orero, 2010; Romero-Fresco, 2015a). Ziel dieses Kapitels ist es, diese Forschungslücke weiter zu füllen, indem zunächst der Stand der Forschung zur interlingualen Untertitelung für Menschen ohne Hörbehinderung aufgearbeitet und anschließend die Ergebnisse einer empirischen Studie präsentiert werden.

Eine eingehende Beschäftigung mit der Frage der Rezeption drängt sich auf, weil audiovisuelle Medien eine immer größere Rolle im privaten und öffentlichen Leben spielen. Dabei stellt sich unter anderem die Frage, welche Untertitelungsstrategie sich für welches Medium, welche Rezipientengruppe und allenfalls welches Genre am besten eignet. Sehr oft wird in der übersetzungswissenschaftlichen Fachliteratur zumindest bei der Untertitelung für Menschen ohne Hörbehinderung von der Vorstellung einer relativ homogenen Zielgruppe ausgegangen. Dabei kann die These aufgestellt werden, dass Digital Natives, d. h. bereits mit dem Internet aufgewachsene Menschen, auf Bildschirm dargebotene Texte anders verarbeiten und vielleicht eher geneigt sind als Digital Immigrants, d. h. die vor den 1980er-Jahren Geborenen, neue Entwicklungen in der Untertitelungspraxis zu akzeptieren.

In der Kommunikationswissenschaft wird denn auch nicht mehr vom Publikum als einer homogenen Masse gesprochen:

Mediennutzung findet also unter recht unterschiedlichen situativen, sozialen und psychischen Bedingungen statt. Man spricht heute daher von Publika (im Plural), Teilpublika, Publikumssegmenten, von Zielgruppen oder in der individualistischen Medienpsychologie und Wirkungsforschung von individuellen Rezipienten. In der kommunikationssoziologischen Forschung begreift man den Rezipienten als handelnden Akteur und beschreibt Teilpublika aufgrund soziodemografischer und kultureller Merkmale [...] (Beck, 2015, S. 202)

Die Konsumenten von Medienangeboten werden differenziert betrachtet – als aktiv handelnde Rezipienten, die Handlungs-, Selektions- und Interpretationsspielräume besitzen (Beck, 2015, S. 202–203, 205). Sie sind Akteure, die in der

Lage sind, selber zu bestimmen, welchem Kanal, Medium oder Zeichen sie die Hauptaufmerksamkeit schenken wollen. Diese Betrachtungen lassen sich auf die Untertitelung übertragen. Wer einen Film mit Untertiteln rezipiert und der Ausgangsprache mächtig ist, entscheidet zumindest bis zu einem gewissen Grad selbst, ob er seine Aufmerksamkeit in erster Linie der Originalfassung oder der Untertitelung zuwendet. Er hat auch die Möglichkeit, während der Rezeption den Kanal der Untertitelung spontan aus- oder abzuwählen. Sehr schön hat dies Kapusta (2006, S. 19–20, 52) für die Übertitelung dargestellt: Im postdramatischen Theater kommt es oft zu einer Reizüberflutung, sodass der Zuschauer selbst auswählen muss, welchem Aspekt der Inszenierung er seine Aufmerksamkeit zuteil werden lässt: den Übertiteln, der Musik, dem Bühnenbild, den Schauspielern. Gerade deshalb besitzt eine Übertitelung auch das Potenzial zu einem eigenständigen ästhetischen Theaterelement.

Ein solches Potenzial wird in der Regel jedoch weder der Übertitelung noch der Untertitelung zugestanden. Es dominiert die Vorstellung von der Unauffälligkeit, wie sie notabene von Ivarsson und Carroll vertreten wird (1998):

It is worth remembering that subtitlers should always do all in their power to make the subtitles as inconspicuous as possible. Each irritation or inconsistency experienced by viewers slows down the comprehension process and distracts from the real issue at hand, the film itself. (S. 75)

Unter bestimmten Gesichtspunkten hat diese Maxime natürlich ihre Berechtigung. Ein sorgfältiges Korrektorat von Untertiteln ist zur Vermeidung von Orthografiefehlern und damit von Irritationen der Rezipienten sinnvoll – gerade auch mit Blick auf die Bedeutung, die Untertitel für den Spracherwerb haben können (Gambier, 2007). Darüber hinaus kann *Unauffälligkeit* natürlich im Sinne einer erfolgreichen Integration verbaler und visueller Stimuli betrachtet werden (Taylor, 2012, S. 31). Angesichts des polysemiotischen Charakters audiovisueller Produktionen ist jedoch zu untersuchen, ob den Rezipienten in vielen Fällen nicht mehr als lediglich eine unauffällige Untertitelung zugemutet werden kann – mehr beispielsweise im Sinne von mehr Text (weil Rezipienten in der Lage sind, mehr Text zu verarbeiten als angenommen), weniger sprachlichen Nivellierungen oder größerer graphostilistischer Vielfalt. Es käme dabei insofern zu einem Verstoß gegen das Prinzip der Unauffälligkeit, als Erwartungsnormen verletzt würden. Linke, Nussbaumer und Portmann (2004, S. 309–311) verweisen in ihrer Darstellung der verschiedenen Funktionen nonverbalen Verhaltens darauf, dass Gestik, Mimik, Körperhal-

tung und Körperbewegung sowie Blickkontakt die verbalen Aktivitäten im Gespräch und speziell beim Sprecherwechsel (a) unterstützen, (b) verdeutlichen bzw. monosemieren, (c) vorbereiten oder (d) zum Teil sogar ersetzen können. In vielen Fällen wird die verbale Botschaft in Filmen somit durch die nonverbale Information verstärkt. Dies macht eine Untertitelung, die den Blick auf sich selbst richtet, grundsätzlich möglich. Darüber hinaus ist es nicht ausgeschlossen, dass verschiedene Rezipientengruppen einer experimentierfreudigen Untertitelung positiv gegenüberstehen (vgl. Woods, 2011). Allerdings ist diese These empirisch noch genauer zu untersuchen.

In einigen Arbeiten wird die Vorstellung von der Unauffälligkeit von Untertiteln denn auch kritisch betrachtet. Foerster (2010) kommt zu folgendem Schluss:

[B]ecause the source text (ST) and the target text (TT) are available at the same time – one heard, one read – the audience is always aware of the fact that they are reading a translation. Thus, the illusion of the translated text being the original is never the case in subtitling – as opposed to dubbing and even that is arguable. So, where does the idea of trying to make something invisible that, by its very nature, draws so much attention to itself originate? (S. 83)

Für Foerster (2010) liegt die Antwort in der vorherrschenden Norm der Übersetzungspraxis in der westlichen und angloamerikanischen Welt: die Vermittlung der Illusion, dass der Rezipient das Original liest. Im Falle der Untertitelung werden jedoch Original und Übersetzung parallel präsentiert, sodass der Rezipient kaum der Illusion erliegen kann, das Original zu lesen. Darüber hinaus sind Untertitel zwangsläufig sichtbar und verdecken einen Teil des Bilds. Mit *Unauffälligkeit* dürfte somit eine Untertitelung gemeint sein, die sich flüssig liest und an der schriftsprachlichen Norm orientiert. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, Untertitler selbst zu ihrer Haltung vis-à-vis der Vorstellung von einer unauffälligen Untertitelung zu befragen.

In den weiteren Abschnitten dieses Kapitels soll zunächst der aktuelle Stand der wissenschaftlichen Erfassung der Rezeption von Untertiteln aufgearbeitet werden. Der Fokus wird auf der interlingualen Untertitelung liegen, die, trotz ihrer längeren Praxis, noch weniger erforscht ist als die intralinguale Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung. Die Frage der Rezeption kann sowohl deskriptiv (wie sehen Untertitel aus und wie werden sie wahrgenommen?) als auch präskriptiv (wie sollten Untertitel aussehen und wahrgenommen werden?) bearbeitet werden. Deshalb ist der Qualität von Untertiteln ein eigener Abschnitt gewidmet. Da Unauffälligkeit in der Fachliteratur als Condi-

tio sine qua non einer gelungenen Untertitelung betrachtet wird, soll auch genauer untersucht werden, was unter einer unauffälligen Untertitelung zu verstehen ist. In einer empirischen Untersuchung wurden dann das Verstehen und die Resonanz bei der Rezeption von kommerziellen Standarduntertiteln einerseits, bei experimentellen, d. h. mit Übertiteln ergänzten Untertiteln andererseits, bei zwei Probandengruppen mittels Eyetracking und Fragebogen gemessen. Die experimentellen Untertitel orientierten sich dabei an einer Präsentationsform, die in der Amateur-Untertitelung verbreitet ist. Deshalb wird in einem eigenen Abschnitt genauer auf das Fansubbing eingegangen, bevor die Ergebnisse der Rezeptionsstudie diskutiert werden.

Bei der Aufarbeitung des Forschungsstands wird auf die Rezeptionsforschung im engen Sinne fokussiert, das heißt die Wahrnehmung einer medialen Aussage, wie es die Untertitelung ist, unter ganz bestimmten Bedingungen, und nicht auf die Mediennutzung und Medienwirkung, die beide die Wahrnehmung voraussetzen. Während sich die vorliegende Studie somit auf die individuellen Aufnahme-, Selektions- und Verstehensprozesse beim Filmschauen konzentriert, beschäftigen sich die beiden anderen Forschungsfelder mit den individuellen Bedürfnissen und Motiven der Mediennutzung beziehungsweise den Veränderungen, die die Mediennutzung bei den Rezipienten in puncto Einstellung, Wissen und Verhalten bewirkt (Beck, 2015). Arbeiten, die die Untertitelung mit Blick auf die Förderung der (Fremd-)Sprachenkompetenz untersuchen, werden deshalb ebenso ausgeklammert wie Studien, in denen beispielsweise die gesellschaftliche Integration von Hörbehinderten und Migranten mittels Untertitelung im Vordergrund steht.

3.1 Theoretische und empirische Aspekte der Rezeption von Untertiteln

Beginnen wir mit einer Definition. Rezeption in unserem Forschungsfeld kann zunächst einmal ganz allgemein als Vorgang des Filme-Sehens, als Zuschauen, bezeichnet werden. Hickethier (2007) führt weiter aus:

Zuschauen bedeutet eine kognitive und emotionale Mitarbeit der Rezipienten. Nur durch Verstehensleistungen der Zuschauer/innen wird aus der Vorführung eines belichteten Filmstreifens ein **kommunikativer Vorgang**. Anthropologische Voraussetzungen, kulturelle Kenntnisse, mediale Erfahrungen der Zuschauer/innen und deren Realitätsverständnis sind am Verstehensprozess beteiligt. Bedeutung entsteht nicht allein durch den Film selbst, sondern vor allem auch durch die konstruktive Mitarbeit des Zuschauers. Der

Spielraum, den der Zuschauer besitzt, das Gesehene zu deuten und zu interpretieren, ist jedoch nicht beliebig ausweitbar, wenn überhaupt noch von einem Verstehen des Films gesprochen werden soll. Den Rahmen dafür stecken die ästhetische Struktur und die ihr eingeschriebenen Mehrdeutigkeiten des Produkts ab. Er ist immerhin so groß, dass er zu unterschiedlichen Interpretationen führen kann (S. 6; Hervorhebung im Original)

Diese – wenn auch relative – Eigenständigkeit des Rezipienten haben wir bereits in Abschnitt 1.3 hervorgehoben. Natürlich sind Sender (Drehbuchautor, Regisseur, Schauspieler...) und Rezipient ungleichgewichtig: Der Kommunikationsakt wird vom Sender aus determiniert, der Rezipient kann in der Regel lediglich indirekt über andere Medien antworten. Er besitzt jedoch Handlungsmöglichkeiten, nicht nur in Bezug auf die Selektion der Angebote, sondern auch die Erzeugung von Bedeutungen in der konkreten Rezeptionssituation. (Hickethier, 2007, S. 9–10) Dies gilt auch für die Rezeption eines untertitelten Films. Gambier (2003b, S. 187) bringt es folgendermaßen auf den Punkt: Einige Zuschauer fokussieren auf das Bild (ikonische Aufmerksamkeit), andere auf die Handlung (narrative Aufmerksamkeit), wieder andere auf den Dialog und/oder die Untertitel (verbale Aufmerksamkeit), wenn auch die genannten Kategorien sicherlich überlappen. Die These, dass Zuschauer einen Film nicht passiv konsumieren, sondern ihre konstruktive Mitarbeit gefordert ist, wenn Verstehen gelingen soll, mag banal erscheinen. Sie war in der Forschung allerdings lange Zeit keine Selbstverständlichkeit (vgl. jedoch Kalverkämper, 2004, zu den Beziehungskomponenten *Verstehen*, *Verständlichkeit*, *Verständigung* und *Verständnis* in Kommunikationssituationen).

Wichtig an obigem Zitat ist auch die Aussage, dass Verstehen eine sowohl kognitive als auch emotionale Mitarbeit von Seiten des Zuschauers voraussetzt. Die Rolle, die emotionspsychologische Aspekte, sei es die Identifikation mit dem Filmgeschehen (über Untertitel) oder die Unterhaltungsfunktion von fiktionalen Filmen, für die Rezeption spielen, haben wir bereits in Abschnitt 2.1.4 hervorgehoben. Auch sie wird in der übersetzungswissenschaftlichen Forschung meist sekundär behandelt: Die Rezeption von Filmen wird grundsätzlich mit Blick auf wahrnehmungsbezogene Aspekte und damit kognitionspsychologische Theorien diskutiert.

Und drittens ist die Beobachtung wichtig, dass dem Interpretationsspielraum der Zuschauer durch den Plot Grenzen gesetzt sind. Diese Einsicht ist gerade auch für die vorliegende Studie relevant. Die Annahme, dass ein Film nur gewisse Interpretationen zulässt, ist Voraussetzung, dass Filmrezeption überhaupt empirisch untersucht werden kann. In diesem Zusammenhang stellt sich deshalb die Frage, welche Methoden zur Messung der Rezeption

untertitelter Filmproduktionen zur Verfügung stehen. Gambier (2009, S. 23) unterscheidet folgende Zugänge:

- Befragungen zur Zuschauerreaktion mittels Fragebogen oder Interviews
- Experimentelle Studien zur Untersuchung der Wirkung bestimmter Übersetzungslösungen
- Kontrollierte Verfahren zur Aufzeichnung des motorischen (besser: perzeptiven) Verhaltens, zum Beispiel zur Messung verschiedener Formen der Aufmerksamkeit mittels Eyetracking.

Diese Einteilung ist forschungsmethodisch gesehen nicht ganz stringent. Es werden Forschungsinstrumente (Eyetracking), Forschungsverfahren (Fragebogen) und übergeordnete Forschungsmethoden (Experimente) vermengt. So kann Eyetracking sowohl im Rahmen einer nichtexperimentellen als auch experimentellen Untersuchung als Beobachtungsverfahren eingesetzt werden (vgl. Künzli, 2013). Alle genannten Verfahren (Fragebogen, Interviews, Beobachtung) wurden denn auch bereits für die Untertitelforschung genutzt. Dennoch ortet Gambier (2008, S. 30) zu Recht einen Bedarf an Rezeptionsstudien. Daran hat sich auch in den Jahren seit Erscheinen seiner Publikation wenig geändert. Ein Grund für diese Forschungslücke ist sicherlich der Tatbestand, dass sich die Arbeit an Texten und Korpora oft einfacher gestaltet, weil Forschende nicht von der Mitwirkung potenzieller Studienteilnehmender abhängig sind und weniger komplexe forschungsethische Herausforderungen zu berücksichtigen haben. Nicht unbedingt zustimmen braucht man jedoch folgender Einschätzung Gambiers (2008):

Finally, *reception* of AV products is an idea on which there is nothing like consensus, since this broad notion might include *reactions* on the cognitive level, *responses* in behavioural terms and *repercussions* of cultural order (S. 24; Hervorhebung im Original)

Die Kommunikationswissenschaft hat in Bezug auf die Abgrenzung der verschiedenen Forschungsfelder einiges geleistet. Hier scheint es um die Unterscheidung zwischen Rezeptions-, Mediennutzungs- und Medienwirkungsstudien zu gehen. Im Folgenden wollen wir auf diejenigen Arbeiten eingehen, die sich theoretisch und empirisch mit der Rezeption von Untertiteln befassen. Dabei geht es um die Frage, welche Ergebnisse in puncto Messung der Rezeptionsbedürfnisse, -fähigkeiten und -präferenzen verschiedener Publika vorliegen. Es ist davon auszugehen, dass sich diese je nach Alter, Ausbildungsstand,

Kenntnissen der Ausgangs- und Zielsprache und natürlich auch allfälliger sensorischer Beeinträchtigung (Hör- beziehungsweise Sehvermögen) unterscheiden. Allfällige Unterschiede verlangen nach Anpassungen in Bezug auf die technische Präsentation und optische Gestaltung von Untertiteln, d. h. Aspekte wie Standzeiten, Synchronität, Position oder Schriftgrad.

Auffällig ist, dass in der übersetzungswissenschaftlichen Fachliteratur zur Untertitelung die Frage der Rezeption oft spekulativ und nicht empirisch abgestützt abgehandelt wird. Es wird auf kognitionspsychologische Aspekte verwiesen, ohne dass konkrete empirische Belege und Studien zitiert würden. Die beiden folgenden Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum sind diesbezüglich durchaus repräsentativ:

Um eine gute Lesbarkeit zu gewährleisten, muss der Untertitel nicht nur graphisch deutlich lesbar sein, sondern auch lange genug (auch bei Ein-Wort-Untertitelungen mindestens 1,5 Sekunden) auf dem Bildschirm verbleiben, und die Dauer der Untertitel sollte möglichst gleich lang und konstant gehalten werden. *Erkenntnissen aus der Kognitionsforschung zufolge* braucht das menschliche Auge etwa 1/6 bis 1/4 Sekunde, um das Einblenden eines neuen Untertitels zu erkennen, d.h. dass zwischen den einzelnen Untertiteln daher eine entsprechend lange Pause liegen sollte. (Gerzymisch-Arbogast, 2009, S. 96–97; Hervorhebung A.K.)

Bei Buhr (2003) wiederum heißt es zum Thema Standzeiten je nach Medium:

Für die verschiedenen Medien wird nach verschiedenen Vorgaben untertitelt. Für Fernsehen und Video sind insgesamt weniger Zeichen erlaubt und die Titel müssen länger stehen. Das liegt daran, *dass man davon ausgeht*, das Publikum sei im Kino konzentrierter und die Untertitel aufgrund der Größe der Leinwand leichter lesbar. (S. 22; Hervorhebung A.K.).

Verweise auf einschlägige Forschungsergebnisse fehlen in beiden Zitaten. Darüber hinaus kann man konstatieren, dass zur Unterstützung der eigenen Argumentation oft auf Ivarsson und Carroll (1998) verwiesen wird, die jedoch ihrerseits den Verweis auf konkrete empirische Untersuchungen schuldig bleiben und stattdessen erklären, dass es sich dabei um Erfahrungswerte handelt („Experience has shown“, S. 65; vgl. auch S. 63). So kommt es zu einem Zirkelschluss, bei dem ein Autor zur Stützung seiner Argumentation jeweils auf einen anderen verweist, der aber genau den erforderlichen empirischen Beweis auch nicht erbringt. Zu einer ähnlichen Feststellung im Bereich der Untertitelforschung gelangt Fawcett (2003).

Die Frage der Rezeption von Untertiteln wird – dies zeigen bereits oben stehende Zitate – notabene mit Blick auf raumzeitliche Restriktionen disku-

tiert, deren Berechtigung jedoch nicht in Frage gestellt wird. Dabei basieren sie nicht auf aktueller empirischer Forschung, sondern – im besten Falle – auf okulometrischen Studien aus den 1980er Jahren (vgl. insbesondere die Arbeiten von d'Ydewalle und Mitarbeitenden). Beim *European Captioning Institute* beispielsweise geht man von einer Lesegeschwindigkeit von 750 Zeichen pro Minute bzw. 180 Wörtern pro Minute für Erwachsene aus (Georgakopoulou, 2009, S. 34). Ivarsson und Carroll (1998, S. 67) kommen auf eine ähnliche Zahl (175 Wörter pro Minute), wobei hier ebenfalls nicht angegeben wird, auf welchen Kriterien diese Werte basieren. Zu Recht kritisiert Díaz Cintas (2008d), dass noch im Jahre 2008 Erfahrungswerte oder aber kaum mehr als aktuell zu betrachtende Forschungsergebnisse als Grundlage für die Berechnung der Rezeptionsfähigkeit herangezogen werden:

Traditionally, the so-called ‚six-second rule‘ has been applied for television subtitling, which means that an average viewer can comfortably read in six seconds the text written on two full subtitle lines, when each line contains a maximum of around 37 characters, i.e. a total of 74 characters. This transfers to a reading speed of some 12 subtitling characters per second (cps) or 140 to 150 words per minute (wpm), assuming that the average word in English contains five letters. [...] However, most of the experiments that lead to these calculations were done in the 1980s and the findings are rather old by today's standards. Technical changes have taken place at a considerable rate and audiences have grown much more used to reading on screens thanks to computers and mobiles, prompting many companies working in the DVD industry to apply reading speeds of 180 wpm or 17 cps. (S. 97)

Eine Kritik kann man Díaz Cintas (2008d) jedoch nicht ersparen. Auch er verweist auf experimentelle Studien, ohne dem Leser Literaturverweise für ebensolche Studien zu geben. Gottlieb (2005) äußert ähnliche Bedenken in puncto Einschätzung der Lesegeschwindigkeit:

The ‚demand‘ for text volume reduction in subtitling is neither semiotically nor technically motivated, the only reason being that the reading speed of viewers is supposed to be slower than the (average) speech tempo in the original dialog. Although contemporary empirical data on audience perception is lacking, viewers in today's subtitling communities are probably faster readers than earlier generations. This is already presupposed by commercial TV stations and parts of the DVD industry, where the long-established ‚six seconds-rule‘ – displaying some 12 subtitle characters per second (cps) – has been raised to 16 cps, an increase of around 35%. With more than thirty percent more time for subtitle exposure, the semantic and stylistic content of most spoken lines could be accommodated on screen – a farewell to the usual (quantitative) reduction figures of 20–40% (S. 19)

Diese Aussage wirft die Frage auf, ob die Kürzung überhaupt noch als absolutes definitorisches Merkmal der Untertitelung betrachtet werden kann, zumal

auch die intersemiotische Redundanz zu berücksichtigen ist (vgl. dazu auch die Überlegungen in Abschnitt 2.1.1). Ebenfalls sei daran erinnert, dass Kürzungen in direktem Zusammenhang mit Nivellierungen stehen. Sprachvarietäten und Idiolekte, die zur Charakterisierung einer Person beitragen, werden *auch* aufgrund raumzeitlicher Restriktionen eingegeben. Sollte sich empirisch belegen lassen, dass die aktuellen Normen in Sachen maximale Zeichenzahl und minimale Standzeit nicht mehr den tatsächlichen Rezeptionsfähigkeiten des Zielpublikums entsprechen, ergeben sich für die Untertitelung neue sprachlich-stilistische Perspektiven. Ein Hauptkritikpunkt ist ja gerade, dass Untertitel steril sind und die (fingierte) Gesprochensprachlichkeit des Originals nicht adäquat wiedergeben (Pérez-González, 2014, S. 49–50).

Somit stellt sich die Frage, welche empirischen Befunde zur Rezeption untertitelter Filme überhaupt vorliegen. d'Ydewalle und Gielen (1992) meinten vor über 20 Jahren in Bezug auf die Regel der maximalen Zeilen- (nämlich 2) und Zeichenzahl (nämlich 80) sowie die minimale Standzeit (nämlich 6 Sekunden für Zweizeiler): „To our knowledge, the rule is applied in all countries that use subtitles, although no one seems to know why“ (S. 416). An dieser Feststellung hatte sich bis zum Erscheinen einer Folgestudie 15 Jahre später (d'Ydewalle & De Bruycker, 2007, S. 196) nichts geändert; sie hat sogar immer noch Gültigkeit. Methodisch gesehen handelt es sich bei den Arbeiten von d'Ydewalle et al. um Eyetracking-Untersuchungen. Die wichtigsten Erkenntnisse und Schlussfolgerungen lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- Die 6-Sekunden-Regel wird von Filmrezipienten bevorzugt, weil sie an diese Untertitelungsgeschwindigkeit gewohnt sind.
- Der Prozess des Lesens von Untertiteln läuft unabhängig vom Rezeptionskontext (Sprachkenntnisse, Genre, mit/ohne Ton etc.) quasiautomatisch ab. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten richtet sich auf die Untertitel, sobald sie eingeblendet werden. Untertitel werden sogar gelesen, wenn Originalfassung und Untertitelung in der Muttersprache dargeboten werden.
- Der Grad der Vertrautheit mit Untertiteln sowie der Grad der ausgangssprachlichen Kenntnisse haben keinen Einfluss auf die Untertitel-Lesezeit.
- Der Bedarf an Untertiteln variiert je nach Genre. Bei Nachrichtensendungen, in denen der Text oft wichtiger als das Bild ist, kann die Verzögerungszeit bis zur ersten Fixation der Untertitel kürzer beziehungsweise die Verweildauer des Blicks im Untertitelbereich länger sein als bei Filmen.

- Das Lesen von Untertiteln ist kognitiv anspruchsvoller als das Betrachten des Bilds. Darüber hinaus nimmt die verfügbare kognitive Verarbeitungskapazität mit dem Alter ab. Deshalb verläuft bei älteren Menschen die Integration von Informationen primär über das Bild und nicht die Untertitel. Ihre bevorzugte Rezeptionsstrategie besteht darin, die Aufmerksamkeit nach dem Lesen der Untertitel rasch wieder zum Bild zu richten. Wenn Untertitel als zu schnell wahrgenommen werden, kann diese Rezeptionsstrategie nicht angewandt werden.
- Kinder im Alter von 10 bis 12 Jahren rezipieren Untertitel nicht grundsätzlich anders als Erwachsene. Sie überspringen nicht mehr Untertitel, die Anzahl Fixationen ist vergleichbar, ebenso die Rückkehr des Blicks zum Bild. Zwar sind die Fixationsdauer (und damit die Verweildauer des Blicks im Untertitelbereich) und die Verzögerungszeit bis zur ersten Fixation etwas länger, allerdings waren längere Fixationen bereits in Studien zum Leseverhalten von Kindern festgestellt worden.
- Der Leseprozess variiert je nach Zeilenzahl: Einzeiler enthalten oft im Vergleich zum Bild redundante Informationen. Deshalb werden sie weniger genau rezipiert als Zweizeiler, d. h. sie werden öfter übersprungen und weniger lang fixiert.
- Die Verlagerung des Blicks in den Untertitelbereich zieht Ressourcen ab von der Bildverarbeitung.

d'Ydewalle und Gielen (1992, S. 417) fassen diese Erkenntnisse in zwei Thesen zusammen: (1) Untertitel werden unbewusst gelesen (*automaticity hypothesis*) und (2) das Lesen von Untertiteln ist zeitsparender als das Hören der Originalfassung (*efficiency hypothesis*). Was in diesem Ansatz jedoch nicht untersucht wird, sind allfällige Zielkonflikte bei der parallelen Verarbeitung von Bild und Untertitel. Zur Untersuchung des Rezeptionserfolgs müssten gleichzeitig Blickbewegungen und das Behalten von visuellen und auditiven/verbalen Informationen in Form einer Methodenkombination aus Eyetracking und Fragebogen gemessen werden.

Lavaur (2008) hat eine Reihe empirischer Studien zur Rezeption untertitelter Filme mittels postexperimenteller Fragebogen durchgeführt. Eine erste Studie kam zum Ergebnis, dass Untertitel einen signifikanten Einfluss auf die Verarbeitung visueller Elemente in einem Film haben. Das Bild wird weniger gut verarbeitet, wenn sowohl Originalfassung als auch Untertitel in der domi-

nierenden Sprache, d. h. der Muttersprache der Rezipienten, dargeboten werden. Diese Darbietungsform der intralingualen Untertitelung entspricht jedoch nicht dem Standardfall der Rezeption untertitelter Filme. In einer weiteren Studie wurde deshalb das Behalten nicht nur visueller Elemente, sondern auch auditiver Elemente sowie die Fähigkeit zur Inferenzbildung bei Personen mit mittelguten Kenntnissen der Originalsprache untersucht. Dabei zeigte sich, dass die Einblendung von interlingualen Untertiteln zu einem im Vergleich zur Originalversion ohne Untertitel besseren Verständnis der Filmdialoge und auch der Gesamtsituation führt, während visuelle Elemente in beiden Bedingungen praktisch gleich gut behalten werden. Darüber hinaus wurde festgestellt, dass in der Bedingung mit Untertiteln Fragen zum Bild weniger gut beantwortet werden als jene zum Dialog. In einer dritten Studie (siehe auch Bairstow, 2011) wurde das Filmverstehen je nach Kenntnissen der in der Originalfassung verwendeten Sprache (niedrig bzw. hoch), der Filmversion (mit bzw. ohne Untertitel) sowie der verfügbaren Information (Bild, Dialog, Gesamtsituation) untersucht. Das Fazit: Interlinguale Untertitel haben nur dann einen positiven Effekt auf das Filmverstehen, wenn die Rezipienten geringe Kenntnisse der Sprache der Originalfassung aufweisen. Das Verstehensniveau erreicht in diesem Fall beinahe jenes von Rezipienten, die einen Film in ihrer Muttersprache visionieren. Besitzen die Rezipienten gute Kenntnisse der Originalsprache, tendieren sie – so die These der Autoren – dazu, die Untertitel mit dem Originaldialog zu vergleichen, sodass auditive Elemente weniger gut behalten werden. Die Ergebnisse zeigen jedoch, dass Untertitel auf alle drei gemessenen Aspekte (Bild, Ton, Gesamtsituation) einen negativen Effekt haben, wenn sie für das Verstehen nicht notwendig sind.

Eine überraschendere Erkenntnis war der Tatbestand, dass in der Bedingung mit Untertiteln von der Gruppe Versuchsteilnehmender mit geringen Kenntnissen der Ausgangsprache mehr Informationen zum Bild behalten wurden als in der Bedingung ohne Untertitel – dies obwohl man hätte annehmen können, dass die Verarbeitung visueller Informationen in der Bedingung ohne Untertitel besser ist. Als mögliche Erklärung für die Feststellung, dass Untertitel nicht nur einen positiven Effekt auf die Verarbeitung auditiver, sondern auch auf die Integration visueller Informationen haben können, führen die Autoren die noch zu überprüfende Hypothese an, dass Zuschauer mit geringen Kenntnissen der Ausgangssprache in der Bedingung ohne Untertitel ihre Aufmerksamkeit ganz auf die Dialoge richten, um wenigstens etwas zu verstehen, und so den visuellen Input vernachlässigen.

Auch Perego, Del Missier, Porta und Mosconi (2010) haben sich mit der Rezeption von Untertiteln beschäftigt. Interessant ist der Methodenmix, d. h. die Verknüpfung von Eyetracking- und Fragebogen-Daten zur experimentellen Untersuchung des Effekts optimal vs. suboptimal segmentierter Untertitel. Es wurde kein Zielkonflikt zwischen Untertitel- und Bildverarbeitung festgestellt. Die Versuchsteilnehmenden erzielten bei Tests zur Wort- und Bilderkennung gute Ergebnisse und erreichten ein gutes Verständnis des Filminhalts, obwohl sie lediglich 33 % der Zeit den Bildbereich fixierten. Die Autoren interpretieren dieses Resultat als Beleg für die kognitive Effizienz der Verarbeitung untertitelter Filme. Dies verdeutlicht auch der Tatbestand, dass die Studie im Synchronisationsland Italien und mit Versuchsteilnehmenden durchgeführt wurde, die angaben, nicht gewohnheitsmäßig untertitelte Filme zu rezipieren. Die Segmentierungsqualität hatte überraschenderweise keinen Einfluss auf den Rezeptionserfolg (Wort- bzw. Bilderkennung). Maximale zum richtigen und rechten Segmentieren, wie man sie in Untertitelungsrichtlinien häufig findet, sind folglich mit Vorsicht zu genießen.

Die Relativität nicht forschungsgestützter Untertitelungsprinzipien veranschaulicht auch eine Arbeit von Moran (2012), die sich derselben Methodenkombination bediente. Die Ergebnisse zeigen, dass Untertitel, die einen höheren Grad an Kohäsion aufweisen (z. B. in Form von Konnektoren) und damit länger sind, leichter verarbeitet werden. Die durchschnittliche Fixationsdauer war in der Bedingung mit hoher Kohäsion kürzer, was auf geringere Verarbeitungsschwierigkeiten schließen lässt. Gleichzeitig wurden Fragen, die das Verstehen der dargebotenen Informationen messen sollten, besser beantwortet. Dieses Ergebnis ist vor dem Hintergrund zu bewerten, dass bei der Untertitelung generell gekürzt wird, weil davon ausgegangen wird, dass weniger Text weniger Lesezeit beansprucht und leichter zu verarbeiten ist. Einmal mehr zeigt sich somit, wie wichtig es ist, Normen empirisch abzustützen.

Caffrey (2008, 2009, 2012) untersuchte die Rezeption eines untertitelten Animes bei 20 Versuchsteilnehmenden. Auch bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Methodenkombination: eine Beobachtung mittels Eyetracking einerseits, einen Fragebogen zur Messung der kognitiven Beanspruchung und des Verstehens andererseits. Die Teilnehmenden wurden gebeten, 11 Ausschnitte aus einem Anime-Film unter zwei verschiedenen Bedingungen zu visionieren. Im Mittelpunkt stand die Untersuchung des Effekts zusätzlicher Pop-up-Erklärungen, wie sie als Zusatzoption auf DVD zu finden sind. Die Ergebnisse zeigen, dass in der Treatment-Bedingung mit zusätzlichen Pop-ups Fragen zu Kulturspezifika signifikant besser beantwortet wurden. Ebenfalls erklärte in

der Bedingung mit zusätzlichen Pop-ups eine signifikant höhere Anzahl Teilnehmender, Kulturspezifika verstanden zu haben. Gleichzeitig wurde bei den Fragen zum Untertitelinhalt kein signifikanter Unterschied in Bezug auf die Anzahl korrekt beantworteter Fragen festgestellt – dies obwohl man hätte erwarten können, dass die Untertitel in der Treatment-Bedingung weniger sorgfältig rezipiert werden. Diese Beobachtungen werden von Caffrey als höherer Grad positiven kognitiven Effekts in der Bedingung mit Pop-ups interpretiert. Auf der anderen Seite empfanden die Versuchsteilnehmenden in der Treatment-Bedingung Untertitel als signifikant schneller und somit als kognitiv anspruchsvoller – ungeachtet der Tatsache, dass die Untertitel-Geschwindigkeit in beiden Versuchsbedingungen identisch war. Die Eyetracking-Daten bestätigen diese Feststellung. So ist einerseits die Anzahl übersprungener Untertitel in der Bedingung mit Pop-ups signifikant höher und andererseits die Verweildauer des Blicks im Untertitelbereich signifikant tiefer. Pop-ups haben folglich eine Auswirkung darauf, wie Untertitel verarbeitet werden.

Einen anderen methodischen Zugang wendet Tuominen (2011) an. Zur Untersuchung, wie Zuschauer Untertitel nutzen, um fremdsprachige Filme zu verstehen, zeigte sie drei Gruppen mit insgesamt 18 Teilnehmenden einen untertitelten Film und ließ sie anschliessend über ihre Rezeptionsstrategien diskutieren. Diese Datenerhebungsmethode – Gruppeninterview – ist sicherlich vielversprechend und stellt eine interessante Ergänzung zu Beobachtungsstudien mit beispielsweise Eyetracking dar. Letzere geben keine Auskunft zu den Erwartungen, die Zuschauer an Untertitel haben. Gleichzeitig offenbaren sich auch die Grenzen der Interviewmethode. So zeigt Tuominen, dass die tatsächlichen Rezeptionsstrategien nicht unbedingt mit den erklärten Rezeptionsstrategien übereinstimmen. Vor allem jedoch erscheint das Fazit, dass Untertitel von (fast) allen Zuschauern zumindest bis zu einem gewissen Grad wahrgenommen und gelesen werden, nicht wirklich überraschend. Anstatt Zuschauer über ihre *globale* Makrostrategie bei der Rezeption von Untertiteln *spekulieren* zu lassen, erscheint es sinnvoller, mit demselben Datenerhebungsverfahren ihre *Erwartungen* an Untertitel und ihre Reaktion auf *konkrete* Untertitelungslösungen zu messen.

Eine ebenfalls in methodischer Hinsicht interessante, wenn auch vielleicht begrenzte empirische Validität aufweisende Studie wurde von Widler (2004) vorgelegt. *Sensu stricto* handelt es sich um Nutzungsforschung, allerdings sind verschiedene Aspekte auch für die Rezeptionsforschung im engen Sinne relevant. Es handelt sich um eine Fragebogenuntersuchung unter 100 Kinobesuchern in neun verschiedenen Kinos beziehungsweise Filmfestivalstätten in

Wien. Gezeigt wurden 19 verschiedene Filme in neun verschiedenen Ausgangssprachen mit deutscher Untertitelung. Untersucht wurden neben soziodemografischen Variablen die grundsätzliche Zufriedenheit von Kinobesuchern mit Untertiteln, die Rolle von Untertiteln beim Fremdsprachenerwerb sowie die Nachfrage nach Untertiteln. Die beiden Hauptergebnisse: (1) 51 % der Befragten verfügen über einen Hochschulabschluss, (2) ebenfalls 51 % der Befragten beurteilen die Qualität von untertitelten Kinofilmen mit gut bzw. sehr gut. Diese knapp mehrheitlich positive Einschätzung der Qualität von Untertiteln durch die Rezipienten kontrastiert mit einem unserer Ergebnisse: Untertitler, die primär interlinguale Untertitel für Menschen ohne Hörbehinderung erstellen, gehen mehrheitlich davon aus, dass die Reaktion ihrer Zielgruppe auf Untertitel negativ ist, wie wir in Abschnitt 2.4.2 gesehen haben. Dafür wird die auch in der vorliegenden Arbeit aufgestellte Annahme, dass das Publikum untertitelter Filme über einen hohen Bildungsstand und damit hohe Lesekompetenz verfügt, in Widlers Studie bestätigt. Somit lässt sich die These aufstellen, dass das Potenzial von Untertiteln in der Mainstream-Untertitelung nicht optimal genutzt wird. Den Rezipienten untertitelter Filme könnte eine experimentelle Untertitelung zugemutet werden, zumal sich, wie weiter oben referierte Studien gezeigt haben, eine lediglich konventionelle Untertitelung störend auf ihre Verstehensprozesse auswirken kann – sie vergleichen Originalfassung mit Untertitelung.

3.2 Untertitel- und Untertitelungsqualität

Die kritische Auseinandersetzung mit Übersetzungen ist ein wichtiger Teilbereich der Übersetzungswissenschaft. Die Bewertung von Übersetzungen ist jedoch kein unproblematisches Ansinnen, da für eine sachliche Kritik entsprechende Kriterien die Basisvoraussetzung darstellen (vgl. Gerzymisch-Arbogast, 1997). Gerade Untertitelungen sind immer wieder Gegenstand von Pauschalurteilen, obwohl eine kritische, sorgfältige Analyse oft nicht möglich ist, weil nur selten Zugang zu archivierten Kinountertitelungen gewährt wird. Kritiker stützen ihre Äußerungen somit in der Regel auf Impulswertungen, auf impressionistische Eindrücke aus dem Kinosaal. Bisher fand noch keine systematische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Filmübersetzungen und deren Qualität statt. Erinnert sei in diesem Zusammenhang erneut auf die Besonderheit der Untertitelung, dass das Original gleichzeitig mit der Übersetzung dargeboten wird, wenn auch in zwei verschiedenen Modi (akustisch/ visuell).

Dieser Umstand begünstigt Spontanbewertungen durch Laien. Wenn auch aus übersetzungswissenschaftlicher Perspektive und mit Blick auf die Rezeption der Vergleich zwischen Originalfassung und Untertitelung ausschlaggebend ist, sind für eine Qualitätsbewertung neben der Funktion, die Untertitel in der zielkulturellen Situation erfüllen sollen, auch die Bedingungen im Produktionsprozess zu berücksichtigen. Nur so sind Qualitätssteigerungen möglich, falls sich solche als notwendig erweisen. Deshalb wird die Frage der Qualität in dem vorliegenden Kapitel sowohl mit Blick auf das Produkt (die Untertitel) als auch den Prozess (die Untertitelung) untersucht.

Gambier (2008) meint zur Frage der Qualität audiovisueller Übersetzungen, dass diese einerseits durch äußere Einflüsse (im Zusammenhang mit den Bedürfnissen und Erwartungen der Rezipienten), andererseits durch inhärente Kriterien (die Kompetenzen des Übersetzers, die Arbeitsteilung, die Besonderheiten des audiovisuellen Modus) beeinflusst wird. Er kritisiert insbesondere das Fehlen einer Best Practice, die Lesbarkeit, Informationsgehalt und Genauigkeit einer Untertitelung garantieren würde, und kommt zum Schluss, dass die Übersetzungsbewertung zwar ein oft debattiertes Thema der angewandten Forschung geworden ist, sich dieses gestiegene Interesse aber noch nicht in vermehrten einschlägigen Forschungsanstrengungen im Bereich der audiovisuellen Übersetzungsforschung niedergeschlagen hat (S. 31). An diesem Tatbestand hat sich auch fast ein Jahrzehnt nach Erscheinen seiner Publikation nicht viel geändert. So zeigen Recherchen in der *Translation Studies Bibliography* (Web 4), dass die Qualität von Untertiteln noch immer nicht zu den häufig bearbeiteten Aspekten im Bereich der audiovisuellen Translation gehört – und wenn, dann wird sie oft mit Blick auf eine Sonderform der Untertitelung diskutiert: die intralinguale Live-Untertitelung im Fernsehen für Menschen mit Hörbehinderung. Wir wollen im Folgenden jedoch den Blick auf diejenigen Arbeiten werfen, die sich auf die Qualität von interlingualen Filmuntertiteln konzentrieren.

Bogucki (2013, S. 37–39) ist sicher zuzustimmen, wenn er meint, dass Qualitätsbeurteilungen im Bereich der audiovisuellen Translation oft problematisch sind. Im Falle der interlingualen Untertitelung würden sich viele Studien auf eine reine Fehlersuche beschränken, ohne den Versuch einer integrativen, methodisch adäquaten Analyse zu unternehmen. Konkret: Die Untertitelung eines Films werde mit der Originalfassung verglichen, während weitere relevante Dimensionen, wie sie in Abschnitt 2.1.4 der vorliegenden Arbeit identifiziert wurden, nur marginal, wenn überhaupt, berücksichtigt würden. Zu ergänzen ist, dass es sich bei solchen Studien in der Regel um Arbeiten han-

delt, in denen lediglich Teile einer Untertitelung untersucht werden. Es wird also exemplarisch-anekdotisch und nicht systematisch-exhaustiv vorgegangen. Bogucki schlägt eine Qualitätsbeurteilung nach drei Kriteriengruppen vor:

- technische Aspekte: Nichtbeachtung anerkannter Konventionen (z. B. Überschreiten der maximalen Zeichen- und Zeilenzahl)
- semantische Aspekte: Fehlübersetzungen
- stilistische Aspekte: inadäquates Register.

Diese Einteilung mag simpel erscheinen – sie stellt jedoch bereits einen Mehrwert zu zahlreichen einschlägigen Studien dar, in denen Qualität in erster Linie anhand des Umgangs mit einem Einzelphänomen diskutiert wird (z. B. Kulturspezifika, Humor), ohne dass klare Bewertungskriterien angegeben würden. Bogucki (2013) lenkt den Blick auch auf die Rahmenbedingungen, die die Qualität von Untertiteln beeinflussen, und erwähnt dabei insbesondere die Rolle von Übersetzungstools und Templates. Letztere sind zwar nicht unumstritten, fördern aber zumindest Einheitlichkeit, was das Management komplexer mehrsprachiger Übersetzungsprojekte erleichtern kann. So wird ein erfolgreicher US-amerikanischer Film in der Regel parallel in eine Vielzahl von Sprachen untertitelt, synchronisiert, audiodeskribiert etc.

Auch bei Gummerus und Paro (2001) wird die Frage der Qualität von Untertiteln und Untertitelungen thematisiert. Die Reflexionen der Autorinnen sind klar berufspraktisch ausgerichtet und beruhen auf der Analyse der eigenen Tätigkeit, sind aber relevant mit Blick auf eine mögliche Theoriebildung. Qualität wird aus drei Perspektiven definiert:

- Qualität mit Blick auf die Zuschauer: Im Mittelpunkt steht das Erreichen funktionaler Adäquatheit. Qualität wird als relatives, nicht absolutes Konzept verstanden, entsprechend werden verschiedene Qualitätsebenen definiert.
- Qualität durch Kooperation: Die Zusammenarbeit zwischen Untertitlern, Programm-Produzenten, Journalisten, Projektmanagern und Korrektoren wird im Sinne eines Prozessmanagements laufend überwacht und optimiert. Die Bedeutung eines Qualitätssicherungssystems wird unterstrichen.
- Qualität auf der Grundlage einer soliden Infrastruktur: Gute Arbeitsbedingungen, zeitgemäße Tools und Weiterbildungsmöglichkeiten für Untertitlerinnen und Untertitler werden als zentral erachtet.

Qualität wird hier explizit nicht nur mit Blick auf das Produkt gemessen, sondern als multiperspektives Konzept verstanden. Es ist sicherlich kein Zufall, dass die beiden Autorinnen hauptberuflich im Sprachendienst eines Fernsehsenders tätig sind und den potenziell negativen Einfluss suboptimaler Rahmenbedingungen auf die Übersetzungsqualität einschätzen können. Interessant sind auch die Beobachtungen zu den Qualitätsebenen. Angesichts der Bedeutung, die die Untertitelung in einigen Ländern für den Erwerb und den Erhalt der Lesekompetenz hat, dürfte die Vorstellung, dass auch eine suboptimale Untertitelung akzeptabel sein kann, nicht unumstritten sein. Darüber hinaus kann man sich die Frage stellen, ob Konsumenten nicht Top-Qualität erwarten beziehungsweise erwarten dürfen, zumal ja Untertitelungen sehr oft über die Entrichtung von Fernsehgebühren finanziert werden.

Laut Gottlieb (1992, S. 169) verbrachten dänische Jugendliche und Erwachsene im Jahr 1987 durchschnittlich 112 Minuten pro Woche mit der Lektüre gedruckter Übersetzungen und 134 Minuten mit der Rezeption von Untertiteln. Auch hätten Befragungen in Dänemark gezeigt, dass der Wunsch, Untertitel lesen zu können, mittlerweile die Hauptmotivation für Schüler geworden sei, lesen zu lernen (Gottlieb, 2012, S. 65). Ivarsson und Carroll (1998, S. 71) berichten Ähnliches für die Niederlande. Die Untertitelung spielt in diesen Ländern – und wohl nicht nur in diesen, sondern in zahlreichen Untertitelungsländern – somit neben der Schule für den Erwerb der Lesekompetenz eine ausschlaggebende Rolle. Kristmannsson (1996, S. 235) weist auch auf den indirekten Vorteil der Untertitelung gegenüber der Synchronisation als Mittel zur Bekämpfung des funktionellen Analphabetismus hin. Es stellt sich somit die Frage, bei welchen Qualitätsaspekten Untertitelungsabteilungen und -firmen allenfalls Abstriche machen wollen. Was schließlich die von Gummerus und Paro (2001) erwähnte Bedeutung von Weiterbildungsmöglichkeiten betrifft, wäre es interessant zu erfahren, auf welchen Gebieten Untertitlerinnen und Untertitler einen solchen Bedarf orten. Unsere Online-Umfrage gibt darauf zumindest für den deutschsprachigen Raum erste Antworten (Abschn. 2.4.2.2).

Díaz Cintas (2001) identifiziert ebenfalls drei Aspekte für die Qualitätsbeurteilung von Untertiteln:

- technische Aspekte im Zusammenhang mit dem Medium (Synchronität, Kürzung, Lesezeit)
- metatextuelle Aspekte im Zusammenhang mit den Arbeitsbedingungen von Untertitlern (adäquater wäre wohl der Begriff *situative Aspekte*)

- sprachliche Aspekte, wobei ein erfolgreicher Sprachtransfer zu einem großen Teil auf einer detaillierten, vollständigen Dialogliste beruhe. Díaz Cintas plädiert für ein höheres Honorar von Untertitlern, wenn diese ohne Dialogliste oder mit einer unvollständigen oder fehlerhaften Dialogliste arbeiten.

Auch in diesem Ansatz wird den konkreten Arbeitsbedingungen große Bedeutung für die Qualität des Endprodukts beigemessen. Auffallend ist, dass der Aspekt des Inhalts der Untertitelung nicht explizit erwähnt wird. Er wird unter den technischen Aspekten und insbesondere dem Phänomen der Kürzung subsumiert. Über die Schwierigkeit, die verschiedenen Qualitätskriterien überschneidungsfrei einzuordnen, wird noch genauer eingegangen.

Buhr (2003, S. 90–91) unterstreicht ebenfalls, dass fehlende Dialoglisten eine der Hauptfehlerquellen bei der Erstellung einer Untertitelung sind. Noch deutlicher werden suboptimale Arbeitsbedingungen bei Abdallah (2012) thematisiert. Sie analysiert Qualitätskonflikte, die entstehen, wenn die in den Untertitelungsprozess involvierten Akteure unterschiedliche Qualitätsdefinitionen und -vorstellungen haben und das Berufsethos von Untertitlern nicht mit der Geschäftsethik von Unternehmen übereinstimmt. Konkret:

[T]ranslators as experts and the wider public in general understand quality to mean good quality, whereas the business definition of quality often translates into the degree to which product or service quality co-varies with price. Another expression often used by translation companies is *fitness for purpose*, which actually refers to quality fulfilling the client's specifications, needs or even just desires. Not only does the definition of quality among translators differ from that of the other actors in production networks, but their ethical rationale is unlike that of business ethics. (S. 179–180)

Anhand einer Fallstudie zeigt Abdallah (2012), wie Ausschreibungsverfahren für Untertitelungsaufträge zu sinkenden Honoraren, kürzeren Fristen und der Rekrutierung von Studierenden als Untertitlern führen können. Die von ihr interviewten angehenden Übersetzer erlebten die auf dem Markt angewandten Qualitätskriterien als verwirrend und nicht mit ihrem Verständnis von Untertitelungsqualität, wie sie im Unterricht vermittelt wird, kongruent.

Bei Chiaro (2008) wird der Blick ebenfalls auf den Prozess und insbesondere sozioökonomische Aspekte im Sinne eines Qualitätsmanagements und der Kundenorientierung gelegt. Sie plädiert dafür, bei der Qualitätsbewertung die Endnutzer und deren Qualitätsvorstellungen zu berücksichtigen und spricht sich für die Anwendung eines umfassenden Qualitätsmanagements auf die

Filmübersetzung aus. Ein solches würde u. a. die Rekrutierung kompetenter Untertitler, die Überwachung sämtlicher Prozessabläufe sowie die systematische Einholung von Kundenfeedback beinhalten. Diese Prozessperspektive ist interessant; sie verdeutlicht, dass Untertitlerinnen und Untertitler nicht für sämtliche Aspekte der Untertitelqualität verantwortlich sein können. Forschungsmethodisch gesehen ist jedoch die Messung des Grads der Zufriedenheit der Rezipienten nicht einfach. Gerade zu übersetzerischen Aspekten inhaltlicher und sprachlicher Natur sind nur beschränkt qualifizierte Urteile zu erwarten. Dies zeigt auch die von Klaus (2015) durchgeführte empirische Studie. Und schließlich sind neben der Zufriedenheit des Kunden berufsspezifische und berufsethische Faktoren zu berücksichtigen. Die Herausforderung besteht somit darin, die Erwartungen und legitimen Bedürfnisse aller an diesem Kommunikationsprozess beteiligten Partner in Einklang zu bringen – oder es zumindest zu versuchen.

Sicherlich Recht hat allerdings Chiaro (2008), wenn sie unterstreicht, dass Qualität und insbesondere mangelnde Qualität nicht ausschließlich aus der Warte der Forschenden, sondern auch anhand der Reaktion der Rezipienten gemessen werden soll. Ebenso spricht aus Qualitätsgründen einiges dafür, das Bewusstsein für den Mehrwert, den die Zertifizierung nach einer Norm mit sich bringt, in der Übersetzungs- und Untertitelungs-Branche zu steigern. Der Nachweis, dass ein Qualitätsmanagement-System befolgt wird, ist nicht nur ein Wettbewerbsvorteil, sondern dürfte auch dazu führen, dass unseriöse Anbieter aus dem Feld verdrängt werden. Eine gründlichere Veranschaulichung der Anwendung eines Qualitätsmanagement-Ansatzes auf die Übersetzung gibt Kurz (2009). Seine Beschreibung des prototypischen Übersetzungsprozesses lässt sich mit Anpassungen auf die Untertitelung übertragen.

Ausführlich zur Qualität von Untertiteln äußern sich im deutschsprachigen Raum Hinderer (2009, Abschn. 4.1), Nagel (2009, Abschn. 3.2.4), Panier (2012, Abschn. 2.5), Reinart (2014, Abschn. 8.9.3.3) und Klaus (2015, Kap. 4). Hinderer (2009) identifiziert folgende allgemeine Faktoren der Untertitelqualität: Lesbarkeit, Verständlichkeit, ausreichende Standzeiten, harmonisches Timing/Spotting, Qualität der Übersetzung und sachlich richtige Wiedergabe des Originaldialogs. Genannt wird auch die kreative Lösung von Übersetzungsproblemen (S. 284). Diese zusätzliche Dimension ist logisch nicht ganz stringent. Der kreative Umgang mit Übersetzungsproblemen ist Voraussetzung für eine hochwertige Untertitelung und damit für Aspekte wie Lesbarkeit und Verständlichkeit. Darüber hinaus überlappen die aufgezählten Aspekte. So können ausreichende Standzeiten nicht nur unter dem Aspekt der Lesbarkeit,

sondern auch jenem eines harmonischen Spottings betrachtet werden. Ebenso wirkt sich eine sprachlich suboptimale Übersetzung auf die Lesbarkeit und damit die Verständlichkeit aus. Es ist jedoch das Verdienst der Autorin, der Qualität ein eigenes Kapitel zu widmen und darüber hinaus den Blick auf die Arbeitsbedingungen und die Ausbildung von Untertitlern, die ja die Qualität des Produkts beeinflussen, zu richten.

Auch Nagel (2009, Abschn. 3.2 sowie 4.2.2.2) äußert sich zum Thema der Qualität von Untertiteln und insbesondere zu deren Lesbarkeit, die sie für den zentralen Aspekt der Untertitelqualität erachtet (S. 137). Sie identifiziert folgende drei Faktoren der Lesbarkeit: (1) das Timing (Sprech-, Film- und Leserhythmus und damit verbundene Aspekte wie Lesegeschwindigkeit, Standzeiten, Zeichenzahl), (2) die Textpräsentation und Textmenge (Position, Ausrichtung, Farben und Hintergrund, Zeilenzahl, Segmentierung, Layout-Konventionen) sowie (3) die Komplexität des Textes (einfache Syntax und Lexik). Ähnliche Überlegungen finden sich bei Buhr (2003, S. 74), für die „leichte Verständlichkeit“ oberste Priorität bei der Erstellung einer Untertitelung hat.

Panier (2012, Abschn. 2.5) baut auf Hinderer auf und behandelt mit Blick auf die Rezeption und damit implizit die Qualität von Untertiteln folgende drei Aspekte eingehender:

- die Beachtung von Filmrhythmus (Schnitten), Sprechrhythmus (Synchronität) und Leserhythmus (Standzeiten, ihrerseits abhängig von Faktoren wie Präsentation, Textmenge und Komplexität des Untertiteltextes sowie dem Interesse des Zuschauers und seiner Vertrautheit mit Untertiteln). Unter dem Thema *Film-, Sprech- und Leserhythmus* wird darüber hinaus die Lesbarkeit subsumiert, zu der für Panier neben Schärfe, Schriftart, Position und Ausrichtung der Untertitel eine adäquate Segmentierung und einfache Lexik und Syntax gehören.
- Quantitative und qualitative Einschränkungen: Dazu zählt Panier – etwas überraschend – Termindruck und mangelnde Fachausbildung, darüber hinaus den Platz- und Zeitfaktor, die Lesbarkeit und Schärfe (Aspekte, die die Autorin aber auch schon unter Rhythmus abhandelt) und schließlich die Abstimmung von Untertiteln mit Filmbild und verbalem Filmtext. Letztere ist jedoch auch Gegenstand des dritten von Panier diskutierten Aspekts, nämlich:
- die Berücksichtigung des Feedbackeffekts durch Bild und Ton (Nachbildung der Reihenfolge der Schlüsselwörter aus der Original-

fassung notabene mit Blick auf die der Ausgangssprache mächtigen Zuschauer).

Bei Reinart (2014, Abschn. 8.9.3.3) nimmt die Lesbarkeit ebenfalls eine zentrale Rolle bei der Bewertung der Qualität von Untertiteln ein:

Die Qualität einer Untertitel-Übersetzung ist daher nicht allein dadurch zu beurteilen, ob eine **inhaltsgetreue Wiedergabe** der Originaldialoge gelungen ist, sondern auch danach, ob sie den **spezifischen Umständen der Rezeption** Genüge tut. Dazu gehört in erster Linie die **Anpassung der Untertitel an die Lesegeschwindigkeit des Publikums**, die in einem „Untertitelungs-Land“ natürlich höher als in einem „Synchronisations-Land“ und bei Kindern im Grundschul-Alter niedriger ist als bei Erwachsenen. Untertitel, die im Laufe der Einblendzeit nicht vollständig gelesen werden können, sind der am deutlichsten sichtbare Indikator für eine misslungene Untertitelungsarbeit (S. 267; Hervorhebungen im Original)

Als weitere Prüfkriterien und Qualitätsmerkmale nennt Reinart (2014) die Synchronität, die allerdings kein absolutes Kriterium sei; die Autorin stellt die sicherlich nachvollziehbare These auf, dass Asynchronitäten toleriert werden, solange die Sprecheridentifikation garantiert ist. Weiter erwähnt Reinart eine sorgfältige Segmentierung, einfache Lexik und Syntax, sinnvolle Kürzungen, einen gewissen Grad an Gesprochensprachlichkeit sowie die Darstellung. Diesbezüglich spricht sie sich für Zweizeiler aus, da Drei- oder Vierzeiler auf Kosten der Bildinformation gingen und Einzeiler aufgrund kürzerer Standzeiten Unruhe in den Film hineinbrächten. Auch auf wahrnehmungstechnische Besonderheiten (S. 281) und dabei insbesondere die Wahrung eines Mindestabstands zwischen Untertiteln, den korrekten Umgang mit Schnitten sowie gleichmäßige Standzeiten geht die Autorin ein. Zuletzt erwähnt sie auch noch „die Angemessenheit der übersetzerischen Lösungen“ (S. 282). Die genannten Aspekte werden jedoch nicht weiter ausdifferenziert beziehungsweise geordnet. Es stellt sich auch die Frage, ob die Lesegeschwindigkeit des Publikums in Synchronisationsländern tatsächlich generell niedriger ist als in Untertitelungsländern; m. W. wurde diese Frage empirisch noch nicht systematisch untersucht.

Bei Ivarsson und Carroll (1998), auf die sich wohl die meisten Arbeiten im Bereich der Untertitelung berufen, wird das Thema Qualität nur indirekt behandelt. Der Fokus liegt auf der Darstellung von Faktoren, die maximale Lesbarkeit garantieren (Schriftart, Hintergrund, Layout). Zum Transfer, d. h. zur Untertitelung als Übersetzung findet sich lediglich die recht allgemeine Aussa-

ge: „Translations simply *must* be correct, and omissions as few as possible within the constraints of the inexorable ‚time limits“ (S. 107).

Auch für Klaus (2015, S. 55) stellen die Faktoren *Unauffälligkeit* und *Lesbarkeit* zentrale Qualitätsmerkmale einer Untertitelung dar. Auf der Grundlage eines detaillierten Rasters zur Beurteilung der Untertitelungsqualität unterscheidet sie folgende weitere Aspekte (Kap. 4):

- Technische Aspekte: Unter *Darstellung* werden folgende Aspekte behandelt: Schriftart, Zeilenanzahl, Position, Ausrichtung, Zeilenlänge sowie Farbe und Hintergrund. Zur *Lesegeschwindigkeit* zählt die Autorin Einblendzeiten, Synchronie, Rhythmus, Pausen zwischen Untertiteln, Schnitte und Einstellungswechsel sowie Timing, d. h. die Arbeit mit vorgespotteten Templates. Der Anpassung an die Lese- geschwindigkeit sind somit je nach Untertitelungsprojekt Grenzen gesetzt. Im Mittelpunkt stehen die Aspekte der Wahrnehmbarkeit und der Lesbarkeit.
- Translatorische Aspekte: Hier geht es um semantische und syntaktische Korrektheit sowie inhaltliche Vollständigkeit. Klaus unterscheidet weiter zwischen *Sprache* (einfache Wortwahl und Ausdrucksform, korrekte Orthografie und Zeichensetzung, logische beziehungsweise syntaktische Einheiten respektierende Zeilenumbrüche) und *Inhalt* (Kürzung sowie Fidelität, d. h. Kohärenz zwischen Ton und Untertitel einerseits, zwischen Bild und Untertitel andererseits). Hier wird dem Aspekt der Verständlichkeit große Bedeutung eingeräumt.

Dieses Raster stellt einen klaren Mehrwert in der einschlägigen Fachliteratur dar. Hier versucht eine Autorin, sich systematischer der komplexen Frage der Qualitätsbeurteilung von Untertitelungen zu nähern, integriert verschiedene Ansätze und diskutiert etwaige Kategorisierungsprobleme offen. Was allerdings auch in dieser Arbeit auffällt, ist die Vagheit in Bezug auf das Konzept *Rhythmus*. Klaus (2015) äußert sich dazu wie folgt:

Der Rhythmus der Untertitel sollte den Rhythmus des Films widerspiegeln, den Sprechrhythmus der Sprecher (Pausen, Unterbrechungen etc.) aufnehmen und an die Lese- geschwindigkeit des Zielpublikums angepasst sein. Es wird empfohlen, innerhalb der ersten 30 Sekunden eines audiovisuellen Produkts einen passenden, regelmäßigen Leserhythmus zu etablieren. Zuschauer können an einen bestimmten Leserhythmus gewöhnt werden. Deshalb gilt es die Textmenge, die das Publikum in einer bestimmten Zeit lesen soll, möglichst konsistent zu halten. (S. 79)

Daraus kann man schließen, dass Rhythmus kein Einzelphänomen darstellt, sondern als übergreifender Aspekt aufzufassen ist, unter den Faktoren wie Standzeiten, Synchronität mit Ton und Bild und Berücksichtigung von Schnitten und Einstellungswechseln fallen. Dies deutet auch der Gebrauch dieses Konzepts in der Datenanalyse von Klaus (2015, S. 112–113) an. Im Übrigen wird *Rhythmus* auch in filmwissenschaftlichen Arbeiten (z. B. Beicken, 2004) nicht als eigener Eintrag aufgeführt, sondern unter *Schnitt* behandelt. Dies soll auch im Folgenden so gehandhabt werden.

Tabelle 4 unten stellt den Versuch dar, die in der Fachliteratur beschriebenen und in dem vorliegenden Abschnitt diskutierten Prüfkriterien für Untertitelungen zusammenzufassen und stringenter zu ordnen. Inwiefern diese Kriterien nicht nur von Seiten der Übersetzungswissenschaft, sondern auch der Zielpublika als Qualitätsmerkmale von Untertiteln betrachtet werden, ist zum großen Teil empirisch erst noch zu erforschen. So zeigte ja die in Abschnitt 3.1 besprochene Arbeit von Perego et al. (2010), dass suboptimale Segmentierungen kein Hindernis für das Verstehen darstellen.

Prüfkriterien	Aspekte
Sprache	<ul style="list-style-type: none"> • Korrekte Orthografie und Zeichensetzung • Einfache Lexik und Syntax • Fingierte Mündlichkeit • Idiomatische Formulierungen • Adäquates Register
Inhalt	<ul style="list-style-type: none"> • Genauigkeit • Sinnvolle Kürzung • Kohärente Segmentierung • Berücksichtigung des Feedbackeffekts • Fidelität Ton – Untertitelung • Fidelität Bild – Untertitelung
Technik	<ul style="list-style-type: none"> • Ausreichende Standzeiten (1,5–7 Sekunden pro Untertitel) • Einhaltung der empfohlenen Zeichen- und Zeilenzahl pro Untertitel (zwischen 4–80 Zeichen sowie max. 2 Zeilen) • Einhaltung der empfohlenen Lesegeschwindigkeit (max. 180 Wörter pro Minute) • Synchronität mit Ton und Bild • Gleichbleibende Pausen zwischen Untertiteln • Beachtung von Schnitten und Einstellungswechseln

Prüfkriterien	Aspekte
Optische Gestaltung	<ul style="list-style-type: none"> • Schärfe (klare Konturen) • Schriftart (serifenlos) • Adäquater Schriftgrad • Ausreichende Zeichen-, Wort- und Zeilenabstände • Position (unterer Bildrand) und Ausrichtung (links oder zentriert) • Kontrast zwischen Schrift und Hintergrund (idealerweise abgeschwächtes Weiß bzw. möglichst dunkel)
↓ Wahrnehmbarkeit / Leserlichkeit Lesbarkeit Verständlichkeit Unauffälligkeit	

Tab. 4: Prüfkriterien von Untertitelungen

An dieser Stelle sei zunächst daran erinnert, dass die Qualität des Produkts von einer Reihe von Faktoren abhängig ist, die im Produktionsprozess eine Rolle spielen: ausreichende Termine, angemessenes Honorar, Rekrutierung gut ausgebildeter Untertitler, gute Arbeitsmaterialien (Dialogliste), guter Ton und gute Ausstattung sowie vorgespottete Templates. Letztere können, wie erwähnt, das Management komplexer audiovisueller Translationsprojekte erleichtern, schränken aber den Handlungsspielraum von Untertitlern ein, so dass Qualitätseinbußen notabene in Bezug auf technische Aspekte (Stichwort Lesegeschwindigkeit) die Folge sein können (vgl. dazu auch Klaus, 2015, S. 153).

Dann kann, wie Romero-Fresco (2015b, S. 336–337) überzeugend argumentiert, darauf hingewiesen werden, dass der Begriff *Lesegeschwindigkeit* in diesem Kontext suboptimal ist:

In subtitling, the concept of reading speed has been used for many years to refer to the speed at which the subtitler (with the help of the software) chooses to have the subtitles displayed on the screen. Yet, none of the key elements that determine reading speed in print are present here, since the viewers have not read these subtitles yet and their comprehension has not been assessed. It would perhaps make more sense to call this **subtitling speed** rather than reading speed. (S. 336–337; Hervorhebung im Original)

Sinnvoller wäre somit der Begriff *Untertitelungsgeschwindigkeit*, da über die tatsächliche Lesegeschwindigkeit des Publikums in dieser Phase des Prozesses nur Spekulationen angestellt werden können.

Auffällig ist sodann, dass in der Fachliteratur *Lesbarkeit*, *Verständlichkeit* und auch *Unauffälligkeit* oft in einem Zug mit den aufgelisteten Prüfkriterien genannt werden. Dabei liegen sie nicht auf derselben Ebene: Verständlichkeit und Lesbarkeit sind das Ergebnis der unter den vier Kriterien *Sprache*, *Inhalt*, *Technik* und *optische Gestaltung* aufgeführten Aspekte. Diesem Tatbestand trägt die Tabelle Rechnung. Ebenfalls kann man konstatieren, dass die beiden Aspekte der Leserlichkeit und der Lesbarkeit in der Untertitelforschung oft synonym verwendet werden, dabei jedoch zwei verschiedene Aspekte betreffen: Während es bei der Leserlichkeit um die Wahrnehmbarkeit, d. h. die grafische und typografische Gestaltung von Texten geht, befasst sich die Lesbarkeit mit der kognitiven Verarbeitung und dem sprachlich-stilistischen Aspekt von Texten. Die Leserlichkeitsforschung stellt somit eine Vorstufe der Verständlichkeitsforschung dar (Göpferich, 2006, S. 107–108). In diesem Zusammenhang überrascht es insbesondere, dass in der Fachliteratur zur Untertitelung keine Anbindung an die Verständlichkeitsforschung stattfindet. Hier hat Göpferich im deutschsprachigen Raum einen Ansatz für die Erstellung verständlicher Texte vorgelegt, der gerade auch für die Untertitelung mit ihren Herausforderungen in Sachen Verständlichkeit fruchtbar gemacht werden könnte. Göpferich unterscheidet folgende Verständlichkeitsdimensionen:

- Prägnanz (sprachökonomische Ausdrucksweise)
- Korrektheit (sowohl in Bezug auf die Einschätzung des Vorwissens der Rezipienten als auch die Sprache selbst)
- Motivation (die von Göpferich für Gebrauchstexte genannten Beispiele von Vertextungsstrategien, um das Interesse des Lesers auf sich lenken und zu halten, lassen sich teilweise auch auf die Untertitelung anwenden: bildhaftes Vokabular, Verwendung von Slang, Wiedergabe von Humor)
- Struktur (inhaltliche Gliederung des Textes)
- Simplität (lexikalische und grammatische Einfachheit)
- Perzipierbarkeit (optisch-typografische Leserlichkeit).

Die Aufzählung macht deutlich, dass die Verständlichkeitsforschung zahlreiche Anknüpfungspunkte für ähnliche theoretische und empirische Studien im Bereich der Untertitelforschung aufweist. Dessen ungeachtet stellt sich die Frage, ob Lesbarkeit, Verständlichkeit und Unauffälligkeit das Maß aller Dinge einer gelungenen Untertitelung sein können, wie immer wieder gefordert wird. Stellvertretend für zahlreiche andere Autorinnen und Autoren sei Hinderer (2009) zitiert:

Deshalb ist es wichtig, den Text so eindeutig und verständlich wie möglich zu formulieren. Jegliche Irritation des Zuschauers und damit Störung seines Leseflusses ist zu vermeiden. (S. 284)

Bei Aussagen dieser Art scheint ganz vom Filmgenre abstrahiert zu werden. Der ästhetische Wert der Sprache, wie er gerade in Autorenfilmen eine Rolle spielen kann, wird dem informativen Gehalt vollständig untergeordnet. Dass eine Untertitelung in erster Linie einem der Ausgangssprache nicht oder nicht ausreichend mächtigen Zuschauer Zugang zu einem fremdsprachigen Film erlauben soll, ist selbstverständlich. Allerdings stellt sich die Frage, ob Untertitel nicht noch eine weitere sekundäre Funktion haben können beziehungsweise sollten.

Es lohnt sich deshalb, erneut auf das Konzept der *Unauffälligkeit* einzugehen. Sie nimmt in der einschlägigen Fachliteratur großen Raum ein, nicht zuletzt aufgrund des Standardwerks von Ivarsson und Carroll (1998, vgl. aber auch Georgakopoulou, 2009, S. 21; Hinderer, 2009, S. 281). Gute – sprich: unauffällige – Untertitel sind Untertitel, die nicht wahrgenommen werden und nicht die Aufmerksamkeit auf sich selbst richten. Der Zuschauer soll sich nicht bewusst sein, dass er parallel zum Filmgeschehen Untertitel rezipiert. Auf welche Aspekte genau sich diese Unauffälligkeit bezieht, wird in der Regel nicht präzisiert. Es ist aber davon auszugehen, dass implizit eine Abweichung von einem oder mehreren der in Tabelle 4 oben genannten Prüfkriterien gemeint ist. Eine auffällige Untertitelung ist somit eine Untertitelung, die gegen die vorherrschenden Untertitelungsnormen und Qualitätsvorstellungen sowie die Erwartungshaltungen des Zielpublikums verstößt. Allerdings ist an die historische Gebundenheit von Normen und damit auch der Vorstellung von Unauffälligkeit zu erinnern. So plädieren in der Zwischenzeit verschiedene Autorinnen und Autoren im Bereich der Übersetzungswissenschaft für eine Erneuerung ebendieser Normen, wie wir in Abschnitt 3.3 sehen werden. Anstelle von unauffälligen Untertiteln werden Untertitel gefordert, die die Rezeption des Films ästhetisch bereichern. Ob auch Untertitlerinnen und Untertitler sowie Rezipientinnen und Rezipienten dies so sehen, steht auf einem anderen Blatt. Jüngst (2010) äußert sich dazu wie folgt:

Die Gestaltung von Untertiteln hat sich also über die Jahre hinweg vereinheitlicht. Der Zuschauer hat eine Erwartungshaltung entwickelt, wie Untertitel normalerweise aussehen. Er hat eine Textsortenkompetenz für Untertitel entwickelt und muss sich nicht besonders anstrengen, um mit ihnen umzugehen. Sie bieten aber auch keine Überraschungen. Genau das finden manche Untertitler aber ausgesprochen langweilig. (S. 44)

Die Autorin selbst bietet keinen empirischen Beleg für ihre These, dass Untertitlerinnen und Untertitler ihren Handlungsspielraum in Sachen Gestaltungsmöglichkeiten von Untertiteln als unzureichend erachten. Die Ergebnisse unserer elektronischen Fragebogen-Umfrage zeigen ein anderes Bild. Wie in Abschnitt 2.4.2 gesehen, fühlen sich die Untertitler, die an der Umfrage teilgenommen haben, großmehrheitlich weder in ihrer Kreativität eingeschränkt, noch stellen sie die vorherrschenden Untertitelungsnormen in Frage. Welches die Erwartungen und Präferenzen von Rezipienten von Untertiteln sind, wird in Abschnitt 3.4 untersucht.

Fazit: Die Hauptfunktion einer Untertitelung besteht darin, dem der Ausgangssprache nicht oder nicht ausreichend mächtigen Rezipienten das Verstehen der Originalfassung zu ermöglichen. Deshalb wird in der Fachliteratur die Vorstellung einer leicht verständlichen, unauffälligen Untertitelung als oberstes Qualitätskriterium genannt. Allerdings ist in den letzten Jahren nicht zuletzt aufgrund des Aufkommens von Amateur-Untertiteln eine weitere (sekundäre) Funktion dazugekommen – jene, das Rezeptionserlebnis mittels ästhetischer Mittel zu bereichern. Im nächsten Abschnitt soll darauf genauer eingegangen werden.

3.3 Fansubs

Beim sogenannten *Fansubbing* (aus Englisch *fan* und *subtitle*) werden Film- oder Fernsehproduktionen von Fans mit Untertiteln versehen und im Internet verbreitet. Entstanden sind Fansubs in den 1980er-Jahren, als Animes, japanische Zeichentrickfilme, auch in den USA und Europa populär wurden, allerdings nur schwer erhältlich waren und darüber hinaus auf sprachliche Barrieren stießen. Deshalb wurden sie von Fans für Fans mit (englischen) Untertiteln versehen. Es wurden – und werden – jedoch auch Fansubs erstellt, wenn eine im Handel erhältliche Untertitelung eines Animes nach Meinung von Fans das Original sprachlich und kulturell einebnet oder aber nur eine Synchronfassung vorliegt.

Die Grundidee von Fansubs ist folgende:

Gesubbt werden dürfen nur Filme, von denen noch keine Fassung in der Zielsprache vorliegt. Mit den Fansubs sollen Fans für die Serie gewonnen werden, die kein Japanisch können, die jetzt aber öffentlich dafür plädieren sollen, dass die Serie legal übersetzt und von einem Fernsehsender ausgestrahlt oder anderweitig auf DVD veröffentlicht wird. So-

bald das geschieht, hat die Fansub ihren Zweck erreicht und wird eingestellt und aus dem Internet genommen. (Jüngst, 2010, S. 55)

Es handelt sich somit um keine legale, meist aber geduldete Tätigkeit. Mittlerweile gibt es Fansubs auch für andere Sprachkombinationen und Arten audiovisueller Produktionen; im nichtenglischsprachigen Raum insbesondere für US-amerikanische Serien. Darüber hinaus werden, wie bei Animes, auch Filme und Serien gesubbt, von denen offizielle Untertitelungen erhältlich sind (Wiesgickl, 2013, S. 28).

Erste (translationswissenschaftliche) Arbeiten zu Fansubs erschienen von Bogucki (2009), Díaz Cintas und Muñoz Sánchez (2006) sowie Pérez-González (2006, 2007). Es handelt sich um Fallstudien, die überwiegend produktorientiert angelegt sind, wenn auch Beschreibungen des Fansubbing-Prozesses vorkommen können. Der Fokus liegt auf der Beschreibung der Merkmale von Amateur-Untertiteln im Vergleich zur professionellen Untertitelung. Dabei wurden folgende Unterschiede festgestellt:

- Die Verwendung verschiedener Schriftgrade, Schriftschnitte und Schriftarten. Die visuelle Gestaltung der Untertitel soll sich nach der Bildästhetik richten und so den Rezeptionsgenuss steigern. Die Markierung prosodischer und paralinguistischer Merkmale durch typografische Mittel soll eine integralere Wiedergabe der zwischenmenschlichen Dimension von Kommunikation ermöglichen.
- Die Verwendung verschiedener Farben zur Sprecheridentifizierung – eine auch in der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung verwendete Praxis. Verschiedene Farben werden auch verwendet, um Sprachvarietäten wie Dialekt und Register zu kennzeichnen.
- Anmerkungen von Untertitelnden zu Kulturspezifika oder ausgangssprachlichen Elementen ohne Eins-zu-eins-Entsprechung. Solche Kommentare – Pérez-Gonzalez (2014, S. 257) nennt sie zusätzliches nichtdiegetisches Material – werden ergänzend zum japanischen Zitatwort als Übertitel oder Blasen in der oberen Bildschirmhälfte einblendet, seltener in den Untertiteln selbst, dann aber gekennzeichnet durch die Verwendung einer anderen Farbe. Diese oft über Schnitte hinweg einblendeten metasprachlichen Erklärungen verstoßen gegen eine der grundlegenden Normen der professionellen Untertitelung und damit ein definitorisches Kriterium der Untertitelung: die Synchronität zwischen Ton und Text.

- Vorwörter von Untertiteln zur Erläuterung ihrer Untertitelungsstrategie oder Angaben zu ihnen selbst im Vorspann.
- Untertitel von mehr als 2 Zeilen, vor allem bei Dialogteilen mit hohem Sprechtempo, anstelle der kürzeren Einblendung mehrerer Zweizeiler, sowie Untertitel von mehr als den üblichen 35 bis 40 Zeichen.
- Wechselnde Position der Untertitel. Diese werden zur besseren Sprecheridentifizierung nicht zentriert in der unteren Bildschirmhälfte positioniert, sondern beim jeweiligen Sprecher.
- Die Einblendung von Untertiteln nicht in Blockform (statisch), sondern im Scrolling-Verfahren (dynamisch). Da auch Bild und Ton fließend und außerhalb der Kontrolle des Zuschauers präsentiert werden, handelt es sich bei solchen Untertiteln um einen interessanten Fall sinnbetonter Übersetzung. Man kann die Hypothese aufstellen, dass dynamische Untertitel besser geeignet sind, den Reichtum der natürlichen Kommunikation in der medialen Kommunikation wiederzugeben.
- Übersetzung und Untertitelung von Vor- und Nachspann. Eine Wiedergabe solcher Informationen findet sich ansonsten notabene bei der Audiodeskription.

Diese Liste von Charakteristiken der Amateur-Untertitelung, die von den Normen der Mainstream-, kommerziellen oder professionellen Untertitelung (die Begriffe werden in der Fachliteratur synonym verwendet; vgl. Pérez-González, 2007, S. 79) abweichen, lässt erkennen, dass dem Zuschauer eine im Vergleich zur Mainstream-Untertitelung höhere Rezeptionsleistung abverlangt wird. Er soll zusätzlich zu Untertiteln beispielsweise auch noch Explikationen in Form von Übertiteln rezipieren. Ziel von Fansubs ist es, dem Zuschauer ein im Vergleich zur Mainstream-Untertitelung umfassenderes Verstehen des Filmgeschehens zu ermöglichen. Man kann in der Tat geltend machen, dass sich die Mainstream-Untertitelung bisweilen darauf zu beschränken scheint, die wesentlichen Informationen der Originalfassung möglichst unfallfrei zu übermitteln.

Ebenso wird deutlich, dass Fansubs ein Hybrid darstellen: Sie kombinieren Merkmale der Untertitelung für Hörende mit jenen der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, richten sich allerdings nicht spezifisch an letztere. Fansub-Foren werden jedoch auch von Hörbehinderten besucht, die dort eine Alternative zu der im deutschsprachigen Raum vorherrschenden

Synchronisation finden (Wiesgickl, 2013, S. 54). Und schließlich ist festzustellen, dass Fansubber und Fansubberinnen aufgrund der erwähnten inhaltlichen, sprachlich-stilistischen und grafischen Charakteristiken von Amateur-Untertitelungen sichtbar werden als professionelle Untertitler.

Auf die in Fansubs zu findenden metasprachlichen Erklärungen soll hier gesondert eingegangen werden; sie bilden die Grundlage für die Gestaltung der experimentellen Untertitel in unserer Rezeptionsuntersuchung (vgl. Abschn. 3.4). Wir können dabei an unser Kommunikationsmodell in Abschnitt 1.3 anknüpfen. Durch die Verwendung metasprachlicher Erklärungen kommt es zu einer Verschiebung in der Kommunikationssituation. Wir verlassen die Ebene des Dialogs zwischen den Filmdarstellern (d. h. die horizontale Ebene) und begeben uns auf die vertikale Ebene (der Untertitler kommuniziert mit dem Publikum). Die Tatsache, dass auf Webseiten, in Chatrooms und Foren häufig Rückmeldungen zu Fansubs bereit gestellt werden, zeigt aber auch, dass die Kommunikation zwischen Untertitler und Zielpublikum nicht einseitig sein braucht. Es kann zu einem Rollenwechsel zwischen Sender und Empfänger kommen. Ein solcher ist bei Fansubs wahrscheinlicher als bei der professionellen Untertitelung. Allerdings berichtet Pérez-González (2006, S. 275), dass US-amerikanische Regisseure mittlerweile Blogs eingerichtet haben, um von ihren Fans Rückmeldung zu Drehbüchern zu erhalten. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ähnliche Kommunikationskanäle für Untertitel entstehen. Ähnliches lässt sich im Bereich der Belletristik beobachten. Es gibt inzwischen Autoren, die ihre Werke häppchenweise online veröffentlichen und dabei die Rückmeldung von Leserinnen und Lesern in den Plot einfließen lassen, bevor ihr Werk allenfalls den üblichen Lektoratsprozess durchläuft und gedruckt erscheint.

Wie sieht es nun aber mit der Qualität dieser von nicht professionellen Übersetzern erstellten Untertitelungen aus? Bogucki (2009) benennt einige wesentliche Probleme, wenn auch seine Studie keinen Anspruch auf Repräsentativität haben kann – untersucht wird lediglich die polnische Amateur-Untertitelung von Peter Jacksons *The Fellowship of the Ring* (2001). Interessanterweise spricht Bogucki nicht von Amateur-Untertitlern (*Amateur subtitlers*), sondern von Amateuruntertitelproduzenten (*Amateur subtitle producers*), da die Erstellung solcher Untertitel nicht mit dem Produktionsprozess der professionellen Untertitelung vergleichbar sei. Ein wesentlicher Unterschied ist, dass Fansubber im Gegensatz zu professionellen Untertitlern lediglich Zugang zur Originalfassung, nicht aber zu einer Dialogliste haben – dies war zumindest zum Zeitpunkt der Durchführung von Boguckis Studie der Fall. Es dürfte

immer schwieriger werden zu verhindern, dass solche Listen im Internet zirkulieren. Die Qualität einer Amateur-Untertitelung hängt aber auch in hohem Maße davon ab, wie viel Fansubber vom gesprochenen Original verstehen. Dialoglisten sind sicherlich nicht immer vollständig und enthalten Fehler – zu diesem Fazit sind auch die Teilnehmenden unserer elektronischen Fragebogen-Umfrage gelangt (vgl. Abschn. 2.4.2.3.1). Sie stellen gleichwohl ein zusätzliches potenzielles Hilfsmittel dar. Wenn keine Dialoglisten vorliegen, sind Fansubber gezwungen, ausschließlich mit der Originalfassung zu arbeiten, was hohe Anforderungen an das Hörverständnis in der Fremdsprache stellt – zumal die Aufnahmequalität oft mangelhaft ist, da es sich in vielen Fällen um Raubkopien handelt (in dem von Bogucki untersuchten Fall um eine Camcorder-Aufnahme aus einem Kinosaal). Fehlendes Material und mangelnde Sprachkenntnisse betrachtet Bogucki denn auch als Hauptursachen für mangelhafte Qualität von Fansubs.

Díaz Cintas und Muñoz Sánchez (2006) identifizieren weitere mögliche Ursachen für Qualitätsunterschiede zwischen Fansubs und professionellen Untertitelungen, notabene die Tatsache, dass Fansubber oft in eine Fremdsprache übersetzen, insbesondere bei Anime-Untertitelungen. Dabei kann man durchaus geltend machen, dass es von Vorteil ist, wenn der Untertitler japanischer Muttersprache ist und so (idealerweise) sämtliche sprachlichen und kulturellen Feinheiten des Originals erfasst. Allfällige zielsprachliche Suboptimalitäten können dann von einem Korrekturleser behoben werden; verschiedene Publikationen diskutieren diesen Aspekt der Arbeitsteiligkeit, wenn auch zum Teil aus einer kritischen Perspektive (Bréan, 2014).

Darüber hinaus machen Díaz Cintas und Muñoz Sánchez (2006) darauf aufmerksam, dass Fansubs oft indirekte Übersetzungen sind. Das Englische fungiert als Relais-Sprache, Fehler in der englischen Übersetzung werden weitergegeben, was die Fehlerquote erhöht. Auch wird angemerkt, dass zum Teil maschinell übersetzt und nur wenig Postediting durch Humanübersetzer betrieben wird. Hier ergibt sich m. E. ein Widerspruch: Auf der einen Seite beschreiben die Autoren den Fansubbing-Prozess und die darin involvierten Akteure minutiös und dabei insbesondere die Rolle der Korrekturleser. Auf der anderen Seite handelt es sich dabei offensichtlich weniger um den Ist-Zustand als einen Ideal-Zustand.

Trotz dieser nicht unerheblichen Probleme im Zusammenhang mit der Qualitätssicherung wurden Fansubs von der translationswissenschaftlichen Community überraschend positiv aufgenommen. In den Vordergrund wird ihr angebliches kreatives Potenzial gestellt – im Vergleich zur Mainstream-

Untertitelung, die dem professionellen Untertitler aufgrund der Dominanz des *Code of Good Subtitling Practice* diesbezüglich wenig Handlungsspielraum lasse (z. B. Pérez-González, 2006, S. 264). Die Bedeutung des *Code* für die Untertitelungspraxis muss jedoch erst noch empirisch untersucht werden. Fakt ist, dass lediglich zwei Teilnehmende unserer elektronischen Fragebogen-Umfrage angegeben haben, ihn als Richtlinie für ihre Untertitelungstätigkeit zu verwenden (vgl. Abschnitt 2.4.2.2). Es ist aber natürlich möglich, dass der *Code* in die Styleguides von Untertitelungsfirmen oder Fernsehanstalten eingeflossen ist und somit indirekt die Untertitelungspraxis beeinflusst.

Rechtliche Probleme aufgrund der Nichtbeachtung von Urheberrechten sowie die Frage, welche Auswirkung Fansubs auf die Tätigkeit von professionellen Untertitlern haben, werden in der Translationswissenschaft kaum thematisiert. Pérez-González (2006) beispielsweise verwendet die euphemistisch anmutende Formulierung „[t]he *technically* ‚illegal‘ nature of this activity“ (S. 275; Kursivierung A.K.). Dabei ist nicht nur der Download von audiovisuellen Produktionen rechtswidrig, sondern auch die Untertitelung als solche: Laut deutschem Urheberrecht dürfen Übersetzungen nur mit Einwilligung des Urhebers des übersetzten Werks veröffentlicht werden (§ 23 UrhG). Fansubber selbst rechtfertigen ihre Tätigkeit gerne mit dem Argument der Schnelligkeit; sie verlangen unmittelbaren Zugang zu fremdsprachigen audiovisuellen Produktionen. Folglich wird im Fansubbing-Prozess unter Hochdruck gearbeitet, während professionelle Untertitler darauf bedacht sind, vernünftige Fristen auszuhandeln.

Auch die Frage, inwiefern die sogenannten „kreativen“ Praktiken von Fansubbern tatsächlich das Ergebnis einer bewussten Übersetzungsstrategie sind und nicht vielmehr auf mangelnder Kenntnis einschlägiger Normen und Standards beruhen – Wissen, das in einem Übersetzerstudium vermittelt wird –, wird in der übersetzungswissenschaftlichen Fachliteratur kaum angesprochen. Man kann dem *Code of Good Subtitling Practice* zwar vorwerfen, nicht empirisch abgesichert zu sein. Zumindest orientiert er sich jedoch an den vermuteten kognitionspsychologischen Fähigkeiten der Zuschauer.

Auf diese Problematik macht auch Foerster (2011) bei der Analyse und Beurteilung einer offiziellen, gleichzeitig jedoch ästhetischen Untertitelung aufmerksam, d. h. einer Untertitelung, die die Aufmerksamkeit auf sich selbst richtet, indem sie eine zusätzliche Bedeutungsschicht vermittelt („diegetic subtitle design“) oder die visuelle Ästhetik des Films („stylistic subtitle design“) unterstützt. Aus diesem Grund soll die Studie hier besprochen werden. Neben den innovativen Charakteristiken der untersuchten Untertitelung stellt Foerster

eine Reihe von Problemen wie die Nichteinhaltung der herkömmlichen Standzeiten fest, die sich negativ auf die Rezeption auswirken kann. Die Autorin kommt zu Recht zum Schluss, dass Kreativität nicht allein am Innovationsgehalt gemessen werden sollte, sondern auch daran, inwiefern ein als suboptimal empfundener Zustand optimiert wird. Mehr Kreativität bedeute somit auch mehr Verantwortung und die Verpflichtung, die Vor- und Nachteile einer bewährten Praxis sorgfältig abzuwägen, damit sinnvoll von ihr abgewichen werden könne (S. 96). Foerster fasst folgendermaßen zusammen:

A creative subtitling approach would be a combination of new aesthetic elements and features from the standard subtitling practice that are proven to be sensible. Together, they might form the essence of an approach that is professional and yet of artistic value. (Foerster, 2011, S. 95)

Eine solche größere Rolle bedeutet aber sicherlich auch, dass der Untertitler stärker in die Postproduktion von Filmprojekten eingebunden wird, zumal diese kreativen Praktiken ja auch zeitliche und finanzielle Konsequenzen hätten: Untertitler würden neben der eigentlichen Übersetzung auch noch das Grafikdesign übernehmen (McClarty, 2012, S. 149). Noch komplexer würde die Auftragsbearbeitung bei multilingualen Übersetzungsprojekten, da diese kreativen Lösungen je nach Zielsprache und Zielkultur unterschiedlich ausfallen könnten. Nicht unerwähnt soll bleiben, dass der von Foerster (2011) analysierte Film auch von Pérez-González (2014) sowie O’Sullivan (2011) als Beispiel einer neuen Praxis zur Übersetzung diegetischer Rede angeführt wird. Gut möglich, dass es sich somit um ein letzten Endes noch wenig verbreitetes Phänomen handelt.

Die (unreflektierte) Begeisterung der wissenschaftlichen Community für Fansubs wirkt auch etwas naiv angesichts der Tatsache, dass kommerzielle Untertitelungen immer in einem konkreten Setting erstellt werden, in dem Untertitler trotz aller kreativen Möglichkeiten einen begrenzten Handlungsspielraum haben. Dies zeigen nicht zuletzt die Ergebnisse der in Kapitel 2 präsentierten Ergebnisse der Fragebogen-Umfrage. Untertitlern „uncritical adherence to mainstream subtitling conventions“ (Pérez-González, 2006, S. 273) vorzuwerfen, greift m. E. deshalb zu kurz. Die Kritik an der Mainstream-Untertitelung fußt in der Regel denn auch weniger auf wissenschaftlichen als auf ideologischen Überlegungen: Kommerzielle Untertitel werden als Teil der US-amerikanischen Strategie gesehen, weltweit den eigenen narrativen und formalen Stil durchzusetzen. Nornes (1999), der in der Übersetzungswissenschaft rege rezipiert wurde, spricht im Zusammenhang

mit Fansubs von *abusiven Untertiteln*: Sie lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer hin zum Original und damit zur Ausgangskultur, während die Mainstream- und damit die professionelle Untertitelung als kulturelle Unterschiede nivellierend kritisiert wird. Bréan (2014) bringt diese Problematik gut auf den Punkt:

Il s'agit d'un véritable renversement des valeurs : on vante la rapidité, alors que la traduction demande du temps pour être de qualité ; le travail en équipe, alors que la multiplication des personnes impliquées dans une traduction augmente les risques d'incohérences ; enfin, plutôt que de déplorer qu'un travail demandant autant de compétences soit effectué par des personnes non qualifiées, on fait abstraction de cette donnée et on estime que cela est compensé par la « passion » des fansubbers, qui leur permettrait de fournir de meilleures traductions (comme si la passion était l'apanage des amateurs !). C'est oublier également que les sous-titres des fansubbers font souvent fi des règles élémentaires du sous-titrage professionnel : repérage précis des sous-titres, lisibilité correcte, règles de présentation. (S. 26)

Das Ziel von Fansubbern selbst ist es, Merkmale von Fansubs in die kommerzielle Untertitelung einfließen zu lassen (Pérez-Gonzalez, 2006, S. 270). Es fehlen jedoch nicht nur systematische Qualitätsbeurteilungen von Fansubs, sondern auch Rezeptionsstudien. Zu untersuchen wäre notabene, welche Auswirkung graphostilistische Variationen (z. B. Wechsel von Schriftart, Schriftschnitt und Schriftfarbe zur Markierung prosodischer Merkmale oder zur Einfügung von Explikationen), die Einblendung drei- und vierzeiliger Untertitel sowie die wechselnde Position von Untertiteln auf die Rezeptionsfähigkeit haben. Grundsätzlich würden solche Normverstöße ein ganzheitlicheres Verstehen eines Films erlauben. Man denke zum Beispiel an die Möglichkeit, Stimmengewirr in der Originalfassung durch die Einblendung von Untertiteln quer über den Bildschirm oder durch einen überhöhten Untertitelrhythmus wiederzugeben. Paradoxaerweise würden gerade solche Normverstöße eine wahrhaft sinnbetonte Übersetzung ermöglichen und die Untertitelung zu einem Teil der ästhetischen Erfahrung des Films werden lassen. Ein anderes Beispiel sind die durch die menschliche Stimme vermittelten Emotionen. Wenn sie nicht an der Mimik ablesbar sind, sollten sie idealiter in der Untertitelung berücksichtigt werden. Lösungsmöglichkeiten sind auch hier zum Beispiel die Veränderung des Schriftgrads (Vergrößerung oder Verkleinerung je nach Stimmungslage), die Verwendung von Labels zu Erklärungszwecken oder der Einsatz von Smileys und Emoticons.

Interessant ist, dass der Einsatz von Emoticons in den Arbeiten, die sich mit den formalen Besonderheiten von Fansubs beschäftigen, nicht erwähnt

wird (ihr Potenzial für die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung diskutiert jedoch Neves, 2009, S. 167–168). Azuma (2012) stellt die These auf, dass Emoticons, die im Cyberspace als prosodische und paralinguistische Ausdrucksmittel fungieren, zur Entwicklung einer universellen, symbolischen Sprache beitragen und damit auch den Übersetzungsprozess vereinfachen können. Interessant ist dabei insbesondere die Beobachtung, dass Emoticons und im weiteren Sinne Piktogramme auch mit einer emphatischen und sogar lexikalischen Funktion verwendet werden (Beispiel: Er ♥ sie). Die Ergebnisse einer von Azuma durchgeführten empirischen Studie zeigen, dass ihr Gebrauch in mehrsprachigen Kommunikationssituationen rasch und intuitiv erlernt werden kann. Der Autor stellt deshalb die Hypothese auf, dass Emoticons und Piktogramme zur nächsten Generation universeller symbolischer Sprache führen. Der Vollständigkeit halber sei angeführt, dass Azuma sogar syntaktische und semantische Regeln für eine solche universelle symbolische Sprache skizziert.

Für die Untertitelung birgt das Zukunftsszenario von Azuma (2012) interessante Möglichkeiten. Mit Emoticons lassen sich auf wenig Raum komplexe Bedeutungen wiedergeben – ein für die Untertitelung entscheidender Vorteil. Weil sie prosodische und paralinguistische Merkmale ausdrücken, machen sie aber auch eine Untertitelung möglich, die mehr vom Reichtum der leibhaftigen Kommunikation enthält – insbesondere dann, wenn durch Animationstechniken dynamische Zeichen integriert werden. Wesentliche Bestandteile einer Handlung oder eines Handlungsstrangs lassen sich in diesem Fall aus einem einzigen Symbol extrahieren. Sind Emoticons erst einmal als potenzielle Lösung für Untertitelungen akzeptiert, können sie von Untertitlern auch kreativ eingesetzt werden. So gibt es bereits Apps wie Emojiflex, mit denen sich eigene Emoticons kreieren lassen, indem vorgegebene Gesichter unaufwändig und nach Belieben verändert werden.

Fazit: Im Bereich von Fansubs bestehen weiterhin Erkenntnislücken. Forschungsdesiderate sind Übersetzungsvergleiche und Qualitätsbeurteilungen von Fansubs und offiziellen Untertiteln. Potenzial haben ebenfalls Untersuchungen zur Wahrnehmung und Akzeptanz spezifischer Übersetzungsverfahren und -strategien, wie sie in Fansubs zu finden sind. Zu untersuchen wäre auch, wie repräsentativ und aktuell der von Díaz Cintas und Muñoz Sánchez (2006) präsentierte Überblick über den Fansubbing-Prozess und die darin involvierten Akteure ist – Studien zu Fansubs sind in der Regel produktorientiert. Dabei gilt es grundsätzlich zu beachten, dass es bisher erst wenige Studien zum Fansubbing im nichtenglischsprachigen Raum gibt, wie Bréan (2014) zurecht

festhält. Eine Ausnahme im deutschsprachigen Raum bildet Wiesgickl (2013), die in einer methodisch und thematisch innovativen Studie den Untertitelungs-Prozess und Untertitelungs-Richtlinien in deutschen Fansub-Foren untersuchte. Hierfür wurden unter anderem Recherchen in zwei Foren durchgeführt, die Administratorin eines der beiden Foren befragt und Daten zu den Erwartungen von Fansubbern und Nutzern von Fansubs erhoben. Wiesgickl kommt zum Schluss, dass der Untertitelungs-Prozess gut organisiert ist und auf Qualitätssicherung geachtet wird (4-Augen-Prinzip). Unterschiede zu englischsprachigen Foren sieht sie darin, dass in den untersuchten deutschsprachigen Foren ausschließlich in die Muttersprache übersetzt wird (was mit Blick auf die Qualität wohl als Vorteil gewertet werden kann) und die Arbeitsteiligkeit geringer ist. So gibt es im Gegensatz zu englischsprachigen Foren keine *Typesetter* (vgl. Díaz Cintas & Muñoz Sánchez, 2006), da Schriftfarbe und Schriftart grundsätzlich nicht gewechselt werden. Dies führt dazu, dass die untersuchten Fansubs stärker kommerziellen Untertiteln ähneln. Normverstöße wurden festgestellt in Bezug auf die Zeichenzahl (nicht aber die Zeilenzahl); zahlreiche Untertitel enthalten bis zu 50 Zeichen pro Zeile. Darüber hinaus werden Kulturspezifika oft in Klammern (nicht aber in Form zusätzlicher Über- oder Untertitel) erklärt. Und schließlich werden Fansubber in den untersuchten deutschsprachigen Foren sichtbarer als professionelle Untertitler, weil sie in der Regel bereits im Vorspann genannt werden. Nutzerinnen und Nutzer können mit Fansubbern in Kontakt treten, gleichzeitig sind sie aber auch eher direkter Kritik und direktem Druck durch die Zuschauer ausgesetzt.

Interessant an der Studie von Wiesgickl (2013) ist schließlich, dass Nutzerinnen und Nutzer von Fansubs verschiedene Praktiken der Amateur-Untertitelung, wie man sie in englischsprachigen Fansubs findet, ablehnen (insbesondere drei- oder vierzeilige Untertitel, die gleichzeitige Verwendung von Übertiteln und Untertiteln und farbige Untertitel zur Sprecheridentifizierung). Hier sind weitere Rezeptionsstudien sinnvoll. In diesem Zusammenhang sei aber auch erwähnt, dass es interessant zu erfahren wäre, was professionelle Untertitler von Fansubs halten. Führt der Anstieg des Phänomens des Fansubbing – und einen solchen macht Pérez-Gonzalez (2014, Abschn. 3.3) aus – zu einer (weiteren) Erosion des Status von professionellen Untertitlern oder finden es letztere reizvoll, gewisse Praktiken der Amateur-Untertitelung zu übernehmen? Sie selber kommen ja, genauso wie Fansubber, wenig zu Wort. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass die *Mainstream-Untertitelung* in der Fachliteratur oft als „constrained translation“ bezeichnet wird und Untertitler entsprechend als „mere norm-obeying machines“ (McClarty, 2012,

S. 135). Werden Untertitlerinnen und Untertitler jedoch selbst befragt, erhält man ein anderes Bild, wie die Ergebnisse unserer Online-Umfrage zeigen (vgl. Abschn. 2.4.2.1); sie sind der Ansicht, dass sie ihr kreatives Potenzial durchaus nutzen können. Nicht deckungsgleich ist aber natürlich die Frage, welchen Handlungsspielraum Untertitlerinnen und Untertitler nach eigener Einschätzung nicht in Bezug auf spezifische Untertitelungslösungen oder Untertitelungsverfahren haben, sondern in Bezug auf die Festlegung der grundlegenden Untertitelungsstrategie. Diesbezüglich beurteilen sie ihren Spielraum als eher begrenzt, wie unsere Ergebnisse ebenfalls zeigen. Deshalb scheint die Einschätzung von Nornes (2007), dass Untertitler sich *freiwillig* einer korrupten, d. h. das Original unsichtbar machenden Untertitelungsstrategie unterwerfen, problematisch:

They accept a vision of translation that violently appropriates the source text, and in the process of converting speech into writing within the time and space limits of the subtitle, they conform the original to the rules, regulations, idioms, and frame of reference of the target language and its culture. It is a practice of translation that smoothes over its textual violence and domesticates all otherness while it pretends to bring the audience to an experience of the foreign. The peculiar challenges posed by subtitles and the violence they necessitate are a matter of course; they are variations of the difficulties in any translation, and in this sense are analogous to the problems confronted by the translator of poetry. It is the subtitler's response to those challenges that is corrupt. Subtitlers say they promote learning and facilitate enjoyable meetings with other cultures, bringing the sense behind actors' speech acts to the viewers through their skilful rendering at the edges of the screen. [...] In fact, they conspire to hide their repeated acts of violence through codified rules and a tradition of suppression. It is this practice that is corrupt – feigning completeness in their own violent world. (S. 155–156)

Festzuhalten ist, dass diese Überlegungen vor dem Hintergrund der Untertitelung asiatischer Filme angestellt werden, d. h. Filmen, die nicht nur in Bezug auf den Sprach-, sondern auch den Kulturtransfer eine besondere Herausforderung darstellen. Dessen ungeachtet zeigt das Zitat m. E. jedoch, dass das komplexe Beziehungsgefüge, in das Untertitlerinnen und Untertitler eingebunden sind, nicht immer ausreichend berücksichtigt wird.

Last but not least bestehen Forschungslücken nicht nur empirischer, sondern auch theoretischer Natur. Der Ruf nach *kreativen* Untertitelungslösungen wird oft nicht von einer stringenten Definition von *kreativen Untertiteln* begleitet. Eine solche konzeptuelle Grundlage ist jedoch Voraussetzung für empirische Forschung. Auch der Untertitelungspraxis wäre sicherlich geholfen, wenn sie genauer wüsste, was mit *kreativen Untertiteln* gemeint ist – zumal sich auch die Kompetenzanforderungen verändern würden: Zum eigentlichen Übersetzen

und den damit verbundenen sprachlichen, kulturellen und thematischen Kenntnissen wären dann auch umfassendere Fertigkeiten in Grafikdesign notwendig, da die Untertitelungs-Software nicht mehr alles vorgeben würde.

Ziel der im nächsten Abschnitt beschriebenen experimentellen Studie ist die Untersuchung der Auswirkungen einer bestimmten Praxis der Amateur-Untertitelung auf die Rezeption einerseits, und die Untersuchung der Akzeptanz einer solchen alternativen Form der Untertitelung andererseits.

3.4 Studie 2: Experimentelle Rezeptionsuntersuchung

Im Folgenden werden Durchführung und Ergebnisse einer experimentellen Studie zur Rezeption von Untertiteln beschrieben. Getestet wurde die empirische Berechtigung zweier Maximen, die in der übersetzungswissenschaftlichen Fachliteratur zur Untertitelung zentral sind: die Unauffälligkeit von Untertiteln einerseits, die Einhaltung einer maximalen Zeichenzahl (750 pro Minute) andererseits. In Anlehnung an Gottlieb (2012) wird die Hypothese aufgestellt, dass in Bezug auf die aktuellen Vorstellungen der maximal zulässigen Zeichenzahl Handlungsspielraum besteht. Die Rezeption wird dabei mit Blick auf folgende drei Fragestellungen gemessen:

1. Wie nehmen Rezipientinnen und Rezipienten einen untertitelten Film mit dem Auge wahr?
2. Sind Rezipientinnen und Rezipienten in der Lage, mehr Text als in den aktuellen Normen vorgesehen zu verarbeiten?
3. Auf welche Akzeptanz stossen Untertitel, die gegen vorherrschende Normen und damit die Maxime der Unauffälligkeit verstoßen?

Zur Untersuchung dieser Fragestellungen wurden 27 deutschsprachigen Probanden vier Ausschnitte aus einem französischen Film unter zwei verschiedenen Bedingungen – mit Standarduntertitelung beziehungsweise mit experimenteller Untertitelung – gezeigt. Letztere enthielt zusätzlich zur Standarduntertitelung Übertitel, in denen Explikationen und metasprachliche Erklärungen zu verschiedenen Aspekten des Originaldialogs eingeblendet wurden. Die Datenerhebung erfolgte mit Hilfe von zwei Verfahren. Durch Eyetracking, d. h. Blickbewegungsregistrierungen, sollte die kognitive Beanspruchung bei der Filmrezeption gemessen werden. Anhand eines Fragebogens wurde darüber hinaus untersucht, in welchem Ausmaß die im Film dargebotenen Infor-

mationen (a) wahrgenommen wurden, (b) wiedergegeben werden konnten und (c) korrekte Schlussfolgerungen gezogen wurden. Abschließend wurden die Teilnehmenden um eine Einschätzung der zur Verfügung stehenden Lesezeit sowie der Nützlichkeit experimenteller Untertitel gebeten. Es ging somit einerseits um die visuelle Wahrnehmung, andererseits die Verarbeitung des Wahrgenommenen sowie die Rezeptionspräferenzen.

Methodisch gesehen wird den Arbeiten von d'Ydewalle et al. (1992, 2007) die Technik des Eyetrackings übernommen. Eyetracking allein erlaubt jedoch keine Rückschlüsse auf den Rezeptionserfolg. Dieser lässt sich anhand von Fragen zum Film messen (vgl. die Arbeiten von Lavaur, 2008). Deshalb werden die beiden Forschungstechniken Eyetracking und schriftliche Befragung im Rahmen unserer Studie kombiniert. Wie Caffrey (2008, 2009, 2012) untersuchen wir den Rezeptionserfolg im Zusammenhang mit einem Verfahren der Nicht-Mainstream-Untertitelung (im vorliegenden Fall: zusätzliche Übertitel), stellen allerdings Fragen nicht nur zum Dialog, sondern auch zum Bild und zur Gesamtsituation. Unsere Studie kombiniert bisherige einschlägige Untersuchungen somit auf neuartige Weise.

Die weitere Vorgehensweise ist wie folgt: Zunächst wird das methodische Vorgehen der experimentellen Studie vorgestellt. Dann werden die Ergebnisse präsentiert und diskutiert. In Abschnitt 3.4.3 schließlich werden die Ergebnisse zusammengefasst und Vorschläge für weiterführende Forschungsarbeiten gemacht.

3.4.1 Methodisches Vorgehen

3.4.1.1 Versuchsteilnehmende

27 Studierende (23 Studentinnen und 4 Studenten, Durchschnittsalter = 27,7 Jahre) des Bachelorstudiengangs Übersetzen der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften nahmen als Probandinnen und Probanden an der Untersuchung teil. Sie wurden per E-Mail kontaktiert und informiert, dass das Ziel der Studie die Untersuchung der Rezeption untertitelter Filme sei und sie hierfür einige kurze Ausschnitte aus einem französischen Film visionieren würden. Sie wurden ebenfalls über die Art der Datenerhebung unterrichtet (Eyetracking und Fragebogen).

Alle Probanden waren deutscher Muttersprache und wurden nach Zufall einer von zwei Gruppen zugeteilt (A oder B; vgl. Abschnitt 3.4.1.3 unten). Vor dem Visionieren der Filmausschnitte wurden sie über ihre Französischkenntnisse (Hörverständnis) befragt. Auf einer 5-Punkte-Skala (1 = sehr gut, 5 = schwach), lag der Mittelwert bei 2,5. Sie schätzten ihre Französisch-

Kenntnisse somit als eher gut ein. Die Probanden wurden ebenfalls gefragt, ob sie den Film bereits gesehen hatten. Dies war bei lediglich zwei Studierenden (ein Proband pro Gruppe) der Fall.

Zusammenfassend lässt sich somit sagen, dass es sich bei den Teilnehmenden um eine junge, gut ausgebildete Gruppe mit guten Sprachkenntnissen und einem ausgeprägten Interesse für Sprache und Kultur handelt.

3.4.1.2 Material

Als Untersuchungsmaterial wurden vier Ausschnitte aus dem französischen Film *Entre les murs* (2008, Regie: Laurent Cantet, Drehbuch: Laurent Cantet, François Bégaudeau, Robin Campillo) gewählt. *Entre les murs* – deutsch: *Die Klasse* – ist ein Beispiel für die immer zahlreicher werdenden Kinoproduktionen, in denen Probleme und Chancen des Aufeinandertreffens unterschiedlicher Ethnien und Sprachen thematisiert werden. Faulstich (2008, S. 208-215) diskutiert diese Tendenz vor dem Hintergrund der Globalisierung und der damit verbundenen zunehmenden Migration, die in Form von Werteklashes auch kulturelle Auswirkungen hätten und im Kinofilm thematisiert würden. Er zeigt auch, wie in solchen Filmen „Spannung und Dynamik [...] weniger primär auf der Handlungs- oder der Figurenebene als vielmehr im Aufeinanderprallen von etablierten Verhaltensnormen und individuellen Zielvorstellungen der handelnden Personen“ (S. 210) erzeugt wird. Dies ist auch bei *Entre les murs* ausgeprägt zu beobachten.

Entre les murs wurde 2008 in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet und ist mit deutscher Untertitelung im Handel erhältlich. Der Film inspiriert sich an den Erfahrungen von François Bégaudeau als Lehrer für französische Sprache und Literatur an einer Schule mit hohem Migrantenanteil in einem Vorort von Paris. Diese Erfahrungen hatte er zunächst im gleichnamigen, 2006 erschienenen Roman verarbeitet, der die Grundlage für den Film darstellt. François Bégaudeau hat, wie erwähnt, außerdem am Drehbuch mitgearbeitet und spielt die Hauptrolle, den Lehrer François. Die Schüler sind zwischen 13 und 15 Jahre alt und unterschiedlicher ethnischer und kultureller Herkunft. Verschiedenen Aspekten dieses multilingualen Sprachmilieus kommt im Film handlungstragende Funktion zu. Die sich in den Diskussionen im Schulzimmer manifestierenden Wissenslücken werfen Fragen nach der eigenen Identität und Perspektive auf, von der aus die Welt betrachtet wird, und führen in verschiedenen Situationen zu Konflikten nicht nur zwischen Lehrer und Schülern, sondern auch zwischen den Schülern. Die meisten Darsteller sind im wirklichen Leben ebenfalls Schüler und Lehrer, spielen jedoch

nicht sich selbst, sondern Charaktere, die in Improvisationsworkshops erarbeitet wurden. Wohl auch aufgrund dieser Entstehungsgeschichte wurde der Film von der Kritik als *Doku-Fiction* bezeichnet (Web 9).

Der Film sowie zwei der vier Ausschnitte wurden gewählt, weil in ihnen zahlreiche Sprachvarietäten, d. h. in der Sprache selbst angelegte Kulturspezifika verwendet werden: Argot, fremdsprachige Einsprengsel und Verlan, ein besonders in der französischen Jugendsprache verwendetes Sprachspiel, bei dem die Silben vertauscht werden. Zwei weitere Ausschnitte wurden gewählt, weil sie potenzielle außersprachliche kulturgebundene Übersetzungsprobleme aufwerfen, in Form von Verweisen auf die Geografie, Geschichte und Medien Frankreichs. Eine Analyse der auf DVD erhältlichen deutschen Untertitelung hatte ergeben, dass innersprachliche Kulturspezifika häufig nivelliert oder ausgelassen werden, während außersprachliche Kulturspezifika oft unverändert übernommen werden, ohne potenziell nützliche Explikationen für das Zielpublikum (zu den Konzepten *inner-* und *außersprachliche Kulturspezifika* vgl. Czennia, 2004, beziehungsweise Nedergaard-Larsen, 1993).

Die gewählten Ausschnitte waren zwischen 59 und 138 Sekunden lang. Jeder Filmausschnitt wurde in zwei Versionen aufbereitet: mit Standarduntertitelung (französische Originalversion mit deutschen Untertiteln, Kontrollbedingung) einerseits, mit Standarduntertitelung und zusätzlichen deutschen Übertiteln (Treatmentbedingung) andererseits. Nachstehend wird für jeden Ausschnitt ein Beispiel für die zusätzlichen Übertitel gegeben. Ohne zusätzliche Übertitel bzw. gute Kenntnisse der französischen Sprache ist es m. E. teilweise nicht möglich, zentrale Aussagen der Originalversion zu erfassen. Darüber hinaus kann die Hypothese aufgestellt werden, dass gerade bei einem Film, der als *Doku-Fiction* bezeichnet wird, metasprachliche Erklärungen nicht grundsätzlich störend sind.

Ausschnitt 1: Die Klasse diskutiert die Verwendung von Eigennamen im Unterricht und wirft dem Lehrer vor, in seinen Satzbeispielen ausschließlich westliche Namen zu verwenden.

Originalversion: – Toujours des noms bizarres là, pourquoi vous mettez pas... – C'est pas du tout un nom bizarre, c'est un nom de président américain récent, je te rappelle, Bill. – Mais pourquoi vous mettez pas Aïssata ou Rachid, ou Ahmed ou... – Vous mettez tout le temps des noms de «**patos**» aussi. – C'est quoi, des noms de...? – Des noms de «**babtou**». – C'est quoi «**babtou**»? – C'est-à-dire de «**babtou**», de français, de «**séfran**».

Untertitelung: – Sie verwenden immer seltsame Namen. – Seltsam? Der vorige amerikanische Präsident hieß Bill. – Warum nehmen Sie nicht Aïssata oder Rachid oder Ahmed oder... – Sie nehmen immer diese weißen Namen. – Was für Namen? – Weiße Namen. – Wieso weiß? – Die Weißen, die Frenchies...

Übertitelung:

1. Im Originalton patos = t'oses pas, in Algerien abwertend für Franzose verwendet.
2. Im Originalton babtou (= toubab) sowie séfran (= français), beide für Franzose verwendet.
3. Patos, babtou und séfran sind Beispiele für Verlan, ein in der franz. Jugendsprache verwendetes Sprachspiel der Silbvertauschung.

Ausschnitt 2: François wird von Frédéric, einem anderen Lehrer, auf den geplanten Inhalt seiner Kurse angesprochen.

Originalversion: – Excuse-moi... C'est bien toi qui a **les quatrième 3** en français? – Oui, je suis prof principal aussi. – Et tu sais déjà ce que tu vas leur faire lire cette année? – Non, j'ai pas encore réfléchi.

Untertitelung: Entschuldigung. Du hast **die Klasse 4/3** in Französisch? – Ja, ich bin auch der Klassenlehrer. – Welche Bücher willst du mit ihnen lesen? – Weiß ich noch nicht.

Übertitelung: Klasse 4/3: Dritte Klasse des Collège (Sekundarstufe I). Nach erfolgreicher Absolvierung kann auf das Lycée (Sekundarstufe II) gewechselt werden.

Ausschnitt 3: Die Klasse behandelt verschiedene Verbformen.

Originalversion: – Si on dit imparfait de l'indicatif et qu'on précise, c'est bien qu'on veut le distinguer d'un autre imparfait. De quel imparfait il faut le distinguer? Agam? – C'est l'imparfait du subjonctif. – Exactement. **L'imparfait du subjonctif**, très bien. Est-ce que quelqu'un peut me donner un exemple d'imparfait du subjonctif? J'y crois pas Khoumba mais je t'écoute. – Attendez, je pense que je vais me tromper... – Oui, je crois aussi. – Je fusse. – Je fusse, bien sûr, du verbe fusser. Je fusse, tu fusses... – Non, je fusse... je sais pas.

Untertitelung: – Der «Imperfekt Indikativ» unterscheidet sich von einem anderen Imperfekt. Von welchem Imperfekt? Agam? – Vom «**Imperfekt Konjunktiv**». – Genau. «Imperfekt Konjunktiv», sehr gut. Kann mir jemand ein Beispiel dafür nennen? Du, Khoumba? Also, lass hören. – Ich kann mich irren... – Das glaube ich auch. – «Ich wäre». – Vom Zeitwort «wären»? – Ich weiß nicht... Na ja, wir, ihr, sie wären...

Übertitelung: Die Rede ist von der heute nicht mehr gebräuchlichen Verbform des imparfait du subjonctif. Sie gehört zu einem gewählten, literarischen Register.

Ausschnitt 4: Der von den Antillen stammende Schüler Carl liest sein Selbstporträt vor.

Originalversion: J'aime jouer au foot. J'aime jouer sur l'ordinateur. J'aime jouer avec les jolies filles. J'aime aller en vacances aux Antilles. J'aime les frites, le souk et la dance hall. J'aime regarder MTV Base et j'aime mes parents et mon frère. J'aime mes potes, faire des nuits blanches. J'aime **la série Tropiques amères**. J'aime ma cité.

Untertitelung: Ich mag Fußball. Ich mag Computerspiele. Ich mag hübsche Mädchen. Ich mag Ferien auf den Antillen. Ich mag Fritten, Souk und Dancehall. Ich schaue gern MTV Base. Ich mag meine Eltern und meinen Bruder. Ich mag meine Freunde, die Nacht durchmachen, **die Serie «Tropiques amères»**. Ich mag mein Viertel.

Übertitelung: Tropiques amères ist eine TV-Serie über die franz. Kolonialzeit auf den Antillen.

Abbildung 29 unten veranschaulicht die beiden Versuchsbedingungen visuell. Der Übertitel in der Einblendung rechts erklärt das unbeabsichtigte Wortspiel einer Schülerin.

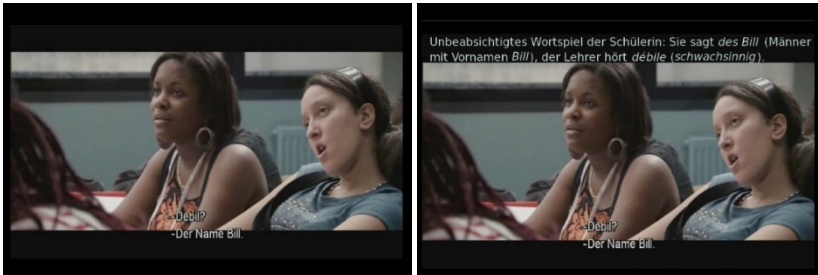


Abb. 29: Illustration Kontrollbedingung vs. Treatmentbedingung

Für jeden Ausschnitt wurde anschließend die Textdichte als Anzahl Untertitel/Übertitel beziehungsweise Anzahl Zeichen gemessen.

Anzahl	Ausschnitt 1	Ausschnitt 2	Ausschnitt 3	Ausschnitt 4
Untertitel	22	16	13	12
Übertitel	6	5	5	5
Ø Anzahl Zeichen in:				
Untertiteln	33,9	29,3	33,2	37,4
Übertiteln	95,7	98,0	125,4	94,6
Anzahl Zeichen pro Minute in:				
Untertiteln	846	833	712	858
Übertiteln	847	802	1245	1068
Total Untertitel und Übertitel	1693	1635	1957	1926

Tab. 5: Textdichte der Filmausschnitte

Die durchschnittliche Länge der Übertitel mit rund 103 Zeichen liegt über der gängigen Empfehlung von maximal 80 Zeichen pro Untertitel. Vor allem übersteigt die durchschnittliche Zeichenzahl von 1802 Zeichen pro Minute in der Treatmentbedingung die in der Fachliteratur empfohlene Textmenge von 750 um mehr als das Doppelte. Mit dieser Normverletzung sollte untersucht werden, inwiefern die einschlägigen Normen den tatsächlichen Rezeptionsfähigkeiten der Zuschauerinnen und Zuschauer von Filmproduktionen gerecht werden.

Rezeptionsfähigkeit und Akzeptanz experimenteller Untertitel wurden anhand eines Fragebogens gemessen. Der Fragebogen enthielt 38 Fragen und bestand aus drei Teilen. Im einleitenden Teil (= präexperimenteller Teil) wurden soziodemografische und andere allgemeine Angaben erhoben (Alter, Geschlecht, Studium, Französischkenntnisse). Der anschließende Hauptteil erhielt für jeden Filmausschnitt fünf Fragen zur Messung der Rezeptionsfähigkeit: zwei Fragen zum Bild (visuelle Elemente), zwei Fragen zum Dialog (auditive Elemente) sowie eine Frage zur Gesamtsituation des Filmausschnitts (Integration visueller und auditiver Informationen, d. h. Herstellung von Kohärenz und Inferenzbildung, vgl. Prestin, 2003, S. 497). Für jede Frage gab es fünf Antwortoptionen: eine richtige Antwort, drei falsche Antworten sowie die Option „Ich weiß nicht“. Zwei Fragen untersuchten darüber hinaus die subjektive Einschätzung der Darbietungsgeschwindigkeit der eingeblendeten Unter- und Übertitel sowie des Nutzens der in den Übertiteln enthaltenen metasprachlichen Erklärungen. Nach Visionieren des letzten Filmausschnitts (= postexperimenteller Teil) wurden die Probanden nach ihrer grundsätzlichen Meinung zum Nutzen metasprachlicher Erklärungen gefragt. Dieser Teil enthielt auch eine abschließende offene Frage, in der die Versuchsteilnehmenden sämtliche Bemerkungen zu den Übertiteln, zu den Ausschnitten, zum Fragebogen und zur Versuchsanordnung anbringen konnten.

3.4.1.3 Versuchsdesign

Die Datenerhebung fand im Usability-Labor der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften statt. Die Probanden wurden einzeln und unter gleichen Bedingungen getestet. Nach Eintreffen im Labor wurden sie gebeten, die Informations- und Einverständniserklärung für die Teilnahme an der Studie zu lesen und zu unterzeichnen. Sie nahmen dann vor dem Eyetracking-Monitor Platz. Nach der Kalibrierung füllten sie den präexperimentellen Fragebogen aus. Anschließend wurden sie gebeten, die vier Filmausschnitte so zu visionieren, wie sie sich normalerweise Filme ansehen. Jeder Proband sah die Ausschnitte abwechselnd in der Kontrollbedingung (= nur Untertitel) bzw. der Treatmentbedingung (= Untertitel und Übertitel) je nach Gruppe, der er zugehört war.

	Ausschnitt 1	Ausschnitt 2	Ausschnitt 3	Ausschnitt 4
Gruppe A (n=14)	UT	UT + ÜT	UT	UT + ÜT
Gruppe B (n=13)	UT + ÜT	UT	UT + ÜT	UT

Tab. 6: Versuchsbedingungen

UT = Kontrollbedingung (nur Untertitel). UT + ÜT = Treatmentbedingung (Untertitel und Übertitel)

Während des Visionierens der vier Filmausschnitte wurden mit Hilfe des Tobii TX60 Eyetrackers verschiedene simultane Daten registriert und von der Tobii Studio Software verarbeitet. Der Eyetracker erfasst, auf welchen Bildschirmbereich sich die Aufmerksamkeit des Probanden zu jedem beliebigen Zeitpunkt richtet. Im Rahmen der vorliegenden Studie wurden folgende drei okulometrische Daten genauer untersucht: (1) die Anzahl Fixationen, (2) die Fixationsdauern von über 30 ms sowie (3) die Verweildauer des Blicks in den drei relevanten Blickgebieten („areas of interest“, AOI): Untertitelbereich, Übertitelbereich, Bereich mit dem restlichen Bild. Abbildung 30 unten zeigt für zwei Probanden die Blickgebiete, die erfassten Fixationen sowie die Blickpfade für die rund 12 Sekunden lange dritte Sequenz von Ausschnitt 1.

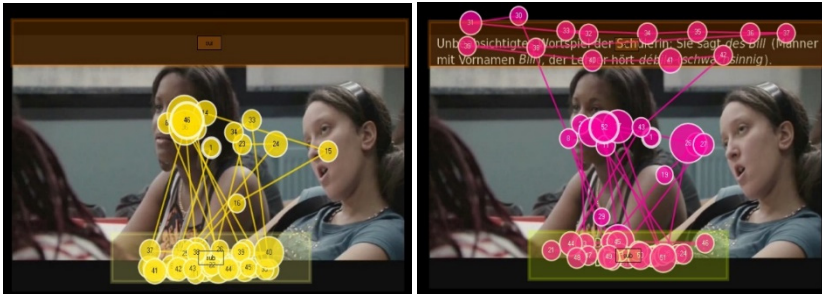


Abb. 30: Illustration Fixationen und Blickpfade Kontrollbedingung vs. Treatmentbedingung

Fixationsdaten werden deshalb erhoben, weil die Grundannahme von Eyetracking jene ist, dass ein enges Band zwischen Blick und visueller Aufmerksamkeitszuwendung besteht: Die Augen fixieren das, was jeweils gerade verarbeitet wird (Caffrey, 2008, S. 128). Fixationen sind Perioden, während derer sich das Auge in relativem Stillstand befindet und neue visuelle Informationen auf-

nimmt. Die Interpretation von Fixationsdaten als Beanspruchungsmaß ist vom Aufgabentyp abhängig. Verlangt die Aufgabe schnelles Reagieren, dann wird bei größerer Beanspruchung die Fixationsdauer verkürzt. (Joos, Rötting & Velichkovsky, 2003, S. 155–156) In unserer Rezeptionsstudie ist schnelles Reagieren auf verschiedene Stimuli gefordert. Deshalb wird davon ausgegangen, dass die Fixationsdauer in der Treatmentbedingung kürzer ist und die Anzahl Fixationen parallel dazu steigt.

Nach dem Visionieren der einzelnen Filmausschnitte beantworteten die Probandinnen und Probanden die Fragen zur jeweiligen Szene, nach Visionieren des vierten und letzten Ausschnitts füllten sie den postexperimentellen Teil des Fragebogens aus. Als Dank für ihre Teilnahme an der Studie erhielten sie zum Abschluss eine Tafel Schokolade.

3.4.1.4 Hypothesen

Die Studie war hypothesenprüfender Natur. Die statistische Auswertung erfolgte mittels des Statistikprogramms IBM SPSS Statistics, Version 20. Hingewiesen sei bereits an dieser Stelle, dass aufgrund der geringen Stichprobengröße auf eine Adjustierung des alpha-Fehler-Niveaus verzichtet wurde und dass fehlende Werte, d. h. die Fälle in der Antwortkategorie „Ich weiß nicht“, als nicht korrekte Antworten gerechnet wurden. Nachstehend werden die getesteten Hypothesen einzeln aufgeführt:

1. Das Einblenden zusätzlicher Übertitel hat einen positiven Effekt auf das Behalten verbaler Informationen. Es werden mehr Fragen zum Dialog korrekt beantwortet.
2. Das Einblenden zusätzlicher Übertitel hat einen negativen Effekt auf das Behalten visueller Informationen. Es werden weniger Fragen zum Bild korrekt beantwortet. Die Versuchsteilnehmenden werden vermehrt damit beschäftigt sein, Text zu lesen und somit weniger Aufmerksamkeit dem Bild zukommen lassen.
3. Das Einblenden zusätzlicher Übertitel hat keinen Effekt auf das Verstehen der Gesamtsituation. Um die Gesamtsituation zu verstehen, müssen die Versuchsteilnehmenden die verbalen und visuellen Informationen mit ihrem Vorwissen integrieren. Es wird davon ausgegangen, dass sie den Dialog besser verarbeiten, das Bild dafür weniger gut. Die Vor- beziehungsweise Nachteile gleichen sich aus.

4. Die zur Verfügung stehende Lesezeit wird in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln niedriger eingeschätzt als in der Kontrollbedingung nur mit Untertiteln.
5. Es gibt eine Korrelation zwischen Französischkenntnissen, Einschätzung der zur Verfügung stehenden Lesezeit und Einschätzung der Nützlichkeit von zusätzlichen Übertiteln: Je höher die Französischkenntnisse, desto höher wird die zur Verfügung stehende Lesezeit und desto niedriger der Nutzen zusätzlicher Übertitel eingeschätzt.
6. Die Anzahl Fixationen ist in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln höher als in der Kontrollbedingung.
7. Die Fixationsdauer ist in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln niedriger als in der Kontrollbedingung.
8. Die Verweildauer des Blicks im Bildbereich ist in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln kürzer als in der Kontrollbedingung.

3.4.2 Ergebnisdiskussion

Im Folgenden werden die Daten zur Rezeptionsfähigkeit, Wahrnehmung und Selbsteinschätzung präsentiert.⁵ Es wird insbesondere untersucht, ob die aufgestellten Hypothesen bestätigt oder abgelehnt werden müssen.

3.4.2.1 Rezeptionsfähigkeit

Die Rezeptionsfähigkeit wurde gemessen, indem anhand des Fragebogens geprüft wurde, in welchem Ausmaß Elemente, die verschiedene Codes des Films betreffen, von den Versuchsteilnehmenden behalten und verstanden wurden. Hierfür wurden die korrekten Antworten auf die 8 Fragen zum Bild, die 8 Fragen zum Dialog sowie die 4 Fragen zur Gesamtsituation berechnet. Anhand von t-Tests für unabhängige Stichproben wurde überprüft, ob in Bezug auf die drei untersuchten Variablen ein signifikanter Unterschied zwischen den beiden Versuchsbedingungen besteht.

.....

⁵ Teilergebnisse der quantitativen Untersuchung wurden bereits an anderer Stelle publiziert (Künzli, 2011; Künzli & Ehrensberger-Dow, 2011). Sie werden hier im größeren Zusammenhang der Studie verortet und ausführlicher diskutiert. Darüber hinaus wurden zusätzliche statistische Berechnungen durchgeführt.

	Untertitel	Untertitel + Übertitel	Durchschnitt
Fragetyp:			
Bild	50,6 %	55,6 %	53,1 %
Dialog	74,3 %	70,3 %	72,3 %
Gesamtsituation	89,1 %	92,4 %	90,8 %
Durchschnitt	71,3 %	72,8 %	

Tab. 7: Korrekte Antworten nach Fragetyp und Versuchsbedingung

In der Kontrollbedingung wurden mit 71,3 % insgesamt etwas weniger Fragen korrekt beantwortet als in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln, in der der Anteil korrekter Antworten bei 72,8 % lag. Tabelle 7 zeigt, dass es außerdem Unterschiede je nach Fragetyp gibt. Die Fragen zur Gesamtsituation wurden am häufigsten korrekt beantwortet, gefolgt von jenen zum Dialog und zum Bild. Unterschiede zwischen den Fragetypen sind auch je nach Versuchsbedingung festzustellen: In der Bedingung mit zusätzlichen Übertiteln wurden mehr Antworten zum Bild und zur Gesamtsituation korrekt beantwortet, während der Anteil korrekt beantworteter Fragen zum Dialog in der Kontrollbedingung nur mit Untertiteln höher war. Keiner dieser Unterschiede ist jedoch signifikant. Die in der Treatmentbedingung von den Probanden zusätzlich zu bearbeitende Informationsquelle in Form von Übertiteln hatte somit statistisch gesehen auf keine der drei untersuchten Variablen (Bild, Dialog, Gesamtsituation) einen negativen Effekt. Die Versuchspersonen waren in der Lage, deutlich mehr Text als in der Fachliteratur angenommen zu verarbeiten, ohne dass dies Nachteile insbesondere für die Bildverarbeitung gehabt hätte. Es kann somit angenommen werden, dass gewisse Zielgruppen über kognitive Ressourcen verfügen, die bei Einhalten der derzeitigen Unterteilungsnormen nicht beansprucht werden.

Die Tatsache, dass die zusätzlichen Übertitel aber auch keinen positiven Effekt auf das Behalten und Verstehen des Filmtexts hatten, lässt sich möglicherweise damit erklären, dass die Übertitel in unterschiedlichem Grad auf die Untertitel Bezug nahmen und somit die dargebotenen verbalen Informationen nicht unbedingt verstärkten, sondern ergänzten. Überraschend ist insbesondere, dass in der Bedingung mit zusätzlichen Übertiteln mehr Fragen zum Bild korrekt beantwortet wurden als in der Bedingung nur mit Untertiteln (55,6 % bzw. 50,6 %); der Unterschied ist allerdings, wie erwähnt, statistisch nicht signifikant. Frühere Rezeptionsuntersuchungen (vgl. Abschn. 3.1) hatten ge-

zeigt, dass das Einblenden von Untertiteln auf Kosten der Betrachtung des Bildbereichs geht. Auch in unserer Studie verweilte der Blick der Versuchsteilnehmenden in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln weniger lang im Bildbereich als in der Kontrollbedingung nur mit Untertiteln, wie im nächsten Abschnitt noch gezeigt werden wird. Der zusätzlich zu verarbeitende Text zog somit weitere Ressourcen von der Bildverarbeitung ab. Dass die Versuchsteilnehmenden in der Treatmentbedingung dennoch mehr Fragen zum Bild korrekt beantworteten, wirkt deshalb auf den ersten Blick paradox. Als mögliche Erklärung lässt sich anführen, dass mehr visuelle Informationen verarbeitet werden, wenn sich die Augen in vertikaler anstatt lediglich horizontaler Richtung des Texts bewegen. Was schließlich die Fragen zur Gesamtsituation betrifft, so deutet der überaus hohe Anteil korrekter Antworten (89,1 % bzw. 92,4 %) darauf hin, dass der Schwierigkeitsgrad nicht ausreichend war und somit keine angemessene Differenzierung erlaubte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die in Abschnitt 3.4.1.4 aufgestellten Hypothesen, dass in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln mehr verbale und dafür weniger visuelle Informationen behalten werden, abgelehnt werden müssen. Hypothese 3 hingegen wurde verifiziert: Das Einblenden zusätzlicher Übertitel hat keinen Effekt auf die Herstellung von Kohärenz und Inferenzbildung.

3.4.2.2 Wahrnehmung

Im Folgenden werden drei Arten von Eyetracking-Daten genauer analysiert: die durchschnittliche Fixationsdauer (d. h. der Zustand, in dem sich das Auge in Bezug auf das Sehobjekt in relativem Stillstand befindet), die Anzahl Fixationen und schließlich die Blickdauer pro Blickgebiet. Die durchschnittliche Fixationsdauer pro Proband und Filmausschnitt wurde ermittelt, indem die Summe aller Fixationen über 30 ms durch die Anzahl Fixationen geteilt wurde. Die Daten von zwei Probandinnen (eine pro Versuchsgruppe) wurden nicht berücksichtigt, da ihr Blick nicht ausreichend lange auf den Bildschirm gerichtet war. Dies war auch in einigen Ausschnitten anderer Versuchspersonen der Fall (zwei weitere Ausschnitte in der Kontrollbedingung, vier in der Treatmentbedingung).

Tabelle 8 unten zeigt, dass die Anzahl Fixationen je nach Ausschnitt variiert. Dieser Unterschied war aufgrund der unterschiedlichen Länge der Ausschnitte zu erwarten (Ausschnitt 1: 58 Sekunden; Ausschnitt 2: 138 Sekunden; Ausschnitt 3: 59 Sekunden; Ausschnitt 4: 73 Sekunden). Allerdings beeinflussen noch andere Aspekte die Anzahl Fixationen, insbesondere der Filmrhyth-

mus. Ausschnitte 3 und 4 enthalten im Vergleich zu Ausschnitten 1 und 2 sehr wenig Bewegung. In Ausschnitt 3 diskutieren zwei Lehrer an einem Schreibtisch sitzend den Inhalt ihrer Kurse, während in Ausschnitt 4 ein Schüler vor einer Wand sein Selbstporträt vorliest. In beiden Fällen wirken die Einstellungen statisch. Es gibt weniger visuelle (und akustische) Reize, die vom Auge zu verarbeiten sind. Für unsere Belange interessant ist insbesondere, dass die Anzahl Fixationen in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln in allen vier Ausschnitten höher ist, was als Hinweis auf ein höheres Maß an kognitiver Beanspruchung interpretiert werden kann. Das Aktivierungsniveau steigt aufgrund der Einblendung zusätzlich zu verarbeitender Informationen im Übertitelbereich. Die Unterschiede zwischen der Kontrollbedingung und der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln erreichen in den Ausschnitten 3 und 4 statistische Signifikanz.

Ausschnitt	Gruppe	Mittelwert	T	Signifikanz
1	UT UT + ÜT	273,91 283,08	-0,505	0,619
2	UT UT + ÜT	344,67 372,55	1,933	0,067
3	UT UT + ÜT	134,23 155,83	-3,648	0,001
4	UT UT + ÜT	165,17 197,00	3,188	0,004

Tab. 8: Anzahl Fixationen nach Versuchsbedingung und Ausschnitt

UT = Kontrollbedingung (nur Untertitel). UT + ÜT = Treatmentbedingung (Untertitel und Übertitel)

Als nächstes soll die Fixationsdauer betrachtet werden. Wie in Abschnitt 3.4.1.3 dargestellt, kann auch diese Variable als Maß für die mentale Beanspruchung herangezogen werden. Die Datenauswertung lässt auf eine höhere kognitive Beanspruchung in der Bedingung mit zusätzlichen Übertiteln schließen. Tabelle 9 unten veranschaulicht, dass die durchschnittliche Fixationsdauer in der Treatmentbedingung in allen vier Ausschnitten kürzer ist als in der Bedingung nur mit Untertiteln. Die Dauer der Verarbeitung der betrachteten Stimuli sinkt aufgrund der höheren Informationskomplexität und Einblendung zusätzlicher Übertitel, die schnelles Reagieren erforderlich machen. Die Unterschiede zwischen den beiden Versuchsbedingungen sind allerdings statistisch nicht signifikant.

Ausschnitt	Gruppe	Mittelwert	T	Signifikanz
1	UT UT + ÜT	0,34 0,32	0,532	0,600
2	UT UT + ÜT	0,35 0,31	-1,741	0,096
3	UT UT + ÜT	0,37 0,32	1,700	0,103
4	UT UT + ÜT	0,38 0,33	-1,416	0,172

Tab. 9: Fixationsdauer nach Versuchsbedingung und Ausschnitt

UT = Kontrollbedingung (nur Untertitel). UT + ÜT = Treatmentbedingung (Untertitel und Übertitel)

Die dritte Messung der Aufmerksamkeitszuwendung war die Verweildauer des Blicks pro Blickgebiet („area of interest“). Es wurden drei Bereiche definiert: (1) der Bereich in der unteren Bildschirmhälfte, in dem die Untertitel eingeblendet wurden, (2) der Bereich in der oberen Bildschirmhälfte, in dem die Übertitel eingeblendet wurden, und (3) das restliche Bild (vgl. Abb. 30 weiter oben).

	Untertitel	Untertitel + Übertitel	Durchschnitt
Blickgebiet:			
Untertitelbereich	31,5 %	29,4 %	30,4 %
Übertitelbereich	0 %	10,8 %	5,4 %
Restliches Bild	68,5 %	59,8 %	64,2 %

Tab. 10: Blickdauer pro Blickgebiet nach Versuchsbedingung

Während in Bezug auf das Lesen der Untertitel kaum Unterschiede zwischen den beiden Versuchsbedingungen festzustellen sind (31,5 % bzw. 29,4 %), verweilt der Blick der Probanden erkennbar weniger lange im Bild, wenn zusätzliche metasprachliche Erklärungen in Form von Übertiteln dargeboten werden (68,5 % bzw. 59,8 %). Die visuelle Aufmerksamkeit verlagert sich durch das Einblenden von zusätzlichem Text im oberen Bildschirmbereich somit nicht auf Kosten des Untertitelbereichs; es ist vielmehr so, dass Ressourcen von der Bildverarbeitung abgezogen werden. Der Unterschied ist jedoch nur in Ausschnitt 3 signifikant (t-Test bei unabhängigen Stichproben, $t = 2,075$, $p = 0,048$). Eine mögliche Erklärung hierfür ist, dass Ausschnitt 3 sehr wenig Bewegung enthielt

und entsprechend wenig visuelle Reize zu verarbeiten waren, sodass die Probanden ihre Aufmerksamkeit stärker weg vom Bild verlagern konnten.

Abschließend können wir festhalten, dass die in Abschnitt 3.4.1.4 aufgestellten Hypothesen zu den Eyetracking-Daten zumindest teilweise bestätigt wurden. Die Anzahl Fixationen steigt in der Bedingung mit Übertiteln, gleichzeitig wird die durchschnittliche Fixationsdauer kürzer. Daraus kann man schließen, dass zusätzliche metasprachliche Erklärungen aufgrund der größeren Informationskomplexität zu höherer mentaler Beanspruchung führen. Diese hat jedoch keine negativen Auswirkungen auf die Rezeptionsfähigkeit, wie wir ebenfalls gesehen haben. Allerdings ist zu präzisieren, dass die Unterschiede in Bezug auf die Anzahl Fixationen und die Fixationsdauer lediglich in einigen Ausschnitten statistische Signifikanz erreichen. Schließlich wurde auch festgestellt, dass die Verweildauer des Blicks im Bildbereich in der Treatmentbedingung mit zusätzlichen Übertiteln kürzer ist als in der Kontrollbedingung, ohne dass dies negative Auswirkungen auf das Behalten und Verstehen von visuellen Informationen gehabt hätte. Statistische Signifikanz erreicht der Unterschied jedoch lediglich in einem Ausschnitt.

3.4.2.3 Selbsteinschätzung

Nach Visionieren der einzelnen Ausschnitte wurden die Probandinnen und Probanden gebeten, auf einer Rating-Skala anzugeben, ob ihrer Meinung nach die für das Lesen zur Verfügung stehende Zeit ausreichend war und wie hilfreich sie die zusätzlichen Übertitel fanden. Nach Abschluss der Versuchsreihe wurden sie darüber hinaus um eine Einschätzung der grundsätzlichen Sinnhaftigkeit von metasprachlichen Zusatzerklärungen gebeten.

	Ausschnitt 1	Ausschnitt 2	Ausschnitt 3	Ausschnitt 4	Mittelwert
Einschätzung der verfügbaren Zeit:					
Untertitel	4,2	4,4	4,6	4,9	4,5
Untertitel + Übertitel	3,5	3,4	2,8	3,9	3,4
Einschätzung der Nützlichkeit von Übertiteln	3,3	3,7	2,9	3,5	3,4

Tab. 11: Einschätzung von Lesezeit und Nützlichkeit von Übertiteln

Zunächst zur Einschätzung der Lesezeit. Auf einer fünfstufigen Skala von 1 (= viel zu wenig Zeit) bis 5 (= mehr als genug Zeit) liegt der Mittelwert für die Kontrollbedingung bei 4,5, jener für die Treatmentbedingung bei 3,4. Obwohl – wie in Tabelle 5 gesehen – die Textdichte bereits in der Kontrollbedingung in drei von vier Ausschnitten über dem in der Fachliteratur empfohlenen Richtwert von 750 Zeichen pro Minute lag, beurteilten die Versuchsteilnehmenden die ihnen für die Rezeption der Untertitel zur Verfügung stehende Zeit somit als ausreichend bis mehr als ausreichend. Der entsprechende Wert in der Treatmentbedingung (Untertitel + Übertitel) ist zwar tiefer, aber immer noch mehrheitlich positiv. Die Unterschiede zwischen den beiden Versuchsbedingungen sind in den Ausschnitten 2 bis 4 auf dem 5 %-Niveau signifikant (t-Tests bei unabhängigen Stichproben; Ausschnitt 2: $t = -3,119$, $p = 0,005$; Ausschnitt 3: $t = 5,009$, $p = 0,000$; Ausschnitt 4: $t = -3,750$, $p = 0,001$), in Ausschnitt 1 ist er marginal signifikant ($t = 2,012$, $p = 0,067$). Die Tatsache, dass Szene 3 mit einem Mittelwert von lediglich 2,8 in der Treatmentbedingung aus der Reihe fällt, ist wohl darauf zurückzuführen, dass hier die durchschnittliche Zeichenzahl pro Minute sowohl für die Übertitel als auch für die Unter- und Übertitel zusammengekommen am höchsten war und den Richtwert deutlich übertraf. Die in Abschnitt 3.4.1.4 aufgestellte Hypothese, dass die zur Verfügung stehende Lesezeit in der Treatmentbedingung mit Übertiteln signifikant niedriger eingeschätzt wird als in der Kontrollbedingung nur mit Untertiteln, wird somit verifiziert.

Die zweite Frage, zu der die Versuchsteilnehmenden Stellung zu nehmen hatten, war jene der Nützlichkeit der metasprachlichen Erklärungen in den einzelnen Ausschnitten sowie generell. Die Einschätzung fiel alles in allem relativ neutral aus. Auf einer Skala von 1 (= sehr hilfreich) bis 5 (= sehr störend) liegt der Mittelwert für die einzelnen Szenen bei 3,4. Für Ausschnitt 3, in der außersprachliche Kulturspezifika (Verweise auf Werke von Voltaire, auf das französische Schulsystem sowie die Geschichte Frankreichs) erklärt wurden, fällt sie mit 2,9 am positivsten aus. Es ist somit davon auszugehen, dass Ausschnitt 3 der am schwierigsten zu rezipierende Ausschnitt war und zusätzliche Übertitel als besonders hilfreich beurteilt wurden. Die Werte in Ausschnitt 2 und Ausschnitt 4 sind signifikant unterschiedlich zum neutralen Mittelwert 3 (t-Tests bei einer Stichprobe; Ausschnitt 2: $t = 2,420$, $p = 0,032$; Ausschnitt 4: $t = 2,501$, $p = 0,028$).

Was schließlich die Einschätzung des generellen Nutzens metasprachlicher Erklärungen in Form von zusätzlichen Übertiteln anbelangt, so ist der Mittelwert mit 3,3 (Standardabweichung: 1,1; Skala von 1 [= sehr sinnvoll] bis 5 [= sehr störend]) fast identisch mit dem Durchschnitt der Einschätzung des Nutzens

der Übertitel in den einzelnen Filmausschnitten. Die Versuchsteilnehmenden erachten die Erklärung von Kulturspezifika somit als lediglich begrenzt sinnvoll; der Wert weicht nicht signifikant vom neutralen Mittelwert 3 ab (t-Test bei einer Stichprobe). Allerdings sei daran erinnert, dass es sich um Probanden mit generell guten Kenntnissen der Ausgangssprache Französisch handelt (Skala von 1 [= sehr gut] bis 5 [= schwach], Mittelwert: 2,5, Standardabweichung: 0,9), deren Bedarf an solchen zusätzlichen Informationen weniger ausgeprägt sein dürfte. In einer Folgestudie wäre zu untersuchen, wie groß die Akzeptanz bei Personen wäre, die über keine oder nur geringe Kenntnisse der Ausgangssprache verfügen.

Neben der Einschätzung der zur Verfügung stehenden Lesezeit und der Akzeptanz von Übertiteln jeweils für sich ist zu untersuchen, ob eine Korrelation zwischen diesen beiden Faktoren besteht. Darüber hinaus sind diese Faktoren mit den Französischkenntnissen der Versuchsteilnehmenden in Beziehung zu setzen. Während die Einschätzung der Lesezeit nicht mit den Französischkenntnissen korreliert, liegt für zwei der vier Ausschnitte ein Zusammenhang vor zwischen Französischkenntnissen und Einschätzung des Nutzens von zusätzlichen Übertiteln (Ausschnitt 2: $r = -0,688$, $p = 0,009$; Ausschnitt 4: $r = -0,602$, $p = 0,029$): je höher die Französischkenntnisse, desto niedriger ist die Einschätzung des Nutzens von metasprachlichen Erklärungen. Dabei handelt es sich um einen starken Effekt. Unkorreliert sind hingegen die beiden Faktoren Lesezeit und Nützlichkeit zusätzlicher Übertitel. Während somit die Hypothesen, dass ein Zusammenhang zwischen Einschätzung der verfügbaren Lesezeit und Französischkenntnissen sowie zwischen Lesezeit und Nützlichkeit zusätzlicher Übertitel besteht, abgelehnt werden müssen, wird jene einer Korrelation zwischen der Einschätzung des Nutzens von Übertiteln und Französischkenntnissen zumindest teilweise verifiziert. Es lassen sich wie erwartet Hinweise finden, dass Zuschauer zusätzliche Erklärungen zu sprachkulturellen Aspekten eines Filmes dann hilfreich finden, wenn sie über weniger gute Kenntnisse der Ausgangssprache verfügen.

Am Schluss des Fragebogens wurden die Versuchsteilnehmenden um Kommentare zu den Übertiteln, zu den Ausschnitten, zum Fragebogen und zur Versuchsanordnung gebeten. Von den 27 Versuchsteilnehmenden machten 20 von der Möglichkeit der freien Antwortformulierung Gebrauch. Die meisten Antworten betreffen den Gegenstand des vorliegenden Kapitels, das heißt die Sinnhaftigkeit metasprachlicher Erklärungen in Form von Übertiteln. Deshalb soll an dieser Stelle auf sie fokussiert werden. Als erstes ist festzustellen, dass sich die Mehrheit der Probanden skeptisch gegenüber experimentel-

len Untertiteln in Form von zusätzlichen Übertiteln äußert. Lediglich 6 Antworten fallen positiv aus, 13 negativ und 2 neutral. Mehrere Antworten enthalten sowohl positive als auch negative Einschätzungen, sodass die Anzahl kategorisierter Antworten jene der Probanden übersteigt. Als positiver Aspekt wurde insbesondere die Möglichkeit genannt, dank der zusätzlichen Erklärungen eine genauere und vollständigere Wiedergabe des Originaldialogs zu erhalten und mehr über eine fremde Sprache und Kultur zu erfahren, als wenn das entsprechende Hintergrundwissen nicht vorhanden ist. Negativ bewertet wurde der Tatbestand, dass zusätzliche Übertitel zu einer kognitiven Überbeanspruchung führen, da Bild und Untertitel nicht mehr ausreichend rezipiert werden können und es dadurch schwierig wird, dem Filmgeschehen zu folgen. Die große Anzahl eher negativer Meinungen und insbesondere die Einschätzung, die verschiedenen Codes nicht mehr zufriedenstellend verarbeiten zu können, ist angesichts des weiter oben festgestellten Rezeptionserfolgs interessant: Die subjektive Einschätzung einer kognitiven Überbeanspruchung deckt sich nicht mit der tatsächlichen Rezeptionsfähigkeit. Dies deutet darauf hin, dass die Rezeption untertitelter Filmproduktionen zu einem großen Teil auf Gewohnheiten und individuellen Präferenzen beruht und fast reflexartig abläuft – genauso, wie es Präferenzen bei der Frage von Untertitelung kontra Synchronisation gibt. Im Folgenden sollen weitere Antworten auf die offene Frage referiert und kategorisiert werden:

- Sprachliche Gestaltung/Textmenge: Metasprachliche Erklärungen sollten nicht als Fließtext, sondern stichwortartig formuliert werden.
- Position: Metasprachliche Erklärungen sollten nicht als Übertitel eingeblendet werden, sondern am unteren Bildschirmrand, entweder als kurze Zusatzangaben in den Untertiteln oder im Anschluss an letztere. Diese Forderung ist allerdings insofern zu nuancieren, als es auch Antworten gab, in denen festgehalten wurde, dass metasprachliche Erklärungen zwar eher unnötig, aber wenig störend seien, weil sie am oberen Bildschirmrand erscheinen und es deshalb leichter fällt, sie mental auszublenden.
- Standzeit: Metasprachliche Erklärungen sollten länger eingeblendet werden.
- Anzahl und Inhalt: Metasprachliche Erklärungen sollten auf ein Mindestmaß beschränkt werden und lediglich für Elemente, die für das Filmverständnis ausschlaggebend sind, genutzt werden. Angesichts der Heterogenität des Publikums von Filmproduktionen dürften diesbezüglich oft aber wohl eher intuitive Entscheide gefällt werden.

- Überraschungseffekt: Metasprachliche Erklärungen sind schwierig zu rezipieren, weil im Gegensatz zu Untertiteln nicht vorhersehbar ist, wann welche erscheinen. Wenn allerdings metasprachliche Erklärungen möglichst kurz zu halten und auf handlungstragende Elemente zu beschränken sind, wie in anderen Antworten angeregt wurde, dann lässt sich dieser Überraschungseffekt wohl kaum vermeiden. Darüber hinaus kann man geltend machen, dass dieser Überraschungseffekt nicht aufträte (oder weniger ausgeprägt), wenn Übertitel vermehrt in die Mainstream-Untertitelung Einzug hielten und sich Rezipientinnen und Rezipienten daran gewöhnten.

Die in den allgemeinen Kommentaren zum Ausdruck gebrachten Forderungen betreffen sämtliche der in Abschnitt 3.2 besprochenen Prüfkriterien für Untertitel: Sprache, Inhalt, Technik und optische Gestaltung. Sie bieten sich an als Ausgangspunkt für weiterführende empirische Arbeiten zur Qualität audiovisueller Übersetzungen.

3.4.3 Fazit

Im Mittelpunkt der vorliegenden Rezeptionsuntersuchung standen folgende Fragen: Wie sehen sich Zuschauer einen Film an? Was behalten und verstehen sie von einem Film? Was für Erwartungen haben sie an Untertitel? Zur Untersuchung dieser Fragestellungen wurden 27 Versuchsteilnehmende gebeten, sich vier kurze Ausschnitte aus einem französischen Film mit deutscher Untertitelung anzusehen. Die Untertitel wurden in zwei verschiedenen Bedingungen dargeboten: mit deutscher Standarduntertitelung einerseits, mit experimenteller Untertitelung (zusätzliche Erklärungen in Form von Übertiteln) andererseits. Die Datenerhebung basierte auf einer Methodenkombination: Die Wahrnehmung wurde mittels Eyetracking gemessen, Verstehen und Präferenzen in Sachen Untertitel in Form eines Fragebogens. Der Fragebogen testete die Rezeption in Bezug auf drei Variablen: Bild, Dialog und allgemeiner Inhalt des jeweiligen Ausschnitts.

Die Ergebnisse zeigen, dass Rezipienten von Filmen in der Lage sind, mehr Text zu verarbeiten, als in der Fachliteratur generell angenommen wird. Die Ergebnisse stellen damit die Berechtigung bestehender Normen der professionellen Untertitelung in Frage. In der Bedingung mit zusätzlichen Übertiteln wurde die für den Lesevorgang zur Verfügung stehende Zeit zwar als signifikant kürzer eingeschätzt – dies wirkte sich jedoch nicht negativ auf die Rezeptionsfähigkeit aus. So wurden trotz der zusätzlich zu bearbeitenden Textmenge

insgesamt keine Einbußen beim Rezeptionserfolg festgestellt. Im Gegenteil: Der prozentuale Anteil korrekt beantworteter Fragen zum Bild sowie zur Gesamtsituation war bei der Einblendung zusätzlicher Übertitel sogar leicht höher. Die Kluft zwischen Wahrnehmung (hier: Einschätzung der verfügbaren Lesezeit) und Rezeptionserfolg deutet an, dass die bestehenden Untertitlungsnormen in Bezug auf die maximale Zeichenzahl pro Untertitel vielleicht lediglich deshalb auf größere Akzeptanz stoßen, weil sich Zuschauer gewohnt sind, Untertitel von entsprechender Dauer und Länge zu lesen.

Auch die okulometrischen Messungen brachten zum Teil unerwartete Ergebnisse zutage. So ergaben die Eyetracking-Daten u. a. einen Unterschied im prozentualen Anteil der Blickdauer in den drei ausgewählten Blickgebieten (Untertitel, Übertitel, restliches Bild). Die für das Lesen der Übertitel aufgewendete Zeit ging dabei nicht in erster Linie auf Kosten der für die Rezeption der Untertitel aufgewendeten Zeit. Vielmehr war es so, dass in der Bedingung mit Übertiteln der Blick teilweise signifikant weniger lange im restlichen Bild verweilte. Gleichzeitig wurden in der Bedingung mit zusätzlichen Übertiteln Fragen zum Bild etwas besser beantwortet. Eine mögliche Erklärung ist, wie erwähnt, dass sich in der Bedingung mit Übertiteln die Aufmerksamkeit des Zuschauers zwischen der oberen und der unteren Bildschirmhälfte verteilt und mehr visuelle Informationen verarbeitet werden, wenn sich die Augen in vertikaler anstatt lediglich in horizontaler Richtung des Texts bewegen. Die Einfügung von Text in der oberen Bildschirmhälfte, wie sie in der Amateur-Untertitelung im Internet praktiziert wird, könnte somit die Rezeption verbessern. Diese Hypothese wäre jedoch noch genauer zu untersuchen.

Die Studie weist natürlich auch einige Begrenzungen auf. So dürften die Fragen zur Gesamtsituation angesichts der äußerst geringen Fehlerquote zu leicht gewesen sein. Auch rezipierten die Probandinnen und Probanden lediglich vier kurze Ausschnitte und davon auch nur deren zwei mit Übertiteln. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es kognitiv einiges anspruchsvoller wäre, einen gesamten Film mit Übertiteln zu rezipieren. Allerdings wurden Filmausschnitte gewählt, die reich an Kulturspezifika waren und somit zusätzliche Übertitel grundsätzlich sinnvoll erscheinen ließen; nicht alle Szenen eines Films bedürften zusätzlicher Übertitel. Darüber hinaus hängt die Anzahl notwendiger Übertitel immer auch vom Filmgenre ab. Bei dialoglastigen Autorenfilmen und insbesondere bei Doku-fictions wie *Entre les murs* besteht vielleicht ein größerer Bedarf an zusätzlichen Erklärungen als bei Actionfilmen, in denen dem Bild größere Bedeutung zukommt. Bei letzteren wäre auch noch darauf zu achten, dass allfällige Übertitel nicht zu stark ins Bild eingreifen. Schließlich

ist einschränkend zu nennen, dass es sich bei unseren Versuchspersonen um eine Gruppe gut ausgebildeter, junger Personen mit entsprechend hoher Lesekompetenz handelt. Inwiefern sich die Ergebnisse auf andere Teilpublika übertragen lassen, müssten weitere Studien zeigen.

In Bezug auf den möglichen Einwand, dass Übertitel den Rezeptionsaufwand erhöhen, lässt sich als Gegenargument vorbringen, dass bei zunehmender Erfahrung mit der Rezeption experimenteller Untertitel das Beanspruchungsmaß sinkt. Für ein gut ausgebildetes Publikum mit hoher Lesekompetenz und bestimmte Filmgenres scheinen metasprachliche Erklärungen somit eine reelle Option. Selbst in diesem Fall stellt sich jedoch die Frage, inwiefern zusätzliche Erklärungen, die ja einen Sprung in die Metaebene darstellen, es dem Zuschauer noch erlauben, in den Film einzutauchen, seine Aufmerksamkeit ganz darauf zu konzentrieren, sämtliche Ablenkungen auszuschalten und den Sinn für die Zeit zu verlieren – anders gesagt, sich in einen *microflow*-Zustand zu versetzen (Csikszentmihalyi, 2010). Diesbezüglich sind Zweifel angebracht, wenn dabei natürlich immer auch zu berücksichtigen ist, welche Hauptfunktion die Zuschauerinnen und Zuschauer einer Untertitelung zuschreiben.

Dem Aspekt der Publikumsspaltung ist bei allen Fragen im Zusammenhang mit der Rezeption untertitelter Filme ebenfalls Rechnung zu tragen. Die Option Originalversion mit Untertiteln wird auch von Personen gewählt, die einen Film in ihrer Muttersprache sehen und hören, sowie von Personen, die ihre Fremdsprachenkenntnisse ausbauen möchten. Erstere sind grundsätzlich nicht auf Untertitel angewiesen, die Frage der Darbietungsgeschwindigkeit erübrigt sich. Was die zweite Gruppe anbelangt, so stellen zusätzliche metasprachliche Erklärungen sicherlich ein sinnvolles Instrument zur Verbesserung ihrer Sprach- und Kulturkenntnisse dar. Bei beiden Gruppen spricht somit nichts gegen experimentelle Formen der Untertitelung. Sicherlich kann man argumentieren, dass die Erstellung einer Untertitelung, die zusätzlich noch metasprachliche Erklärungen enthält, kostspielig wäre. Technisch gesehen sind solche Lösungen jedoch möglich. Darüber hinaus würde sich der finanzielle Aufwand für solche auf bestimmte Zielgruppen abgestimmte Untertitelversionen in Grenzen halten, wenn man sich einen modularen Aufbau zur graduellen Anpassung an die verschiedenen Zuschauergruppen vorstellt. Übertitel mit metasprachlichen Erklärungen würden bei einer Teilgruppe innerhalb des heterogenen Publikums der Fremdsprachenlernenden sicherlich auf positive Resonanz stoßen. Es ist auch alles andere als ausgeschlossen, dass bestimmte Teilgruppen bereit sind, für die Bereitstellung solcher zusätzlicher Dienstleistungen mehr zu zahlen.

Viele der im Zusammenhang mit unserer Rezeptionsstudie aufgestellten Überlegungen wären in weiteren empirischen Arbeiten zu untersuchen. Nicht nur in der Untertitelforschung, sondern in der Übersetzungswissenschaft generell ist ein Mangel an empirischen Studien zu den Anforderungen und Erwartungen von Rezipienten von Übersetzungen festzustellen, wie Kalverkämper (1999, S. 65) zu Recht konstatiert. Seine Forderung nach entsprechenden Forschungsanstrengungen hat bis heute nichts von ihrer Relevanz eingebüsst. Noch immer können in den meisten einschlägigen Arbeiten mangels empirischer Befunde lediglich Vermutungen über das Rezeptionsverhalten der Zuschauer angestellt werden. Potenzial haben empirische Studien, die die Legitimität weiterer Empfehlungen des *Code of Good Subtitling Practice* (Web 2) sowie weitere Merkmale der Amateur-Untertitelung untersuchen. Wenn empirische Studien aufzeigen, dass Normverstöße kein Rezeptionshindernis darstellen, ist größere graphostilistische Vielfalt möglich. Dadurch erhöht sich die Sichtbarkeit von Untertiteln und damit auch von Untertitelnden. Dass Filmproduktionen, in denen Untertitel wahrgenommen werden, durchaus erfolgreich sein können, zeigt Woods (2011) in ihrer Studie über die Funktion von Untertiteln in Filmproduktionen von Woody Allen und Mike Myers. Allen und Myers verwenden Untertitel zur Einblendung des Subtexts – u. a. also all dessen, was die Protagonisten denken, aber nicht sagen. Dadurch wird die Übersetzung Teil der Filmrezeption. Aber auch im Bereich der interlingualen Untertitelung gibt es Beispiele für Untertitel, die einen inhaltlichen und ästhetischen Mehrwert darstellen, wie wir in Abschnitt 3.3 gesehen haben. Bei der Abwägung alternativer Praktiken ist jedoch stets den konkreten Bedingungen der professionellen Untertitelung Rechnung zu tragen. Einige Aussagen von Befürwortern experimenteller Untertitelungen scheinen diesen Aspekt völlig außer acht zu lassen, wie wir ebenfalls gezeigt haben. Sinn und Zweck kann deshalb nicht eine grundsätzliche Infragestellung vorherrschender Normen sein. Es ist vielmehr in Erfahrung zu bringen, in welcher Hinsicht angesichts des tatsächlichen Handlungsspielraums von Untertitlerinnen und Untertitlern Innovationen möglich sind.

4 Schlussbetrachtung

In diesem Kapitel sollen die wichtigsten Erkenntnisse aus den verschiedenen Teilen der vorliegenden Arbeit resümiert, mögliche Kritikpunkte diskutiert, der Aufschlusswert der Arbeit für Übersetzungswissenschaft, Lehre und professionelle Praxis der Untertitelung aufgezeigt und ein Ausblick auf mögliche weiterführende Forschungen gegeben werden.

4.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag sowohl zur prozessorientierten als auch produktorientierten Übersetzungswissenschaft. Durch die Aufarbeitung des Forschungsstandes zur Untertitelung einerseits, zwei empirische Untersuchungen andererseits sollten grundlegende Merkmale von Untertiteln und Untertitelungsprojekten von der Produktion bis zur Rezeption herausgearbeitet werden. Um beurteilen zu können, ob die Arbeit einen übersetzungswissenschaftlichen Erkenntnisgewinn erzielt hat, sind folgende Fragen zu beantworten:

1. Haben wir ein besseres Verständnis der Rolle des Untertitlers und der Faktoren, die auf sein Handeln einwirken? Durchschauen wir das Handlungsgefüge, in das Untertitlerinnen und Untertitler eingebunden sind, besser?
2. Haben wir einen besseren Einblick in die Rezeption von Untertiteln? Können wir die kognitiven Fähigkeiten und Präferenzen des Publikums von Untertitelten Filmproduktionen genauer einschätzen?

In Kapitel 2 haben wir gezeigt, dass die übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur zur Untertitelung fast ausschließlich auf die Untertitelung aus Produktperspektive fokussiert. Die Arbeitsabläufe in Untertitelungsprojekten und der Status von Untertitlerinnen und Untertitlern wurden noch kaum erforscht. Im Rahmen einer elektronischen Fragebogen-Umfrage unter Untertitelenden im deutschsprachigen Raum sollten ebendiese Aspekte untersucht werden. Neben problematischen Aspekten der Berufsausübung wurden auch positive Dimen-

sionen identifiziert. So herrscht gerade in puncto Fristen und Honorar – zwei Aspekte, die im Zusammenhang mit Untertitelungsprojekten oft diskutiert werden – ein recht hoher Grad an Zufriedenheit. Daneben gibt es jedoch verschiedene Bereiche, in denen Optimierungspotenzial besteht; genannt seien insbesondere Handlungsspielraum, Markttransparenz, Urheberrecht und Namensnennung. Festgestellt wurde ebenfalls, dass die meisten Untertitlerinnen und Untertitler sowohl für das Untertiteln, d. h. das Übersetzen an sich, als auch das Spotting zuständig sind und die früher beobachtete Arbeitsteilung zwischen Übersetzer und Techniker passé ist. Ebenso findet in Untertitelungsprojekten in der Regel eine Qualitätskontrolle statt, über deren Ausgang die Untertitelnden informiert werden. Interessant ist auch, dass die befragten Untertitelnden im Gegensatz zu Exponenten der Übersetzungswissenschaft die Untertitelung nicht in erster Linie als eine von verschiedensten Zwängen bestimmte Tätigkeit betrachten, sondern den Aspekt der Kreativität hervorheben. Dafür stimmen die Einschätzungen von Fachliteratur und professionellen Untertitelnden in Sachen Untertitelqualität überein. Als gute Untertitelung gilt eine unauffällige Untertitelung oder, überspitzt ausgedrückt: Verständlichkeit geht vor Ästhetik.

Inferenzstatistische Analysen haben in einem zweiten Schritt gezeigt, dass sich innerhalb der übergreifenden Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum verschiedene Subkulturen herausgebildet haben. Es gibt namentlich Unterschiede in der Einschätzung zwischen Untertitlern, die hauptsächlich Untertitel für ein hörendes Publikum, und Untertitlern, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen. Letztere beurteilen die künftige Entwicklung des Arbeitsvolumens als signifikant besser.

Nicht unproblematisch ist der Tatbestand, dass eine gewisse Kluft zwischen Wissenschaft und Praxis besteht. Das Bewusstsein dafür, was wissenschaftliche Erkenntnisse für die Berufsausübung und den Berufsstand professioneller Untertitler leisten können, scheint wenig ausgeprägt; die befragten Untertitelnden äußern wenig Interesse an übersetzungswissenschaftlicher Fachliteratur und erachten diese als wenig relevant für die eigene Tätigkeit. Hier sind wohl beide Parteien in die Pflicht zu nehmen. Die Übersetzungswissenschaft hat, wie erwähnt, bisher die Beschreibung der konkreten Arbeitsbedingungen von Untertitelnden weitgehend ausgeblendet. Nachdem sie nun aber die Bedeutung der audiovisuellen Übersetzung erkannt hat und diese zunehmend in die Ausbildungsprogramme von Übersetzerinnen und Übersetzern integriert wird, dürfte sich dies nach und nach ändern.

Kapitel 3 war der Rezeption von Untertiteln gewidmet. Die Darstellung des Forschungsstands hatte gezeigt, dass dieses Gebiet zwar stärker erforscht ist als jenes der Produktionsabläufe. Allerdings harren auch hier grundlegende Fragestellungen einer systematischen Bearbeitung; dies gilt insbesondere für die Frage der Qualität – ein für die angewandte Übersetzungswissenschaft zentraler Aspekt. Als problematisch wurde die Maxime der Unauffälligkeit beurteilt, die – ohne empirische Grundlage – Untertitel auf eine reine Informationsvermittlung reduziert. Darüber hinaus wurden Forschungslücken in Bezug auf die Beschreibung der Merkmale von Amateur-Untertiteln (inkl. deren problematische Seiten) aufgezeigt. Fansubs sind im Internet omnipräsent, sodass ihre Bedeutung auch für die professionelle Untertitelung zu untersuchen ist. Gegenstand einer empirischen Studie war deshalb die Rezeption von Untertiteln, die gegen aktuelle Normen der Mainstream-Untertitelung verstoßen. Die Ergebnisse zeigten, dass Rezipientinnen und Rezipienten in der Lage sind, mehr Text zu verarbeiten als in der einschlägigen Fachliteratur angenommen. Die Daten deuteten aber auch darauf hin, dass bestehende Normen lediglich deshalb bevorzugt werden, weil sich Rezipientinnen und Rezipienten an sie gewöhnt haben. So wurde in der Bedingung, in der die Versuchsteilnehmenden zusätzlich zu Untertiteln metasprachliche Erklärungen in Form von Übertiteln zu rezipieren hatten, die für den Lesevorgang zur Verfügung stehende Zeit als signifikant kürzer eingeschätzt. Gleichzeitig waren jedoch keine negativen Auswirkungen auf den Rezeptionserfolg festzustellen. Es ist somit wichtig, dass die Rezeption von Untertiteln nicht nur anhand subjektiver Daten (Selbsteinschätzung), sondern auch anhand objektiver Daten (Wahrnehmungsmessungen) erforscht wird.

Aus den Erkenntnissen dieser Untersuchungen und Ausführungen kann m. E. das Fazit gezogen werden, dass wesentliche Forschungslücken bearbeitet wurden und ein übersetzungswissenschaftlicher Erkenntnisgewinn resultierte, sodass beide zu Beginn dieses Kapitels gestellte Fragen mit ja beantwortet werden können.

4.2 Grenzen und Stärken

Wie jede wissenschaftliche Arbeit weist auch die vorliegende Untersuchung gewisse Beschränkungen auf. Einige kritische Bemerkungen sollen nachstehend angebracht werden.

In Bezug auf die elektronische Fragebogen-Umfrage unter Untertitlerinnen und Untertitlern im deutschsprachigen Raum kann sicherlich der ausschließliche Einsatz von Selbsteinschätzungen kritisch betrachtet werden. Darüber hinaus handelte es sich um eine selbstadministrierte Online-Befragung: Die an der Umfrage teilnehmenden Personen füllten den Fragebogen anonym aus, Erklärungen und Rückfragen waren nicht möglich. Auch kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich gegen Ende des Fragebogens aufgrund dessen Länge – ein weiterer Kritikpunkt – ein Ermüdungseffekt bemerkbar machte, der sich auf die Datenqualität auswirkte. Auf der anderen Seite lassen sich Web-Befragungen ungleich schneller und kostengünstiger realisieren als telefonische und Face-to-face-Befragungen. Es wäre jedoch interessant, die Arbeitsabläufe und Interaktion zwischen den verschiedenen Handlungspartnern in Untertitelungsprojekten mit objektiven Daten und Verhaltensindikatoren zu erfassen. Dies würde allerdings direkte Beobachtung bedingen, die schwierig zu realisieren ist und eine Reihe praktischer und forschungsethischer Fragen aufwirft. Es müsste erst eine Fernsehanstalt oder Untertitelungsfirma gefunden werden, die bereit wäre, Forschenden Zugang zum Arbeitsplatz und zur Registrierung sämtlicher relevanter Beobachtungsparameter zu erteilen. Auch wäre die erforderliche Dauer des Beobachtungseinsatzes schwierig zu kalkulieren. Realistischer erscheint eine Methodenkombination. In Folgeinterviews, die jedoch natürlich immer noch auf Selbsteinschätzung basieren, könnten mit ausgewählten Personen offen gebliebene Fragen vertieft behandelt werden.

Ein weiterer möglicher Kritikpunkt betrifft die Rezeptionsuntersuchung und dabei die in experimentellen Studien fast unvermeidliche Reduzierung der Komplexität der Realität auf ein Minimum. Es wurden in erster Linie objektive Daten zur Messung der Wahrnehmung und des Rezeptionserfolgs erhoben. Diese erlauben zwar eine Quantifizierung der Daten und eine gewisse Generalisierbarkeit der Ergebnisse. Die genaueren persönlichen Erwartungen und Präferenzen von Rezipienten in puncto Untertiteln wären in einer breiter angelegten Befragung zu erfassen. Es wäre durchaus möglich, denselben Film mehreren Rezipientengruppen mit unterschiedlichen Kenntnissen der Ausgangssprache zu zeigen und sie anschließend in der Gruppe über die dargebotenen Untertitel diskutieren zu lassen. Gerade der Aspekt des Rezeptionserlebnisses, d. h. das Eintauchen in den Film trotz Untertiteln, wurde weitgehend ausgeblendet. Gruppeninterviews wären aber auch deshalb interessant, weil sie in der audiovisuellen Übersetzungsforschung noch kaum als Forschungstechnik eingesetzt wurden und somit auch methodische Fortschritte ermöglichen.

Neben den bereits aufgeführten Anregungen sind eine Reihe weiterer inhaltlicher Fragestellungen offen. Drei Aspekte sollen an dieser Stelle angesprochen werden, sie werden in Abschnitt 4.3 vertieft. Zunächst sind weiterführende Forschungen zur Qualität von Untertiteln erstrebenswert. Diese Frage konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht erschöpfend behandelt werden. Der einschlägige Forschungsstand wurde jedoch aufgearbeitet, erste Vorschläge für eine sinnvolle Gliederung der möglichen Prüfkriterien für Untertitelungen wurden vorgelegt und ebenso die Einschätzung von Untertitlerinnen und Untertitlern zur Frage der Qualität eingeholt. Diese Vorarbeiten stellen eine solide Grundlage für weitere konzeptionelle Studien zur Untertitelqualität dar.

Auch in Bezug auf die Frage des Kompetenzprofils von Untertitlerinnen und Untertitlern konnten lediglich erste Überlegungen angestellt werden. Bisherige Arbeiten zu diesem Thema wurden kritisch gesichtet. Ebenso wurden die Anforderungen an Untertitler mit den Anforderungen an Übersetzer verglichen und der Versuch unternommen, die Spezifika der Untertitlertätigkeit herauszuarbeiten. Es wäre interessant, auf dieser Basis ein fundiertes Berufsprofil von Untertitlern zu erstellen und die Aspekte eines nachhaltigen Qualitätsmanagements von Untertitelungsprojekten zu beschreiben. In diesem Zusammenhang interessiert natürlich auch der Versuch, den Ablauf von Untertitelungsprojekten modellhaft darzustellen. Besonderes Potenzial hätte ein Mehrebenen-Modell, das neben den Akteuren, Prozessschritten und Produkten dieser Teilprozesse die wichtigsten Faktoren visualisiert, die auf Untertitelungsprojekte Einfluss nehmen. Ein solches Modell hätte über seinen rein deskriptiven Wert hinaus Relevanz für angewandte Bereiche wie die Übersetzungsdidaktik und die Übersetzungsbewertung (genauer: die Untertitelbewertung). Die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit könnten als Ansatzpunkte für einen Modellentwurf genutzt werden, wären jedoch in einer Folgestudie zu ergänzen. Eine solche müsste klarer als die vorliegende Arbeit auf eine spezifische Form der Untertitelung fokussieren (zum Beispiel die interlinguale Untertitelung für Menschen ohne Hörbehinderung). In Interviews mit Untertitlerinnen und Untertitlern wäre insbesondere nach den Einflussfaktoren in Untertitelungsprojekten und den Handlungspartnern von Untertitlern zu fragen. Die vorliegende Arbeit hat diesbezüglich, auch methodisch bedingt, lediglich stichwortartige Daten generiert. Eine detaillierte Studie zur Untersuchung, welche anderen Akteure an welchen Punkten in Untertitelungsprojekten in Erscheinung treten, bleibt ein Forschungsdesiderat.

Schließlich soll auch noch einmal der Begriff der Unauffälligkeit von Untertiteln erwähnt werden, der in der einschlägigen Fachliteratur zentral ist und

in der vorliegenden Arbeit kritisch betrachtet wurde. Die Aufarbeitung des Forschungsstands hatte gezeigt, dass die Sprache in Untertiteln oft auf ein reines Informationsmedium reduziert wird und die ästhetischen Werte zugunsten der denotativen Werte vernachlässigt werden. Gefordert wird, in den Worten von Dedecius (1961, in Koller, 2004, S. 56) in der Regel eine Übersetzung, die „zuverlässig, aber unkünstlerisch“ ist. Da sich Autorenfilme (und ein solcher ist der in unserer Arbeit verwendete Film *Entre les murs*) jedoch als Kunstwerke begreifen, wurde die These aufgestellt, dass es nicht das oberste Ziel einer Untertitelung sein kann, die Dialoge eines Autorenfilms möglichst unfallfrei und unauffällig weiterzugeben – vielleicht nicht einmal dann, wenn ein Teil des Publikums bei einer Untertitelung, die wahrgenommen wird, aussteigt. Sicherlich geht es nicht darum, aus der Originalversion eines Films eine künstlerische, aber unzuverlässige Untertitelung zu machen; es geht vielmehr darum aufzuzeigen, wie eine gleichzeitig künstlerische *und* zuverlässige Übertragung beschaffen sein müsste. Anhand der Analyse eines Korpus bestehender Untertitelungen wäre deshalb zunächst darzustellen, auf welchen Ebenen sich Unauffälligkeit als Untertitelungsmaxime äußert. Anschließend müssten Alternativvorschläge erarbeitet und die Rezipientenreaktionen auf die verschiedenen Untertitellösungen gemessen werden.

4.3 Ausblick

In diesem Teil soll die Bedeutung der Arbeit für die Übersetzungsforschung, die Didaktik sowie die berufliche Praxis untersucht werden. Ebenfalls werden Perspektiven für mögliche weiterführende Arbeiten aufgezeigt.

4.3.1 Perspektiven für die Übersetzungswissenschaft

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit haben Relevanz sowohl für die theoretische als auch die empirische Übersetzungswissenschaft. Die Übersetzungswissenschaft hat sich in den vergangenen Jahren immer neuen Fragen im Bereich der audiovisuellen Translation angenommen. Es ist deshalb sicherlich kein Zufall, dass sich im Englischen der Begriff *Audiovisual Translation Studies* (AVTS) als Bezeichnung für eine eigenständige Subdisziplin der Translationswissenschaft eingebürgert hat. Ausgeklammert wurden bislang jedoch weitgehend die Aspekte der Produktionsabläufe von Untertitelungsprojekten sowie der Status von Untertitlerinnen und Untertitlern.

Die vorliegende Studie hat mit ihrer Beschreibung der Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum einen Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke geleistet. Sie hat aber auch methodisch Neuland beschritten. Das vorherrschende Forschungsdesign im Bereich der audiovisuellen Übersetzungsforschung ist der Übersetzungsvergleich beziehungsweise, im Bereich der Rezeptionsforschung, die Beobachtung. In dieser Arbeit wurden mit einer Methodenkombination aus schriftlicher Befragung und Beobachtung objektive und subjektive Daten in einem sowohl experimentellen als auch nichtexperimentellen Setting erhoben. Schriftliche Befragungen in Form von Fragebogen und gebundenen Antwortformaten lassen wenig Raum für Nuancen bei der Antwortformulierung und schränken somit die Freiheit der Befragten ein. Hingegen haben sie den Vorteil, dass sie verrechnungssicher und zeitökonomisch ausgewertet werden können. In einer weiterführenden Studie könnten in persönlichen Interviews bestimmte Fragen, die nicht abschließend geklärt werden konnten, vertiefend behandelt werden. Es wäre interessant, die Sichtweise von Untertitlerinnen und Untertitlern zu ausgewählten Ergebnissen zu erfragen: Gegenüber welchen anderen Akteuren in Untertitelungsprojekten wird der eigene Handlungsspielraum als begrenzt eingeschätzt? Wieso werden unbefriedigende Aspekte im Zusammenhang mit der Berufsausübung wie fehlende Namensnennung akzeptiert? Welchen Beitrag leisten Arbeitgeber zur persönlichen Weiterbildung? Es sei auch daran erinnert, dass die analysierten Daten zu den Produktionsabläufen aus einer einmaligen Erhebung aus dem Zeitraum 2010 bis 2011 stammen. Eine längsschnittliche Untersuchung wäre erstrebenswert. Dabei interessiert notabene die Frage, ob sich die Einstellung zum Beruf und zu den Perspektiven, die er bietet, unter Untertitelnden mit zunehmender Berufserfahrung verändert. Sinnvoll wären aber auch Gruppeninterviews mit Untertitlerinnen und Untertitlern zu berufspraktischen Fragen, die keine Selbstoffenbarung erfordern. Gerade die Frage der Qualität von Untertiteln nicht nur mit Blick auf das Produkt, sondern die Prozessabläufe, sowie jene des Anforderungsprofils von Untertitelnden sind, wie erwähnt, noch genauer zu untersuchen. Angesichts der zunehmenden Verbreitung von Fansubs wäre es ebenfalls aufschlussreich, professionelle Untertitler zu ihrer Meinung zu dieser Form der Untertitelung und zur Qualität von Fansubs zu befragen.

Aber auch reine Produktstudien interessieren. Gerade die so grundlegende Problemstellung der Untertitelung als verschriftete Form fingierter Mündlichkeit wurde bisher weder theoretisch noch empirisch ausreichend bearbeitet. Es gibt lediglich Fallstudien, in denen immer wieder die fast durchgehende Ver-

wendung von Standardsprache in Untertitelungen festgestellt wurde. Sicherlich haben Untertitel die Tendenz, eine für die Sprechsprache des Filmdialogs zu formale und damit inadäquate stilistische Ebene anzupeilen, auch wenn dieser in vielerlei Hinsicht von spontaner Mündlichkeit abweicht. Problematisch ist insbesondere, dass formelle beziehungsweise informelle Elemente teilweise willkürlich in Untertiteln erscheinen. Herbst (1994, Abschn. 5.3.2.4) hat solche unmotivierten Stilbrüche in Synchronertexten festgestellt. Ähnlich systematische Studien wären auf dem Gebiet der Untertitelung durchzuführen.

Potenzial haben auch Literaturberichte, d. h. Zusammenstellungen und Auswertungen der Fachpublikationen zu verschiedenen untertitelungsrelevanten Fragestellungen. Die Publikationen im Bereich der audiovisuellen Translation haben exponentiell zugenommen und sind kaum mehr zu überblicken. Deshalb erstaunt es nicht, dass sie den Forschungsstand oft nur oberflächlich erschließen und lückenhaft auf relevante frühere Arbeiten verweisen. Synoptische Übersichten über wichtige Parameter der Untersuchungen zu bestimmten Fragestellungen und deren Ergebnisse sind erstrebenswert, da sie Tendenzen und Strukturen in der Forschung und Theoriebildung im Bereich der Untertitelung sichtbar werden lassen.

Last but not least soll an die Rolle der Untertitelung für den Zweitspracherwerb erinnert werden. Hier gibt es seit einiger Zeit entscheidende Impulse (z. B. Gambier, Caimi & Mariotti, 2014; Incalcaterra McLoughlin & Lertola, 2014). Die Berücksichtigung dieser Fragen hätte jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit gesprengt. Eine ihrer Stärken ist es gerade, den Begriff der Rezeption genauer definiert und Rezeptionsforschung von der Wirkungsbeziehungsweise Nutzungsforschung abgegrenzt zu haben, unter die m. E. die Untertitelung mit Blick auf den Fremdspracherwerb fällt. Innerhalb dieses Forschungsstrangs wäre die Rolle der Untertitelung im Spannungsfeld von Integration und Migration zu untersuchen. Dabei interessiert notabene die intralinguale Untertitelung und ihre Bedeutung nicht nur für die Entwicklung der sprachlichen Kompetenzen und die gesellschaftliche Integration von Menschen mit Hörbehinderung, sondern auch im Zusammenhang mit sprachpolitischen Themen wie dem gesellschaftlichen und institutionellen Umgang mit Migration und Integration. Hier könnte es in Zukunft zu fruchtbaren Kontakten zwischen Untertitelungsforschung und Migrationslinguistik kommen.

4.3.2 Perspektiven für die Übersetzer Ausbildung

In jüngerer Zeit sind verschiedene Arbeiten erschienen, die sich zumindest teilweise didaktischen Aspekten der Untertitelung widmen (z. B. Díaz Cintas

2008c; Nardi, 2016; Valentini, 2006; im Bereich der Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung siehe Neves, 2008; Remael, 2007). Eine solche Perspektive scheint im Lichte der Ergebnisse unserer Studie sinnvoll. Die befragten Untertitlerinnen und Untertitler im deutschsprachigen Raum rechnen mehrheitlich mit einer steigenden Nachfrage nach Untertitelungen. Allerdings hat sich auch gezeigt, dass Untertitler, die hauptsächlich Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung erstellen, in signifikant höherem Maße von einem solchen Anstieg ausgehen. Es ist somit darauf zu achten, dass an Ausbildungsstätten für Übersetzerinnen und Übersetzer Angebote in Untertitelung für sinnesbehinderte Menschen bereitgestellt werden. Den speziellen Bedürfnissen hörbehinderter und gehörloser Menschen wird in einem solchen Kurs besondere Aufmerksamkeit zu widmen sein, notabene was ihre niedrigere Lesekompetenz angeht. Nachdem in der Praxis auf eine Zusammenarbeit mit Gehörlosenverbänden aus terminlichen und ökonomischen Gründen oft verzichtet wird, ist es umso wichtiger, eine solche während der Ausbildung anzustreben und angehende Untertitlerinnen und Untertitler für diese Problematik zu sensibilisieren – gerade auch vor dem Hintergrund, dass die Rezeptionsbedürfnisse und Lesegewohnheiten unterschiedlicher Nutzergruppen in unserer Umfrage von Untertitlern selbst als wichtige Kursinhalte bezeichnet wurden. Eine solche Sensibilisierung kann beispielsweise durch Untertitelungsübungen mit unterschiedlichem Skopos, d. h. für verschiedene Grade von Hörbehinderung, erreicht werden.

Auch die in der vorliegenden Arbeit gewonnenen Erkenntnisse im Zusammenhang mit der Durchführung von Untertitelungsprojekten lassen sich für die Ausbildung von Untertitlern fruchtbar machen. In einschlägigen untertitelungsrelevanten Publikationen fokussieren Vorschläge für Kursinhalte oft auf sprachliche Aspekte. Valentini (2006) beispielsweise listet folgende Fähigkeiten und Fertigkeiten als Lernziele auf: (1) Sprachkompetenz, (2) pragmatische, kommunikative und interaktionelle Kompetenz, (3) paralinguistische Kompetenz, (4) kulturelle (enzyklopädische) Kompetenz, und (5) technische Kompetenz. Bei Nardi (2016) werden folgende drei Kompetenzbereiche genannt: (1) sprachlich-kulturelle Kompetenzen auf gehobenem Niveau, (2) disziplinäre Kompetenzen (z. B. Verstehen der Filmsprache und multimodaler Texte), (3) technische Kompetenzen. Da beide Arbeiten die Bedeutung der Simulierung realer Arbeitsbedingungen von audiovisuellen Übersetzenden unterstreichen, dürfen berufskundliche Aspekte jenseits von Technikfragen eigentlich nicht fehlen. Wird die Ausbildung professioneller Untertitler anvisiert, ist zur Festlegung von Kursinhalten in Erfahrung zu bringen, was diese

in ihrem beruflichen Alltag tun. Unsere Umfrage hat diesbezüglich relevante Daten zu Arbeitsmarkt, Produktionsabläufen, Untertitelungssoftware, Richtlinien, Berufsprofil von Untertitlern und Qualitätskriterien erfasst. Es wurden aber auch die von professionellen Untertitlern gewünschten Inhalte von Weiterbildungskursen ermittelt. Diese könnten für die Planung künftiger Angebote weiter ausgewertet werden. Angesichts der oft ins Feld geführten gefühlten oder tatsächlichen Verschlechterung der Arbeitsbedingungen von Übersetzern und Untertitlern sollten auch berufsethische Fragen (inkl. jener von Urheberrecht und Untertitelung) thematisiert werden.

In diesem Zusammenhang sei an die Vision einer demokratischen Translationskultur von Prunč (2008) in Form eines Ausbildungsziels erinnert:

Selbstbewusste, selbstkritische, professionell handelnde, solidarische und loyale Translatoren, die sich ihrer Mittlerfunktion, ihrer historischen, sozialen und politischen Rolle bewusst sind und ihre Definitionsmacht im Diskurs mit den übrigen Definitionsmächtigen verantwortungsbewusst einzusetzen wissen. (S. 38)

Es kann sicherlich nicht falsch sein, den Zugang zur professionellen Untertitelung durch eine (akademische) Fachausbildung qualitativ abzusichern. Gleichzeitig wäre es wohl naiv davon auszugehen, dass immer mehr Ausbildung zu immer höherem Status führt; zumindest sind mir im Bereich der Übersetzungswissenschaft keine empirischen Studien bekannt, die eine solche Korrelation aufzeigen. Eine entsprechende Ausbildung kann (beziehungsweise sollte) aber neben praktischen Fähigkeiten auch das Bewusstsein für grundlegende Haltungen und Werte wie Verantwortung und Loyalität unter Mitgliedern desselben Berufszweigs schärfen. Deshalb wäre es interessant zu verfolgen, in welche Richtung sich der Arbeitsplatz von Untertitlern mit zunehmender Professionalisierung der Ausbildung entwickelt.

Schließlich ist auch eine Bestandsaufnahme des Unterrichtsangebots in Untertitelung an höheren Fachschulen, Fachhochschulen und Universitäten im deutschsprachigen Raum erstrebenswert: Auf welcher Ausbildungsstufe werden solche Kurse angeboten und weshalb (erst da)? Welches ist das Verhältnis zwischen theoretischen und praktischen Kursinhalten? Worin bestehen die geforderten Leistungsnachweise und nach welchen Kriterien werden diese bewertet? Welche Kooperationen bestehen mit Untertitelungsfirmen und Fernsehanstalten und welche Herausforderungen treten dabei auf (z. B. Gefahr der Verdrängung von professionellen Übersetzern durch Praktikanten)? Im Rahmen einer solchen Bestandsaufnahme wäre auch zu untersuchen, welche Synergien bei einer Zusammenarbeit zwischen Ausbildungsinstituten genutzt

werden könnten, zumal ja auch deutschsprachige Fernsehanstalten im Bereich der Untertitelung und für andere Formen der audiovisuellen Übersetzung zusammenarbeiten und sich gegenseitig Übersetzungen zur Verfügung stellen. Darüber hinaus gibt es Bestrebungen zur Harmonisierung von Untertitelrichtlinien. Entsprechende Vorschläge könnten im Rahmen von Qualifikationsarbeiten von Studierenden erarbeitet werden. Die Simulierung der professionellen Untertitelungspraxis mag ein durchaus legitimes Unterrichtsziel sein. Ausbildungsstätten sollten jedoch den Markttendenzen nicht einfach folgen, sondern diese mitgestalten.

4.3.3 Perspektiven für die berufliche Praxis

Die vorliegende Arbeit hat auch außerwissenschaftliche Bedeutsamkeit für die professionelle Untertitelungspraxis. Die Ergebnisse der Fragebogen-Umfrage veranschaulichen die Komplexität von Untertitelungsprojekten und erlauben es Untertitlern, Probleme und Störungen im Produktionsprozess von Untertiteln in einem größeren Kontext zu verorten und adäquate Lösungsmöglichkeiten zu entwickeln. Arbeiten mit einer solchen anwendungsorientierten Perspektive fehlen in der bisherigen Untertitelungsforschung weitgehend. Dies dürfte mit ein Grund dafür sein, dass übersetzungswissenschaftliche Fachliteratur auch von den Teilnehmenden an unserer Fragebogen-Umfrage als wenig hilfreich für die eigene Tätigkeit erachtet wurde. In diesem Zusammenhang sei folgendes Zitat von Prunč (2008) angeführt:

Die Rolle der Translationswissenschaft muss in erster Linie darin bestehen, die historischen und aktuellen Translationskulturen und ihre Gesetzmäßigkeiten zu erforschen. Von diesen Erkenntnissen können – das ist jedoch nicht mehr die Aufgabe der Translationswissenschaft – Handlungsanweisungen für normenkonformes und nonkonformistisches Verhalten abgeleitet werden. Vor allem aber ist die Translationswissenschaft, weil sie ja ihre Erkenntnisse aus der Erforschung der Gesetzmäßigkeiten realer Translationskulturen einbringen kann, im Stande, prospektiv auch mögliche und künftige Translationskulturen zu konstruieren bzw. ihre Gesetzmäßigkeiten zunächst spekulativ auszuloten. (S. 36–37)

Unsere Fragebogen-Umfrage hat verschiedene Aspekte der Untertitelungskultur im deutschsprachigen Raum beschrieben. Bei der Ergebnisdiskussion wurde auch aufgezeigt, wie sich diese Untertitelungskultur nach Meinung von Untertitlerinnen und Untertitlern entwickeln sollte, damit ihren Bedürfnissen und Erwartungen in Zukunft noch stärker Rechnung getragen wird. Wenn auch die Formulierung konkreter Handlungsanweisungen, wie Prunč (2008) zu Recht schreibt, nicht mehr Aufgabe der Translationswissenschaft ist, so

kann diese verschiedene Impulse für die (Weiter)entwicklung von Normen und Standards im Bereich der Untertitelung geben; letztere sind bisher noch kaum wissenschaftsgeleitet.

Aber auch unsere zweite empirische Untersuchung, in der die Mainstream-Untertitelung mit experimentellen Formen der Untertitelung verglichen wurde, hat für die Praxis der professionellen Untertitelung relevante Erkenntnisse zutage gebracht. Sie erlauben eine bessere Einschätzung der Fähigkeiten und Präferenzen von zumindest einer Teilgruppe von Rezipienten und lassen sich somit als Argumentarium für die Erstellung einer nicht in jeder Hinsicht normenkonformen Untertitelung anwenden.

Was die Beschreibung des Arbeitsplatzes von Untertitlern angeht, so gibt es zahlreiche weitere Forschungsdesiderate. Es wäre interessant, auf Online-Plattformen für Untertitler die verschiedenen Foren und Diskussionsfäden zu analysieren und die Themen zu ermitteln, die nach Meinung von Untertitelnden selbst dringlich sind. Auf dieser Grundlage könnten weitere empirische Studien konzipiert und deren Erkenntnisse von Berufsverbänden für die Ausarbeitung von Berufs- und Ehrenkodizes fruchtbar gemacht werden. Daneben wäre die Auswertung von Stellenangeboten im Bereich der Untertitelung aufschlussreich: Welche Ausbildung, Kenntnisse und Erfahrungen werden von Untertitlerinnen und Untertitlern in der Berufspraxis gefordert? Welchen Status haben Untertitelnde in der Unternehmens- oder Organisationshierarchie? Zeigt der Abgleich zwischen den geforderten Berufskompetenzen und dem Ausbildungsangebot im Bereich der Untertitelung (vgl. Abschn. 4.3.2) einen Optimierungsbedarf in Bezug auf die Lehre auf?

Geld, Zeit, Ausbildung – dies sind nach Meinung von Untertitlerinnen und Untertitlern Faktoren, die die Qualität von Untertiteln entscheidend beeinflussen. Daneben spielen eine Reihe weiterer Aspekte eine wichtige Rolle, die sich oft ihrer direkten Einflussnahme entziehen. Wenn die genannten Faktoren jedoch im richtigen Verhältnis vorhanden sind, dürfte die Wahrscheinlichkeit steigen, dass Untertitler an ein Untertitelungsprojekt mit Selbstbewusstsein und Engagement herangehen und entsprechende Qualität liefern. Auch ein solcher kausaler Zusammenhang wäre empirisch allerdings erst noch nachzuweisen – ein methodisch gesehen nicht leichtes Unterfangen. Andererseits: *Nihil tam difficile est, quin quaerendo investigari possit*, sprich: Nichts ist so schwierig, als dass man es nicht durch Erforschen ausfindig machen kann (Publius Terentius Afer, 2. Jahrh. v. Chr.).

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Entre les murs* (2008). Regie: Laurent Cantet, Drehbuch: Laurent Cantet, François Bégaudeau & Robin Campillo. DVD-Version: Concorde Home Entertainment.
Deutsche Untertitel: Keine Angabe.
- Bégaudeau**, François (2006). *Entre les murs*. Paris: Gallimard.
- (2008). *Die Klasse* (Deutsche Übersetzung: Katja Buchholz & Brigitte Große). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bégaudeau**, François, **Cantet**, Laurent & **Campillo**, Robin (2008). *Le scénario du film Entre les murs*. Paris: Gallimard.

Sekundärquellen

- Abdallah**, Kristiina (2012). Quality problems in AVT production networks: Reconstructing an actor-network in the subtitling industry. In: Adriana Şerban, Anna Matamala & Jean-Marc Lavaur (Hg.), *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches* (S. 173–186). Bern: Peter Lang.
- Alves Veiga**, Maria José (2006). Subtitling reading practices. In: João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa & Teresa Seruya (Hg.), *Translation studies at the interface of disciplines* (S. 161–168). Amsterdam: Benjamins.
- Azuma**, Junichi (2012). Graphic emoticons as a future universal symbolic language. In: Aline Remael, Pilar Orero & Mary Carroll (Hg.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for all 3* (S. 61–84). Amsterdam: Rodopi.
- Bairstow**, Dominique (2011). Audiovisual processing while watching subtitled films: A cognitive approach. In: Adriana Şerban, Anna Matamala & Jean-Marc Lavaur (Hg.), *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches* (S. 205–219). Bern: Peter Lang.
- Bairstow**, Dominique & **Lavaur**, Jean-Marc (2012). Audiovisual information processing by monolinguals and bilinguals: Effects of intralingual and interlingual subtitles. In: Aline Remael, Pilar Orero & Mary Carroll (Hg.), *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for all 3* (S. 273–293). Amsterdam: Rodopi.
- Beck**, Klaus (2015). *Kommunikationswissenschaft* (4. Auflage). Konstanz: UVK.
- Beicken**, Peter (2004). *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam.
- Berg Henjum**, Kjetil (2004). Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem. In: Harald Kittel, Armin P. Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert & Fritz Paul (Hg.), *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (S. 512–520). (HSK Band 26, Teilband 1). Berlin: de Gruyter.
- Bogucki**, Łukasz (2009). Amateur subtitling on the Internet. In: Jorge Díaz Cintas & Gunilla Anderman (Hg.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (S. 49–57). New York: Palgrave.

- (2013). *Areas and methods of audiovisual translation research*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Bréan**, Samuel (2014). Amateurisme et sous-titrage: la fortune critique du „fansubbing“. *Traduire*, 230, 22–36.
- Bruti**, Silvia & **Di Giovanni**, Elena (Hg.). (2012). *Audiovisual translation across Europe. An ever-changing landscape*. Oxford: Peter Lang.
- Bühler**, Karl (1934). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Gustav Fischer.
- Buhr**, Vanadis (2003). *Untertitel – Handwerk und Kunst*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Caffrey**, Colm (2008). Using pupillometric, fixation-based and subjective measures to measure the processing effort experienced when viewing subtitled TV anime with pop-up gloss. In: Susanne Göpferich, Arnt Lykke Jakobsen & Inger M. Mees (Hg.), *Looking at eyes. Eye-tracking studies of reading and translation processing* (S. 125–144). Copenhagen: Samfundslitteratur.
- (2009). *Relevant abuse? Investigating the effects of an abusive subtitling procedure on the perception of TV anime using eye tracker and questionnaire*. Dissertation, Dublin City University.
- (2012). Using an eye-tracking tool to measure the effects of experimental subtitling procedures on viewer perception of subtitled AV content. In: Elisa Perego (Hg.), *Eye tracking in audiovisual translation* (S. 223–258). Rom: Aracne.
- Cedeño Rojas**, Maribel (2007). *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien. Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Chiaro**, Delia (2008). Issues of quality in screen translation: Problems and solutions. In: Delia Chiaro, Christine Heiss & Chiara Bucaria (Hg.), *Between text and image. Updating research in screen translation* (S. 241–256). Amsterdam: Benjamins.
- Chiaro**, Delia, **Heiss**, Christine & **Bucaria**, Chiara (Hg.). (2008). *Between text and image: Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Csikszentmihalyi**, Mihaly (2010). *Das flow-Erlebnis* (11. Auflage). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Czennia**, Bärbel (2004). Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem. In: Harald Kittel, Armin P. Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert & Fritz Paul (Hg.), *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (S. 505–512). (HSK Band 26, Teilband 1). Berlin: de Gruyter.
- Díaz Cintas**, Jorge (2001). Striving for quality in subtitling: The role of a good dialogue list. In: Yves Gambier & Henrik Gottlieb (Hg.), *(Multi)Media Translation* (S. 199–211). Amsterdam: Benjamins.
- (2008a). Audiovisual translation comes of age. In: Delia Chiaro, Christine Heiss & Chiara Bucaria (Hg.), *Between text and image. Updating research in screen translation* (S. 1–9). Amsterdam: Benjamins.
- (2008b). Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique. In: Jean-Marc Lavaur & Adriana Șerban (Hg.), *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage* (S. 27–41). Bruxelles: De Boeck.

- (Hg.). (2008c). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: Benjamins.
- (2008d). Teaching and learning to subtitle in an academic environment. In: Jorge Díaz Cintas (Hg.), *The didactics of audiovisual translation* (S. 89–103). Amsterdam: Benjamins.
- Díaz Cintas, Jorge, Matamala, Anna & Neves, Josélia** (Hg.). (2010). *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Amsterdam: Rodopi.
- Díaz Cintas, Jorge & Muñoz Sánchez, Pablo** (2006). Fansubs: Audiovisual translation in an amateur environment. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 37–52.
- Díaz Cintas, Jorge, Orero, Pilar & Remael, Aline** (Hg.). (2006). Audiovisual translation [Sondernummer]. *The Journal of Specialised Translation*, 6.
- Díaz Cintas, Jorge, Orero, Pilar & Remael, Aline** (Hg.). (2007). *Media for all. Subtitling for the deaf, audio description, and sign language*. Amsterdam: Rodopi.
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline** (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Dörnyei, Zoltán** (2007). *Research methods in applied linguistics*. Oxford University Press.
- Dürscheid, Christa** (2002). E-Mail und SMS – ein Vergleich. In: Arne Ziegler & Christa Dürscheid (Hg.), *Kommunikationsform E-Mail* (S. 93–114). Tübingen: Stauffenburg.
- Faulstich, Werner** (2008). *Grundkurs Filmanalyse* (2. Auflage). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Fawcett, Peter** (2003). The manipulation of language and culture in film translation. In: María Calzada Pérez (Hg.), *Apropos of ideology. Translation studies on ideology – Ideologies in translation studies* (S. 145–163). Manchester: St. Jerome.
- Foerster, Anna** (2010). Towards a creative approach in subtitling: A case study. In: Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala & Josélia Neves (Hg.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility. Media for all 2* (S. 81–98). Amsterdam: Rodopi.
- Gambier, Yves** (Hg.). (2003a). Screen translation [Sondernummer]. *The Translator*, 9(2).
- (2003b). Introduction: Screen transadaptation: Perception and reception. *The Translator*, 9(2), 171–189.
- (2004a). Les mots et les images en traduction: sous-titres et doublage. In: Harald Kittel, Armin P. Frank, Norbert Greiner, Theo Hermans, Werner Koller, José Lambert & Fritz Paul (Hg.), *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (S. 1047–1061). (HSK Band 26, Teilband 1). Berlin: de Gruyter.
- (Hg.). (2004b). Traduction audiovisuelle [Sondernummer]. *Meta*, 49(1).
- (2004c). La traduction audiovisuelle: un genre en expansion. *Meta*, 49(1), 1–11.
- (2006a) Multimodality and audiovisual translation. In: Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert (Hg.), *Challenges of multidimensional translation*. www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf (23.12.16)
- (2006b). Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle. *Target*, 18(2), 261–293.

- (2007). Sous-titrage et apprentissage des langues. In: Aline Remael & Josélia Neves (Hg.), *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles. Linguistica Antverpiensia, New Series 6/2007*, 97-113.
- (2008). Recent developments and challenges in audiovisual translation research. In: Delia Chiaro, Christine Heiss & Chiara Bucaria (Hg.), *Between text and image: Updating research in screen translation* (S. 11–33). Amsterdam: Benjamins.
- (2009). Challenges in research on audiovisual translation. In: Anthony Pym & Alexander Perekrstenko (Hg.), *Translation research projects 2* (S. 17–25). Tarra-gona: Intercultural Studies Group.
http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/index.htm (23.12.16)
- Gambier, Yves, Caimi, Annamaria & Mariotti, Cristina** (Hg.). (2014). *Subtitles and language learning. Principles, strategies and practical experiences*. Bern: Peter Lang.
- Gambier, Yves & Gottlieb, Henrik** (Hg.). (2001). *(Multi) media translation*. Amsterdam: Benjamins.
- Gambier, Yves & Lautenbacher, Olli** (Hg.). (2010). Oralité et écrit en traduction [Sondernummer]. *Glottopol – Revue de sociolinguistique en ligne*.
http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_15.html (23.12.16)
- Garbe, Christine, Holle, Karl & Jesch, Tatjana** (2009). *Texte lesen. Lesekompetenz – Textverstehen – Lesedidaktik – Lesesozialisation*. Paderborn: Schöningh.
- Genette, Gérard** (2001). *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Georgakopoulou, Panayota** (2009). Subtitling for the DVD industry. In: Jorge Díaz Cintas & Gunilla Anderman (Hg.), *Audiovisual translation: Language transfer on screen* (S. 21–35). New York: Palgrave.
- (2012). Challenges for the audiovisual industry in the digital age: The ever-changing needs of subtitle production. *JoSTrans*, 17, 78–103.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun** (1997). Wissenschaftliche Grundlagen für die Evaluierung von Übersetzungsleistungen. In: Eberhard Fleischmann, Wladimir Kutz & Peter A. Schmitt (Hg.), *Translationsdidaktik: Grundfragen der Übersetzungswissenschaft* (S. 573–579). Tübingen: Narr.
- (2005). Multidimensionale Translation. Ein Blick in die Zukunft. In: Felix Mayer (Hg.), *20 Jahre Transforum. Koordinierung von Praxis und Lehre des Dolmetschens und Übersetzens. Jubiläumskongress, 21.–23. Oktober 2004, Saarbrücken, Saarland Museum, Moderne Galerie* (S. 23–30). Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- (2009). MuTra: Multidimensionale Translationsformen – Problem- und Fragestellungen. In: Lew N. Zybatow (Hg.), *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft. IATI-Beiträge I* (S. 95–110). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- González, Julia & Wagenaar, Robert** (2007). *Eine Einführung in Tuning Educational Structures in Europe. Der Beitrag der Hochschulen zum Bologna-Prozess*.
<http://www.unideusto.org/tuningeu/documents.html> (23.12.16)
- Göpferich, Susanne** (2006). *Textproduktion im Zeitalter der Globalisierung. Entwicklung einer Didaktik des Wissenstransfers* (2. Auflage). Tübingen: Stauffenburg.

- Gottlieb**, Henrik (1992). Subtitling – a new university discipline. In: Cay Dollerup & Anne Loddegaard (Hg.), *Teaching translation and interpreting. Training, talent and experience* (S. 161–170). Amsterdam: Benjamins.
- (1998). Subtitling. In: Mona Baker (Hg.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (S. 244–248). London: Routledge.
- (2005). Multidimensional translation: Semantics turned semiotics. In: Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert (Hg.), *Challenges of multidimensional translation*.
www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf (23.12.16)
- (2012). Subtitles – Readable dialogue? In Elisa Perego (Hg.), *Eye tracking in audio-visual translation* (S. 37–81). Rom: Aracne.
- Griesel**, Yvonne (2007). *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlin: Frank & Timme.
- (2008). Kulturtransfer im Welttheater. In: Larisa Schippel (Hg.), *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept* (S. 167–192). Berlin: Frank & Timme.
- Guillot**, Marie-Noëlle (2007). Oral et illusion d'oral: indices d'oralité dans les sous-titres de dialogues de film. *Meta*, 52(2), 239–259.
- (2008). Orality and film subtitling. The riches of punctuation. *The Sign Language Translator and Interpreter*, 2(2), 127–147.
- Gummerus**, Eivor & **Paro**, Catrine (2001). Translation quality. An organizational viewpoint. In Yves Gambier & Henrik Gottlieb (Hg.), *(Multi) media translation* (S. 133–142) Amsterdam: Benjamins.
- Herbst**, Thomas (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- (2002). *Film translation – Dubbing*. In: Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze & Erich Straßner (Hg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (S. 1829–1833). (HSK Band 15, Teilband 3). Berlin: de Gruyter.
- Hezel**, Susanne (2009). *Untertitelung für Hörgeschädigte für das deutsche Fernsehen. Vorgehensweisen, Forderungen, Richtlinien*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Hickethier**, Knut (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.
- Hinderer**, Katharina (2009). *Untertitelung in Tschechien und Deutschland*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Holly**, Werner (2004). *Fernsehen*. Tübingen: Niemeyer.
- Hug**, Theo & **Poscheschnik**, Gerald (2015). *Empirisch forschen* (2. Auflage). Konstanz: UVK.
- Huntemann**, Willi & **Rühling**, Lutz (1997). Einleitung: Fremdheit als Problem und Programm. In: Willi Huntemann & Lutz Rühling (Hg.), *Fremdheit als Problem und Programm. Die literarische Übersetzung zwischen Tradition und Moderne. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 14* (S. 1–25). Berlin: Erich Schmidt Verlag.

- Hurt**, Christina & **Widler**, Brigitte (1999). Untertitelung/Übertitelung. In: Mary Snell-Hornby, Hans G. Hömig, Paul Kussmaul & Peter A. Schmitt (Hg.), *Handbuch Translation* (S. 261–263). Tübingen: Stauffenburg.
- Incalcaterra McLoughlin**, Laura, **Biscio**, Marie & **Ni Mhainnín**, Máire Áine (Hg.). (2011). *Audiovisual translation. Subtitles and subtitling*. Oxford: Peter Lang.
- Incalcaterra McLoughlin**, Laura & **Lertola**, Jennifer (2014). Audiovisual translation in second language acquisition. Integrating subtitling in the foreign-language curriculum. *The Interpreter and Translator Trainer*, 8(1), 70–83.
- Inghilleri**, Moira (Hg.). (2005). Bourdieu and the sociology of translation and interpreting [Sondernummer]. *The Translator*, 11(2).
- ISO 17100** (2015). *Übersetzungsdienstleistungen – Anforderung an Übersetzungsdienstleistungen*. Genf: ISO.
- Ivarsson**, Jan & **Carroll**, Mary (1998). *Subtitling*. Simrishamn: Transedit.
- Jakobson**, Roman (1966). On linguistic aspects of translation. In: Reuben A. Brower (Hg.), *On translation* (S. 232–239). New York: Oxford University Press.
- Jankowska**, Anna (2012). ‚I do what I like, and I don’t have to go to work every day‘: The *status quo* of audiovisual translators in Poland. In: Silvia Bruti & Elena Di Giovanni (Hg.), *Audiovisual translation in Europe. An ever-changing landscape* (S. 35–58). Oxford: Peter Lang.
- Joos**, Markus, **Rötting**, Matthias & **Velichkovsky**, Boris M. (2003). Spezielle Verfahren I: Bewegungen des menschlichen Auges: Fakten, Methoden und innovative Anwendungen. In: Gert Rickheit, Theo Herrmann & Werner Deutsch (Hg.), *Psycholinguistik. Ein internationales Handbuch* (S. 142–168). (HSK Band 24). Berlin: de Gruyter.
- Jüngst**, Heike E. (2010) *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- Kadrić**, Mira, **Kaindl**, Klaus & **Cooke**, Michèle (2012). *Translatorische Methodik* (5. Auflage). Wien: Facultas.
- Kaindl**, Klaus (1995). *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg.
- (2004). *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.
- Kalverkämper**, Hartwig (1999). Translationswissenschaft als integrative Disziplin. In: Heidrun Gerzymisch-Arbogast, Daniel Gile, Juliane House & Anneli Rothkegel (Hg.), *Wege der Übersetzungs- und Dolmetschforschung* (S. 55–76). Tübingen: Narr.
- (2004). Translation – Anforderungen an eine Inter-Kunst. In: Lorenza Rega & Marella Magris (Hg.), *Übersetzen in der Fachkommunikation – Comunicazione specialistica e traduzione* (S. 21–73). Tübingen: Narr.
- (2008). Der kommunikative Körper in Dolmetschprozessen. In: Larisa Schippel (Hg.), *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept* (S. 71–165). Berlin: Frank & Timme.
- (2010). ‚Kultur‘ und ‚Kulturalität‘: Orientierungsbegriffe für die Translationskultur. In: Nadja Grbić, Gernot Hebenstreit, Gisella Vorderobermeier & Michaela Wolf (Hg.), *Translationskultur revisited. Festschrift für Erich Prunč* (S. 33–57). Tübingen: Stauffenburg.

- Kapsaskis**, Dionysios (2011). Professional identity and training of translators in the context of globalisation: The example of subtitling. *The Journal of Specialised Translation*, 16, 162–184.
- Kapusta**, Dóra (2006). *Übertitel: Ein eigenständiges ästhetisches Theaterelement?* (Diplomarbeit). Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich.
- Klaus**, Carmen (2015). *Translationsqualität und Crowdsourced Translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums TEDTalk*. Berlin: Frank & Timme.
- Koch**, Peter & **Oesterreicher**, Wulf (1985). Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. *Romanistisches Jahrbuch*, 36, 15–43.
- Koller**, Werner (2004). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (7. Auflage). Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Kristmannsson**, Gauti (1996). Untertitelung: eine stilllose Störung? In: Andreas F. Kelletat (Hg.), *Übersetzerische Kompetenz: Beiträge zur universitären Übersetzer- ausbildung in Deutschland und Skandinavien* (S. 231–241). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Künzli**, Alexander (2007). The ethical dimension of translation revision. An empirical study. *The Journal of Specialised Translation*, 8, 42–56.
- (2011). Plädoyer für eine auffällige Untertitelung. In: Klaus-Dieter Baumann (Hg.), *Fach – Translat – Kultur: Interdisziplinäre Aspekte der vernetzten Vielfalt* (S. 645–667). Berlin: Frank & Timme.
- (2013). Empirical approaches. In: Yves Gambier & Luc van Doorslaer (Hg.), *Handbook of Translation Studies, Volume 4* (S. 53–58). Amsterdam: Benjamins.
- (2014). Aspekte der Untertitelungspraxis im deutschsprachigen Raum – eine elektronische Fragebogen-Umfrage. In: Alain Boillat & Irene Weber Henking (Hg.), *Dubbing. Die Übersetzung im Kino. La traduction audiovisuelle* (S. 269–283). Marburg: Schüren.
- Künzli**, Alexander & **Ehrensberger-Dow**, Maureen (2011). Innovative subtitling. A reception study. In: Cecilia Alvstad, Adelina Hild & Elisabet Tiselius (Hg.), *Methods and strategies of process research: Integrative approaches in translation studies* (S. 187–200). Amsterdam: Benjamins.
- Kurz**, Christopher (2009). Translatorisches Qualitätsmanagement als verantwortungsvolles Handeln. *Lebende Sprachen*, 4, 146–155.
- Lavaur**, Jean-Marc (2008). La compréhension des films sous-titrés. In: Jean-Marc Lavaur & Adriana Șerban (Hg.), *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage* (S. 113–129). Bruxelles: De Boeck.
- Lavaur**, Jean-Marc & **Șerban**, Adriana (Hg.). (2008). *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles: De Boeck.
- de Linde**, Zoé & **Kay**, Neil (1999). *The semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Linke**, Angelika, **Nussbaumer**, Markus & **Portmann**, Paul R. (Hg.). (2004). *Studienbuch Linguistik* (5. Auflage). Tübingen: Niemeyer.
- Marek**, Luise (2006). Fremdheit in der literarischen Übersetzung. In: Larisa Schippel (Hg.), *Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln* (S. 131–159). Berlin: Frank & Timme.

- Marleau**, Lucien (1982). Les sous-titres... un mal nécessaire. *Meta*, 27(3), 271–285.
- Martí Ferriol**, José Luis (2007). An empirical and descriptive study of the translation method for dubbing and subtitling. In: Aline Remael & Josélia Neves (Hg.), *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles. Linguistica Antverpiensia, New Series* 6/2007, 171–184.
- Matamala**, Anna & **Oroero**, Pilar (Hg.). (2010). *Listening to subtitles. Subtitles for the deaf and hard of hearing*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Matamala**, Anna & **Oroero**, Pilar (Hg.). (2013). Audiovisual translation. When modalities merge (Special section editorial). *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(1), 2–4.
- McClarty**, Rebecca (2012). Towards a multidisciplinary approach in creative subtitling. *MonTI*, 4, 133–153.
- Méan**, Yves-Manuel (2012). *Einheitliche Untertitel für Hörgeschädigte im deutschsprachigen Fernsehen – Chance oder Utopie? Ein Vergleich der Untertitelungsrichtlinien in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Unveröffentlichte MA-Arbeit, Winterthur: ZHAW.
- Moran**, Siobhan (2012). The effect of linguistic variation on subtitle reception. In Elisa Perego (Hg.), *Eye tracking in audiovisual translation* (S. 183–222). Rom: Aracne.
- Nagel**, Silke (2009). *Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme am Beispiel der Kurzfilme Shooting Bokkie, Wasp und Green*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Nagel**, Silke, **Hezel**, Susanne, **Hinderer**, Katharina & **Pieper**, Katrin (2009). *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Nardi**, Antonella (2016). Sprachlich-textuelle Faktoren im Untertitelungsprozess. Ein Modell zur Übersetzerausbildung Deutsch-Italienisch. *trans-kom*, 9(1), 34–57.
- Nedergaard-Larsen**, Birgit (1993). Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives: Studies in Translatology*, 1(2), 207–241.
- Neves**, Josélia (2008). Training in subtitling for the d/Deaf and the hard-of-hearing. In: Jorge Díaz Cintas (Hg.), *The didactics of audiovisual translation* (S. 171–189). Amsterdam: Benjamins.
- (2009). Interlingual subtitling for the Deaf and hard-of-hearing. In: Jorge Díaz Cintas & Gunilla Anderman (Hg.), *Audiovisual translation. Language transfer on screen* (S. 151–169). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Nikolić**, Kristijan (2010). The subtitling profession in Croatia. In: Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala & Josélia Neves (Hg.), *New insights into audiovisual translation and media accessibility. Media for all 2* (S. 99–108). Amsterdam: Rodopi.
- Nord**, Christiane (2004). Loyalität als ethisches Verhalten im Translationsprozess. In Ina Müller (Hg.), *Und sie bewegt sich doch... Translationswissenschaft in Ost und West. Festschrift für Heidemarie Salevsky zum 60. Geburtstag* (S. 235–245). Frankfurt/M.: Peter Lang.
- (2007). *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse* (3. Auflage). Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Nornes**, Abé Mark (1999). For an abusive subtitling. *Film Quarterly*, 52(3), 17–34.
- (2007). *Cinema Babel. Translating global cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Ong**, Walter J. (1987). *Oralität und Literalität: die Technologisierung des Wortes*. (Deutsche Übersetzung: Wolfgang Schömel). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Orero**, Pilar (Hg.). (2004). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: Benjamins.
- O’Sullivan**, Carol (2011). *Translating popular film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Pagano**, Adriana, **Alves**, Fabio & **Santiago Araújo**, Vera Lúcia (2011). Approaching expertise in subtitling: A pilot experiment. In: Adriana Şerban, Anna Matamala & Jean-Marc Lavaur (Hg.), *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches* (S. 133–160). Bern: Peter Lang.
- Panier**, Anne (2012). *Übersetzungsschwierigkeiten und -probleme bei der Untertitelung der Textsorte Dokumentarfilm. Eine Untersuchung am Beispiel des Films „Entre la coupe et l’élection“ von Regisseurin Monique Mbeka Phoba*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Panier**, Anne, **Brons**, Kathleen, **Wisniewski**, Annika & **Weißbach**, Marleen (2012). *Filmübersetzung. Probleme bei Synchronisation, Untertitelung, Audiodeskription*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Perego**, Elisa (Hg.). (2012). *Eye tracking in audiovisual translation*. Rom: Aracne.
- Perego**, Elisa, **Del Missier**, Fabio, **Porta**, Marco & **Mosconi**, Mauro (2010). The cognitive effectiveness of subtitle processing. *Media Psychology*, 13(3), 243–272.
- Pérez-González**, Luis (2006). Fansubbing anime: Insights into the „butterfly effect“ of globalisation on audiovisual translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 14(4), 260–277.
- (2007). Intervention in new amateur subtitling cultures: A multimodal account. In: Aline Remael & Joséia Neves (Hg.), *A tool for social integration? Audiovisual translation from different angles. Linguistica Antverpiensia, New Series 6/2007*, 67–80.
- (2009). Audiovisual translation. In: Mona Baker & Gabriela Saldanha (Hg.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (S. 13–20). London: Routledge.
- (2014). *Audiovisual translation. Theories, methods and issues*. London: Routledge.
- Pettit**, Zoë (2008). Le sous-titrage: le rôle de l’image dans la traduction d’un texte multimodal. In: Jean-Marc Lavaur & Adriana Şerban (Hg.), *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage* (S. 101–111). Bruxelles: De Boeck.
- Pisek**, Gerhard (1994). *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Prestin**, Elke (2003). Theorien und Modelle der Sprachrezeption. In: Gert Rickheit, Theo Herrmann & Werner Deutsch (Hg.), *Psycholinguistik. Ein internationales Handbuch* (S. 491–505). (HSK Band 24). Berlin: de Gruyter.
- Prunč**, Erich (2007). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme.
- (2008). Zur Konstruktion von Translationskulturen. In: Larisa Schippel (Hg.), *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept* (S. 19–41). Berlin: Frank & Timme.
- Reinart**, Sylvia (2004). Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation. In: Rainer Kohlmayer & Wolfgang Pöckl (Hg.), *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst* (S. 73–112). Frankfurt/M.: Peter Lang.

- (2014). *Lost in translation (criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.
- Reiß**, Katharina (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber.
- (1981). Der Übersetzungsvergleich. Formen – Funktionen – Anwendbarkeit. In: Wolfgang Kühlwein, Gisela Thome & Wolfgang Wilss (Hg.), *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaften: Akten des Internationalen Kolloquiums Trier/Saarbrücken, 25.–30.09.1978*, (S. 311–319). München: Wilhelm Fink Verlag.
- (1995). *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen*, hrsg. von Mary Snell-Hornby & Mira Kadric. Wien: WUV.
- Reiß**, Katharina & **Vermeer**, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translations- und Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Remael**, Aline (2007). Sampling subtitling for the deaf and the hard-of-hearing in Europe. In: Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero & Aline Remael (Hg.), *Media for all: Subtitling for the deaf, audio description, and sign language* (S. 23–52). Amsterdam: Rodopi.
- Remael**, Aline, **Orero**, Pilar & **Carroll**, Mary (Hg.). (2012). *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads. Media for all 3*. Amsterdam: Rodopi.
- Romero**, Lupe (2011). When orality is less pre-fabricated: An analytical model for the study of colloquial conversation in audiovisual translation. In: Laura Incalcaterra McLoughlin, Marie Biscio & Máire Áine Ní Mhainnín (Hg.), *Audiovisual translation: Subtitles and subtitling: Theory and practice* (p. 19–54). Bern: Peter Lang.
- Romero-Fresco**, Pablo (Hg.). (2015a). *The reception of subtitles for the deaf and hard of hearing in Europe*. Bern: Peter Lang.
- (2015b). Final thoughts: Viewing speed in subtitling. In: Pablo Romero-Fresco (Hg.), *The reception of subtitles for the deaf and hard of hearing in Europe* (S. 335–354). Bern: Peter Lang.
- Saldanha**, Gabriela & **O'Brien**, Sharon (2013). *Research methodologies in translation studies*. London: Routledge.
- Schippel**, Larisa (Hg.). (2006). *Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln*. Berlin: Frank & Timme.
- Schreiber**, Michael (1993). *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.
- Schwingel**, Markus (1995). *Pierre Bourdieu zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Şerban**, Adriana, **Matamala**, Anna & **Lavaur**, Jean-Marc (Hg.). (2011). *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches*. Bern: Peter Lang.
- Simeoni**, Daniel (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target*, 10(1), 1–39.
- Stolze**, Radegundis (2005). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung* (4. Auflage). Tübingen: Narr.
- Szarkowska**, Agnieszka (2013). Towards interlingual subtitling for the deaf and hard of hearing. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(1), 68–81.
- Taylor**, Christopher (2012). Multimodal texts. In Elisa Perego (Hg.), *Eye tracking in audiovisual translation* (S. 13–35). Rom: Aracne.
- Toury**, Gideon (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: Benjamins.

- Tuominen**, Tiina (2011). Accidental reading? Some observations on the reception of subtitled films. In: Adriana Șerban, Anna Matamala & Jean-Marc Lavaur (Hg.), *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches* (S. 189–204). Bern: Peter Lang.
- Valentini**, Cristina (2006). A multimedia database for the training of audiovisual translators. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 68–84.
- Volk**, Martin (2008). The automatic translation of film subtitles: A machine translation success story? In Joakim Nivre, Mats Dahllöf & Beáta Megyesi (Hg.), *Resourceful language technology: Festschrift in honor of Anna Sågvall Hein* (S. 202–214). Acta Universitatis Upsaliensis.
- Weidenmann**, Bernd (1997). „Multimedia“: Mehrere Medien, mehrere Codes, mehrere Sinneskanäle? *Unterrichtswissenschaft*, 25(3), 197–206.
- Widler**, Brigitte (2004). A survey among audiences of subtitled films in Viennese cinemas. *Meta*, 49(1), 98–101.
- Wiesgickl**, Veronika (2013). *Deutschsprachige Fansubs. Analyse anhand einer Umfrage und eines Vergleichs von offiziellen Untertiteln und Fansubs der US-amerikanischen Serie The Big Bang Theory*. Unveröffentlichte MA-Arbeit, Fakultät für Übersetzen und Dolmetschen, Universität Genf.
- Wissmath**, Bartholomäus & **Weibel**, David (2012). Translating movies and the sensation of „being there“. In Elisa Perego (Hg.), *Eye tracking in audiovisual translation* (S. 277–293). Rom: Aracne.
- Witte**, Heidrun (1999). Die Rolle der Kulturkompetenz. In: Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönig, Paul Kussmaul & Peter A. Schmitt (Hg.), *Handbuch Translation* (S. 345–348). Tübingen: Stauffenburg.
- (2000). *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen: Stauffenburg.
- Wolf**, Michaela (2010). Translationskultur versus Translationsfeld? Zu den „Spielregeln translatorischer Funktionsweisen“. In Nadja Grbić, Gernot Hebenstreit, Gisella Vorderobermeier & Michaela Wolf (Hg.), *Translationskultur revisited. Festschrift für Erich Prunč* (S. 21–32). Tübingen: Narr.
- Woods**, Michelle (2011). Love and other subtitles: Comedic and abusive subtitling in *Annie Hall* and *Wayne’s World*. In: Kathleen Shields & Michael Clarke (Hg.), *Translating emotion: Studies in the transformation and renewal between languages* (S. 125–143). Bern: Peter Lang.
- Wurm**, Svenja (2007). Intralingual and interlingual subtitling: A discussion of the mode and medium in film translation. *The Sign Language Translator and Interpreter*, 1(1), 115–141.
- d’Ydewalle**, Géry & **De Bruycker**, Wim (2007). Eye movements of children and adults while reading television subtitles. *European Psychologist*, 12(3), 196–205.
- d’Ydewalle**, Géry & **Gielen**, Ingrid (1992). Attention allocation with overlapping sound, image, and text. In: Keith Rayner (Hg.), *Eye movements and visual cognition: Scene perception and reading* (S. 415–427). New York: Springer-Verlag.

Internetquellen

- Web 1: *Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und der Kunst revidiert in Brüssel am 26. Juni 1948, Art. 2 Ziff. 2*
<https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19480180/index.html>
(01.12.16)
- Web 2: *Code of Good Subtitling Practice*
<http://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf> (01.12.16)
- Web 3: *Kompetenzprofil von Translatoren, Experten für die mehrsprachige und multimediale Kommunikation*
http://ec.europa.eu/dgs/translation/programmes/emt/key_documents/emt_competences_translators_de.pdf (24.09.14)
- Web 4: *Translation Studies Bibliography*
<https://www.benjamins.com/online/tsb/> (01.12.16)
- Web 5: *Überfachliche Kompetenzen*
http://www.hochschuldidaktik.uzh.ch/dam/jcr:00000000-4649-6445-0000-0000124adcbe/Kompetenzen_5.06.pdf (01.12.16)
- Web 6: *Untertitelforum*
<http://www.untertitelforum.de/praktisches/untertitel-und-urheberrechte-vg-wort/> (01.12.16)
- Web 7: *Untertitelung*
www.untertitelung.ch (01.12.16)
- Web 8: *Urheberrechtsgesetz*
<http://www.gesetze-im-internet.de/urhg/index.html#BJNR012730965BJNE005300315> (01.12.16)
- Web 9: Susan Vahabzadeh
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/filmfestival-in-cannes-das-kino-auf-schattenfang-1.209676> (01.12.16)
- Web 10: *Wird interaktives Kino zum Trend*
<https://www.migrosmagazin.ch/menschen/interview/artikel/interaktive-filme>
(01.12.16)

Autorenregister

- Abdallah 148, 203
Alves 17, 18, 211
Alves Veiga 69, 203
Azuma 165, 203
Bairstow 141, 203
Beck 18, 19, 20, 21, 23, 24, 74, 131,
134, 203
Beicken 153, 203
Berg Henjum 35, 203
Biscio 14, 208, 212
Bogucki 14, 36, 145, 146, 158, 160,
161, 203
Bréan 161, 164, 165, 204
Brons 14, 30, 211
Bruti 14, 204, 208
Bucaria 14, 204, 206
Bühler 30, 204
Buhr 19, 49, 50, 51, 52, 53, 82, 83,
137, 148, 150, 204
Caffrey 142, 143, 169, 176, 204
Caimi 198, 206
Carroll 14, 15, 28, 37, 43, 49, 68, 69,
101, 104, 132, 137, 138, 147, 151,
156, 203, 208, 212
Cedeño Rojas 19, 52, 53, 92, 204
Chiaro 14, 17, 93, 148, 149, 204, 206
Cooke 64, 208
Csikszentmihalyi 189, 204
Czennia 27, 171, 204
De Bruycker 139, 213
Di Giovanni 14, 204, 208
Díaz Cintas 14, 15, 17, 33, 46, 48, 138,
147, 148, 158, 161, 165, 166, 198,
203, 204, 205, 206, 210, 212
Dörnyei 75, 205
Dürscheid 35, 38, 205
Faulstich 170, 205
Fawcett 137, 205
Foerster 133, 162, 163, 205
Gambier 14, 15, 16, 17, 18, 35, 44, 46,
58, 132, 135, 136, 145, 198, 204,
205, 206, 207, 209
Garbe 23, 29, 206
Genette 41, 206
Georgakopoulou 38, 53, 138, 156,
206
Gerzymisch-Arbogast 33, 34, 35, 49,
137, 144, 206, 207, 208
Gielen 139, 140, 213
González 62, 113, 206
Göpferich 117, 155, 204, 206
Gottlieb 14, 32, 33, 43, 46, 58, 138,
147, 168, 204, 206, 207
Griesel 30, 72, 207
Guillot 35, 37, 207
Gummerus 146, 147, 207
Heiss 14, 204, 206
Herbst 30, 38, 198, 207
Hezel 14, 30, 43, 47, 53, 56, 207, 210
Hickethier 23, 24, 25, 31, 134, 135,
207
Hinderer 14, 19, 30, 49, 51, 52, 53, 56,
72, 149, 150, 155, 156, 207, 210
Holle 23, 29, 206
Holly 30, 32, 207
Hug 9, 207
Huntemann 28, 207
Hurt 42, 43, 208
Incalcaterra McLoughlin 14, 198,
208, 212
Inghilleri 64, 208
Ivarsson 28, 37, 43, 49, 68, 69, 101,
104, 132, 137, 138, 147, 151, 156,
208
Jakobson 33, 208
Jankowska 19, 68, 70, 71, 126, 208

Jesch 23, 29, 206
Joos 177, 208
Jüngst 23, 43, 47, 48, 49, 51, 60, 61, 83, 85, 87, 97, 156, 158, 208
Kadrić 64, 208, 212
Kaindl 30, 64, 208
Kalverkämper 9, 16, 20, 21, 23, 25, 26, 29, 63, 117, 135, 190, 208
Kapsaskis 51, 52, 62, 209
Kapusta 132, 209
Kay 14, 15, 42, 131, 204
Klaus 17, 149, 152, 153, 154, 209
Koch 44, 209
Koller 26, 28, 38, 196, 203, 204, 205, 209
Kristmannsson 147, 209
Künzli 67, 76, 136, 178, 209
Kurz 94, 149, 209
Lautenbacher 35, 206
Lavour 14, 17, 28, 140, 169, 203, 204, 209, 211, 212, 213
Lertola 198, 208
de Linde 14, 15, 42, 131, 209
Linke 132, 209
Marek 27, 209
Mariotti 198, 206
Marleau 53, 210
Martí Ferriol 53, 210
Matamala 14, 15, 17, 131, 203, 205, 210, 211, 212, 213
McClarty 163, 167, 210
Méan 56, 57, 210
Moran 142, 210
Muñoz Sánchez 158, 161, 165, 166, 205
Nagel 14, 19, 30, 49, 51, 52, 56, 58, 59, 60, 61, 72, 83, 87, 97, 112, 149, 150, 210
Nardi 199, 210
Nedergaard-Larsen 27, 36, 42, 43, 44, 171, 210
Neves 14, 16, 165, 199, 205, 206, 210, 211
Ni Mhainnín 14, 208
Nikolić 19, 70, 71, 112, 126, 210
Nord 18, 67, 210
Nornes 163, 167, 210
Nussbaumer 132, 209
O'Brien 75, 212
O'Sullivan 163, 211
Oesterreicher 44, 209
Ong 35, 44, 211
Orero 14, 15, 131, 203, 205, 210, 211, 212
Pagano 17, 18, 211
Panier 14, 30, 49, 51, 59, 60, 61, 72, 149, 150, 211
Paro 146, 147, 207
Perego 14, 38, 142, 153, 204, 207, 210, 211, 212, 213
Pérez-González 14, 15, 36, 37, 44, 49, 65, 139, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 211
Pettit 36, 211
Pieper 14, 30, 210
Pisek 30, 211
Portmann 132, 209
Poscheschnik 9, 207
Prestin 18, 175, 211
Prunč 17, 31, 41, 63, 64, 65, 66, 67, 73, 74, 78, 79, 80, 90, 95, 100, 107, 127, 128, 200, 201, 208, 211, 213
Reinart 17, 38, 49, 51, 68, 72, 73, 149, 151, 211
Reiß 26, 30, 31, 41, 212
Remael 14, 15, 46, 70, 86, 112, 199, 203, 205, 206, 210, 211, 212
Romero 15, 35, 212
Romero-Fresco 14, 131, 154, 212

Rötting 177, 208
Rühling 28, 207
Saldanha 75, 211, 212
Santiago Araújo 17, 18, 211
Schreiber 28, 29, 38, 44, 45, 212
Schwingel 64, 212
Şerban 14, 17, 203, 204, 209, 211, 213
Simeoni 65, 212
Stolze 26, 212
Szarkowska 47, 212
Taylor 132, 212
Toury 53, 212
Tuominen 143, 213
Valentini 199, 213
Velichkovsky 177, 208
Vermeer 26, 31, 212
Volk 70, 213
Wagenaar 62, 113, 206
Weibel 57, 213
Weidenmann 32, 213
Weißbach 14, 30, 211
Widler 23, 42, 43, 143, 144, 208, 213
Wiesgickl 48, 66, 158, 160, 166, 213
Wisniewski 14, 30, 211
Wissmath 57, 213
Witte 26, 213
Wolf 64, 209, 213
Woods 133, 190, 213
Wurm 16, 37, 213
d'Ydewalle 138, 139, 140, 169, 213

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Die Bände 1 bis 5 sind bei der Peter Lang GmbH erschienen und dort zu beziehen.

- Bd. 6 Przemysław Chojnowski: Zur Strategie und Poetik des Übersetzens. Eine Untersuchung der Anthologien zur polnischen Lyrik von Karl Dedecius. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-013-9
- Bd. 7 Belén Santana López: *Wie wird das Komische übersetzt? Das Komische als Kulturspezifikum bei der Übersetzung spanischer Gegenwartsliteratur.* 456 Seiten. ISBN 978-3-86596-006-1
- Bd. 8 Larisa Schippel (Hg.): Übersetzungsqualität: Kritik – Kriterien – Bewertungshandeln. 194 Seiten. ISBN 978-3-86596-075-7
- Bd. 9 Anne-Kathrin D. Ende: Dolmetschen im Kommunikationsmarkt. Gezeigt am Beispiel Sachsen. 228 Seiten. ISBN 978-3-86596-073-3
- Bd. 10 Sigrun Döring: Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation. 156 Seiten. ISBN 978-3-86596-100-6
- Bd. 11 Hartwig Kalverkämper: „Textqualität“. Die Evaluation von Kommunikationsprozessen seit der antiken Rhetorik bis zur Translationswissenschaft. ISBN 978-3-86596-110-5
- Bd. 12 Yvonne Griesel: Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung. 362 Seiten. ISBN 978-3-86596-119-8
- Bd. 13 Hans J. Vermeer: Ausgewählte Vorträge zur Translation und anderen Themen. Selected Papers on Translation and other Subjects. 286 Seiten. ISBN 978-3-86596-145-7
- Bd. 14 Erich Prunč: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht. 442 Seiten. ISBN 978-3-86596-146-4 (vergriffen, siehe Band 43 der Reihe)
- Bd. 15 Valentyna Ostapenko: Vernetzung von Fachtextsorten. Textsorten der Normung in der technischen Harmonisierung. 128 Seiten. ISBN 978-3-86596-155-6
- Bd. 16 Larisa Schippel (Hg.): TRANSLATIONSKULTUR – ein innovatives und produktives Konzept. 340 Seiten. ISBN 978-3-86596-158-7
- Bd. 17 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): Simultandolmetschen in Erstbewährung: Der Nürnberger Prozess 1945. Mit einer orientierenden Einführung von Klaus Kastner und einer kommentierten fotografischen Dokumentation von Theodoros Radisoglou sowie mit einer dolmetsch-wissenschaftlichen Analyse von Katrin Rumprecht. 344 Seiten. ISBN 978-3-86596-161-7

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 18 Regina Bouchehri: Filmmittel im interkulturellen Transfer. 174 Seiten.
ISBN 978-3-86596-180-8
- Bd. 19 Michael Krenz/Markus Ramlow: Maschinelle Übersetzung und XML im Übersetzungsprozess. Prozesse der Translation und Lokalisierung im Wandel. Zwei Beiträge, hg. von Uta Seewald-Heeg. 368 Seiten. ISBN 978-3-86596-184-6
- Bd. 20 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): Translation zwischen Text und Welt – Translationswissenschaft als historische Disziplin zwischen Moderne und Zukunft. 700 Seiten. ISBN 978-3-86596-202-7
- Bd. 21 Nadja Grbić/Sonja Pöllabauer: Kommundolmetschen/Community Interpreting. Probleme – Perspektiven – Potenziale. Forschungsbeiträge aus Österreich. 380 Seiten. ISBN 978-3-86596-194-5
- Bd. 22 Agnès Welu: Neuübersetzungen ins Französische – eine kulturhistorische Übersetzungskritik. Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*. 506 Seiten. ISBN 978-3-86596-193-8
- Bd. 23 Martin Slawek: Interkulturell kompetente Geschäftskorrespondenz als Garant für den Geschäftserfolg. Linguistische Analysen und fachkommunikative Ratschläge für die Geschäftsbeziehungen nach Lateinamerika (Kolumbien). 206 Seiten. ISBN 978-3-86596-206-5
- Bd. 24 Julia Richter: Kohärenz und Übersetzungskritik. Lucian Boias Analyse des rumänischen Geschichtsdiskurses in deutscher Übersetzung. 142 Seiten. ISBN 978-3-86596-221-8
- Bd. 25 Anna Kucharska: Simultandolmetschen in defizitären Situationen. Strategien der translatorischen Optimierung. 170 Seiten. ISBN 978-3-86596-244-7
- Bd. 26 Katarzyna Lukas: Das Weltbild und die literarische Konvention als Übersetzungsdeterminanten. Adam Mickiewicz in deutschsprachigen Übertragungen. 402 Seiten. ISBN 978-3-86596-238-6
- Bd. 27 Markus Ramlow: Die maschinelle Simulierbarkeit des Humanübersetzens. Evaluation von Mensch-Maschine-Interaktion und der Translatqualität der Technik. 364 Seiten. ISBN 978-3-86596-260-7
- Bd. 28 Ruth Levin: Der Beitrag des Prager Strukturalismus zur Translationswissenschaft. Linguistik und Semiotik der literarischen Übersetzung. 154 Seiten. ISBN 978-3-86596-262-1
- Bd. 29 Iris Holl: Textología contrastiva, derecho comparado y traducción jurídica. Las sentencias de divorcio alemanas y españolas. 526 Seiten. ISBN 978-3-86596-324-6

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 30 Christina Korak: Remote Interpreting via Skype. Anwendungsmöglichkeiten von VoIP-Software im Bereich Community Interpreting – Communicate everywhere? 202 Seiten. ISBN 978-3-86596-318-5
- Bd. 31 Gemma Andújar/Jenny Brumme (eds.): Construir, deconstruir y reconstruir. Mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad. 224 Seiten. ISBN 978-3-86596-234-8
- Bd. 32 Christiane Nord: Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens. 338 Seiten. ISBN 978-3-86596-330-7
- Bd. 33 Christiane Nord: Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht. 304 Seiten. ISBN 978-3-86596-331-4
- Bd. 34 Małgorzata Stanek: Dolmetschen bei der Polizei. Zur Problematik des Einsatzes unqualifizierter Dolmetscher. 262 Seiten. ISBN 978-3-86596-332-1
- Bd. 35 Dorota Karolina Bereza: Die Neuübersetzung. Eine Hinführung zur Dynamik literarischer Translationskultur. 108 Seiten. ISBN 978-3-86596-255-3
- Bd. 36 Montserrat Cunillera/Hildegard Resinger (eds.): Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria. 230 Seiten. ISBN 978-3-86596-339-0
- Bd. 37 Ewa Krauss: Roman Ingardens „Schematisierte Ansichten“ und das Problem der Übersetzung. 226 Seiten. ISBN 978-3-86596-315-4
- Bd. 38 Miriam Leibbrand: Grundlagen einer hermeneutischen Dolmetschforschung. 324 Seiten. ISBN 978-3-86596-343-7
- Bd. 39 Pekka Kujamäki/Leena Kolehmainen/Esa Penttilä/Hannu Kemppanen (eds.): Beyond Borders – Translations Moving Languages, Literatures and Cultures. 272 Seiten. ISBN 978-3-86596-356-7
- Bd. 40 Gisela Thome: Übersetzen als interlinguales und interkulturelles Sprachhandeln. Theorien – Methodologie – Ausbildung. 622 Seiten. ISBN 978-3-86596-352-9
- Bd. 41 Radegundis Stolze: The Translator's Approach – Introduction to Translational Hermeneutics. Theory and Examples from Practice. 304 Seiten. ISBN 978-3-86596-373-4
- Bd. 42 Silvia Roiss/Carlos Fortea Gil/María Ángeles Recio Ariza/Belén Santana López/Petra Zimmermann González/Iris Holl (eds.): En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán. 582 Seiten. ISBN 978-3-86596-326-0

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 43 Erich Prunč: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. 3., erweiterte und verbesserte Auflage (1. Aufl. 2007. ISBN 978-3-86596-146-4). 528 Seiten. ISBN 978-3-86596-422-9
- Bd. 44 Mehmet Tahir Öncü: Die Rechtsübersetzung im Spannungsfeld von Rechtsvergleich und Rechtssprachvergleich. Zur deutschen und türkischen Strafgesetzgebung. 380 Seiten. ISBN 978-3-86596-424-3
- Bd. 45 Hartwig Kalverkämper/Larisa Schippel (Hg.): „Vom Altern der Texte“. Bausteine für eine Geschichte des interkulturellen Wissenstransfers. 456 Seiten. ISBN 978-3-86596-251-5
- Bd. 46 Hannu Kemppanen/Marja Jänis/Alexandra Belikova (eds.): Domestication and Foreignization in Translation Studies. 240 Seiten. 978-3-86596-470-0
- Bd. 47 Sergey Tyulenev: Translation and the Westernization of Eighteenth-Century Russia. A Social-Systemic Perspective. 272 Seiten. ISBN 978-3-86596-472-4
- Bd. 48 Martin B. Fischer/Maria Wirf Naro (eds.): Translating Fictional Dialogue for Children and Young People. 422 Seiten. ISBN 978-3-86596-467-0
- Bd. 49 Martina Behr: Evaluation und Stimmung. Ein neuer Blick auf Qualität im (Simultan-)Dolmetschen. 356 Seiten. ISBN 978-3-86596-485-4
- Bd. 50 Anna Gopenko: Traduire le sublime. Les débats de l'Église orthodoxe russe sur la langue liturgique. 228 Seiten. ISBN 978-3-86596-486-1
- Bd. 51 Lavinia Heller: Translationswissenschaftliche Begriffsbildung und das Problem der performativen Unauffälligkeit von Translation. 332 Seiten. ISBN 978-3-86596-470-0
- Bd. 52 Claudia Dathe/Renata Makarska/Schamma Schahadat (Hg.): Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis. 300 Seiten. ISBN 978-3-86596-442-7
- Bd. 53 Regina Bouchehri: Translation von Medien-Titeln. Der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst. 334 Seiten. ISBN 978-3-86596-400-7
- Bd. 54 Nilgin Tanış Polat: Raum im (Hör-)Film. Zur Wahrnehmung und Repräsentation von räumlichen Informationen in deutschen und türkischen Audiodeskriptionstexten. 138 Seiten. ISBN 978-3-86596-508-0
- Bd. 55 Eva Parra Membrives/Ángeles García Calderón (eds.): Traducción, mediación, adaptación. Reflexiones en torno al proceso de comunicación entre culturas. 336 Seiten. ISBN 978-3-86596-499-1

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 56 Yvonne Sanz López: Videospiele übersetzen – Probleme und Optimierung. 126 Seiten. ISBN 978-3-86596-541-7
- Bd. 57 Irina Bondas: Theaterdolmetschen – Phänomen, Funktionen, Perspektiven. 240 Seiten. ISBN 978-3-86596-540-0
- Bd. 58 Dinah Krenzler-Behm: Authentische Aufträge in der Übersetzerausbildung. Ein Leitfaden für die Translationsdidaktik. 480 Seiten. ISBN 978-3-86596-498-4
- Bd. 59 Anne-Kathrin Ende/Susann Herold/Annette Weilandt (Hg.): Alles hängt mit allem zusammen. Translatologische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt. 544 Seiten. ISBN 978-3-86596-504-2
- Bd. 60 Saskia Weber: Kurz- und Kosenamen in russischen Romanen und ihre deutschen Übersetzungen. 256 Seiten. ISBN 978-3-7329-0002-2
- Bd. 61 Silke Jansen/Martina Schrader-Kniffki (eds.): La traducción a través de los tiempos, espacios y disciplinas. 366 Seiten. ISBN 978-3-86596-524-0
- Bd. 62 Annika Schmidt-Glenewinkel: Kinder als Dolmetscher in der Arzt-Patienten-Interaktion. 130 Seiten. ISBN 978-3-7329-0010-7
- Bd. 63 Klaus-Dieter Baumann/Hartwig Kalverkämper (Hg.): Theorie und Praxis des Dolmetschens und Übersetzens in fachlichen Kontexten. 756 Seiten. ISBN 978-3-7329-0016-9
- Bd. 64 Silvia Ruzzenenti: «Präzise, doch ungenau» – Tradurre il saggio. Un approccio olistico al *poetischer Essay* di Durs Grünbein. 406 Seiten. ISBN 978-3-7329-0026-8
- Bd. 65 Margarita Zoe Giannoutsou: Kirchendolmetschen – Interpretieren oder Transformieren? 498 Seiten mit CD. ISBN 978-3-7329-0067-1
- Bd. 66 Andreas F. Kelletat/Aleksey Tashinskiy (Hg.): Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translativwissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung. 376 Seiten. ISBN 978-3-7329-0060-2
- Bd. 67 Ulrike Spieler: Übersetzer zwischen Identität, Professionalität und Kulturalität: Heinrich Enrique Beck. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0107-4
- Bd. 68 Carmen Klaus: Translationsqualität und Crowdsourced Translation. Untertitelung und ihre Bewertung – am Beispiel des audiovisuellen Mediums *TEDTalk*. 180 Seiten. ISBN 979-3-7329-0031-1
- Bd. 69 Susanne J. Jekat/Heike Elisabeth Jüngst/Klaus Schubert/Claudia Villiger (Hg.): Sprache barrierefrei gestalten. Perspektiven aus der Angewandten Linguistik. 276 Seiten. ISBN 978-3-7329-0023-7

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 70 Radegundis Stolze: Hermeneutische Übersetzungskompetenz. Grundlagen und Didaktik. 402 Seiten. ISBN 978-3-7329-0122-7
- Bd. 71 María Teresa Sánchez Nieto (ed.): Corpus-based Translation and Interpreting Studies: From description to application / Estudios traductológicos basados en corpus: de la descripción a la aplicación. 268 Seiten. ISBN 978-3-7329-0084-8
- Bd. 72 Karin Maksymski/Silke Gutermuth/Silvia Hansen-Schirra (eds.): Translation and Comprehensibility. 296 Seiten. ISBN 978-3-7329-0022-0
- Bd. 73 Hildegard Spraul: Landeskunde Russland für Übersetzer. Sprache und Werte im Wandel. Ein Studienbuch. 360 Seiten. ISBN 978-3-7329-0109-8
- Bd. 74 Ralph Krüger: The Interface between Scientific and Technical Translation Studies and Cognitive Linguistics. With Particular Emphasis on Explication and Implication as Indicators of Translational Text-Context Interaction. 482 Seiten. ISBN 978-3-7329-0136-4
- Bd. 75 Erin Boggs: Interpreting U.S. Public Diplomacy Speeches. 154 Seiten. ISBN 978-3-7329-0150-0
- Bd. 76 Nathalie Mälzer (Hg.): Comics – Übersetzungen und Adaptionen. 404 Seiten. ISBN 978-3-7329-0131-9
- Bd. 77 Sophie Beese: Das (zweite) andere Geschlecht – der Diskurs „Frau“ im Wandel. Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* in deutscher Erst- und Neuübersetzung. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0141-8
- Bd. 78 Xenia Wenzel: Die Übersetzbarkeit philosophischer Diskurse. Eine Übersetzungskritik an den beiden englischen Übersetzungen von Heideggers *Sein und Zeit*. 162 Seiten. ISBN 978-3-7329-0199-9
- Bd. 79 María-José Varela Salinas/Bernd Meyer (eds.): Translating and Interpreting Healthcare Discourses/Traducir e interpretar en el ámbito sanitario. 266 Seiten. ISBN 978-3-86596-367-3
- Bd. 80 Susanne Hagemann: Einführung in das translationswissenschaftliche Arbeiten. Ein Lehr- und Übungsbuch. 360 Seiten. ISBN 978-3-7329-0125-8
- Bd. 81 Anja Maibaum: Spielfilm-Synchronisation. Eine translationskritische Analyse am Beispiel amerikanischer Historienfilme über den Zweiten Weltkrieg. 144 Seiten mit CD. ISBN 978-3-7329-0220-0
- Bd. 82 Sybille Schellheimer: La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción. 356 Seiten. ISBN 978-3-7329-0232-3

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 83 Franziska Heidrich: Kommunikationsoptimierung im Fachübersetzungsprozess. 276 Seiten. ISBN 978-3-7329-0262-0
- Bd. 84 Cristina Plaza Lara: Integración de la competencia instrumental-profesional en el aula de traducción. 222 Seiten mit CD. ISBN 978-3-7329-0309-2
- Bd. 85 Andreas F. Kelletat/Aleksey Tashinskiy/Julija Boguna (Hg.): Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens. 366 Seiten. ISBN 978-3-7329-0234-7
- Bd. 86 Heidrun Witte: Blickwechsel. Interkulturelle Wahrnehmung im translatorischen Handeln. 274 Seiten. ISBN 978-3-7329-0333-7
- Bd. 87 Susanne Hagemann/Julia Neu/Stephan Walter (Hg.): Translationslehre und Bologna-Prozess: Unterwegs zwischen Einheit und Vielfalt / Translation/Interpreting Teaching and the Bologna Process: Pathways between Unity and Diversity. 434 Seiten. ISBN 978-3-7329-0311-5
- Bd. 88 Ursula Wienen/Laura Sergio/Tinka Reichmann/Ivonne Gutiérrez Aristizábal (Hg.): Translation und Ökonomie. 274 Seiten. ISBN 978-3-7329-0203-3
- Bd. 89 Daniela Eichmeyer: Luftqualität in Dolmetschkabinen als Einflussfaktor auf die Dolmetschqualität. Interdisziplinäre Erkenntnisse und translationspraktische Konsequenzen. 144 Seiten. ISBN 978-3-7329-0362-7
- Bd. 90 Alexander Künzli: Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption. 264 Seiten. ISBN 978-3-7329-0393-1
- Bd. 91 Christiane Nord: Traducir, una actividad con propósito. Introducción a los enfoques funcionalistas. 228 Seiten. ISBN 978-3-7329-0410-5
- Bd. 92 Fabjan Hafner/Wolfgang Pöckl (Hg.): „... übersetzt von Peter Handke“ – Philologische und translationswissenschaftliche Analysen. 294 Seiten. ISBN 978-3-7329-0443-3
- Bd. 93 Elisabeth Gibbels: Lexikon der deutschen Übersetzerinnen 1200–1850. 216 Seiten. ISBN 978-3-7329-0422-8
- Bd. 94 Encarnación Postigo Pinazo: Optimización de las competencias del traductor e intérprete. Nuevas tecnologías – procesos cognitivos – estrategias. 194 Seiten. ISBN 978-3-7329-0392-4
- Bd. 95 Marta Estévez Grossi: Lingüística Migratoria e Interpretación en los Servicios Públicos. La comunidad gallega en Alemania. 574 Seiten. ISBN 978-3-7329-0411-2

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 96 Ivana Havelka: Videodolmetschen im Gesundheitswesen. Dolmetschwissenschaftliche Untersuchung eines österreichischen Pilotprojektes. 346 Seiten. ISBN 978-3-7329-0490-7
- Bd. 97 Maria Mushchinina (Hg.): Formate der Translation. 340 Seiten. ISBN 978-3-7329-0506-5
- Bd. 98 Zehra Gülmüş: Übersetzungsverfahren beim literarischen Übersetzen. Ahmet Hamdi Tanpınars Roman „Das Uhrenstellinstitut“. 196 Seiten. ISBN 978-3-7329-0498-3
- Bd. 99 Peter Sandrini: Translationspolitik für Regional- oder Minderheitensprachen. Unter besonderer Berücksichtigung einer Strategie der Offenheit. 524 Seiten. ISBN 978-3-7329-0513-3
- Bd. 100 Aleksey Tashinskiy/Julija Boguna (Hg.): Das WIE des Übersetzens. Beiträge zur historischen Übersetzerforschung. 248 Seiten. ISBN 978-3-7329-0536-2
- Bd. 101 Heike Elisabeth Jüngst/Lisa Link/Klaus Schubert/Christiane Zehrer (eds.): Challenging Boundaries. New Approaches to Specialized Communication. 228 Seiten. ISBN 978-3-7329-0524-9
- Bd. 102 Chuan Ding: „Peterchens Mondfahrt“ in chinesischer Übersetzung. Eine Kritik. 124 Seiten. ISBN 978-3-7329-0528-7
- Bd. 103 Changgun Kim: Übersetzen von Videospieldtexten. Nekrotexte lesen und übersetzen. 164 Seiten. ISBN 978-3-7329-0379-5
- Bd. 104 Guntars Dreijers/Agnese Dubova/Jānis Veckrācis (eds.): Bridging Languages and Cultures. Linguistics, Translation Studies and Intercultural Communication. 338 Seiten. ISBN 978-3-7329-0429-7
- Bd. 105 Madeleine Schnierer: Qualitätssicherung. Die Praxis der Übersetzungsrevision im Zusammenhang mit EN 15038 und ISO 17100. 286 Seiten. ISBN 978-3-7329-0539-3
- Bd. 106 Lavinia Heller/Tomasz Rozmystowicz (Hg.): Translation und Interkulturelle Kommunikation / Translation and Intercultural Communication. Beiträge zur Theorie, Empirie und Praxis kultureller Austauschprozesse / Theoretical, Empirical and Practical Perspectives on Cultural Exchanges. 178 Seiten. ISBN 978-3-7329-0351-1
- Bd. 107 Brita Dorer: Advance Translation as a Means of Improving Source Questionnaire Translatability? Findings from a Think-Aloud Study for French and German. 554 Seiten. ISBN 978-3-7329-0594-2
- Bd. 108 Annegret Sturm: Theory of Mind in Translation. 334 Seiten. ISBN 978-3-7329-0492-1

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

- Bd. 109 Akkad Alhussein: Vom Zieltext zum Ausgangstext. Das Problem der retroflexen Wirksamkeit der Translation. 290 Seiten. ISBN 978-3-7329-0679-6
- Bd. 110 Ursula Stachl-Peier/Eveline Schwarz (Hg./eds.): Ressourcen und Instrumente der translationsrelevanten Hochschuldidaktik / Resources and Tools for T&I Education. Lehrkonzepte, Forschungsberichte, Best-Practice-Modelle / Research Studies, Teaching Concepts, Best-Practice Results. 308 Seiten. ISBN 978-3-7329-0685-7
- Bd. 111 Guntars Dreijers/Jānis Silis/Silga Sviķe/Jānis Veckrācis (eds.): Bridging Languages and Cultures II. Linguistics, Translation Studies and Intercultural Communication. 258 Seiten. ISBN 978-3-7329-0705-2
- Bd. 112 Anu Viljanmaa: Professionelle Zuhörkompetenz und Zuhörfilter beim Dialogdolmetschen. 580 Seiten. ISBN 978-3-7329-0719-9
- Bd. 113 Johan Franzon/Annjo K. Greenall/Sigmund Kvam/Anastasia Parianou (eds.): Song Translation Studies: Lyrics in Contexts. 498 Seiten. ISBN 978-3-7329-0656-7
- Bd. 114 Anna Wegener: Karin Michaëlis' *Bibi* books. Producing, Rewriting, Reading and Continuing a Children's Fiction Series, 1927–1953. 402 Seiten. ISBN 978-3-7329-0588-1

