Philosophische Fakultät II

Fachrichtung 4.6 – Angewandte Sprachwissenschaft sowie Übersetzen und Dolmetschen

Lehrstuhl für Englische Übersetzungswissenschaft

Diplomarbeit

Zur Erlangung des akademischen Grades der Diplom-Übersetzerin

Isotopie als Kohärenzindikator bei der Audiodeskription

eingereicht von

Denise Desombre

Erstkorrektorin: **Prof. Dr. Heidrun Gerzymisch-Arbogast**

Zweitkorrektorin: **Dr. Georgette Stefani-Meyer**

Saarbrücken, im Mai 2010

Für Valéry

INHALTSVERZEICHNIS

0 VORWORT 1

1 EINLEITUNG 3

1.1 GEGENSTAND DER ARBEIT 3

1.2 ZIELSETZUNG 3

1.3 AUFBAU 4

2 PROBLEMSTELLUNG 5

3 STAND DER FORSCHUNG 6

3.1 AUDIODESKRIPTION 6

3.2 EINBETTUNG IN DIE TRANSLATION 12

3.2.1 Traditionelle Einordnung 12

3.2.2 Moderne Einordnung 13

3.2.3 Praktische Einordnung 17

3.3 FORSCHUNGSDEFIZIT 25

3.4 KOHÄRENZ 27

3.5 ISOTOPIE 31

4 TRANSLATORISCHE METHODENTRIAS 41

4.1 HOLONTRA 43

4.2 ASPEKTRA 46

4.3 RELATRA 48

5 ANWENDUNG 54

5.1 FILMMATERIAL 54

5.2 EINLEITUNG 55

5.3 BESCHREIBUNG DER RELEVANTEN FILMSZENE 55

5.4 SITUIERUNG DER ANALYSE. 56

5.5 ANALYSE 57

5.5.1 Sichtung des Textmaterials 57

5.5.2 Relationale Gestaltung 59

5.5.3 Lineares Netz 70

5.5.4 Synchron-optisches Netz 76

5.5.5 Zwischenergebnisse 80

5.6 LÖSUNGSSTRATEGIE 83

5.7 LÖSUNGSVORSCHLÄGE 92

5.8 ENDERGEBNIS 98

6 SCHLUSSBETRACHTUNG **100**

LITERATUR **102**

INTERNETQUELLEN **107**

AUDIOVISUELLE MEDIEN **107**

ABBILDUNGSVERZEICHNIS **108**

TABELLENVERZEICHNIS **109**

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS **109**

ANHANG **110**

DANKSAGUNG **111**

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG **112**

Vorwort

Folgende Situation: Im Dunkeln des Kinos. Die Filmmusik ertönt, und kurz darauf kommt der Moment, in dem normalerweise auf der Leinwand die Bilder dazu erscheinen. Stattdessen aber bleibt es dunkel – das Bild ist ausgefallen. In den nächsten 90 Minuten heißt es daher: Augen zu, Ohren auf.

Wie viel wäre wohl von dem Film zu verstehen?

Audiovisuelle Medien charakterisieren sich durch das Zusammenspiel von Bild und Ton. Ohne das eine ergibt das andere keinen Sinn. Bilder, Filmdialog, Filmmusik, Klänge und Geräusche sind miteinander verflochten und ziehen sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film. Erst durch das Zusammenwirken jener Komponenten entsteht ein sinnvolles Gesamtkonstrukt.

Für Blinde und Sehbehinderte[1], denen durch die fehlende visuelle Komponente viele wichtige Informationen vorenthalten bleiben und dadurch der rote Faden sehr schnell verloren geht, erweist sich die Audiodeskription als effizientes Werkzeug zur Kompensation dieses Defizits und zur Wiederherstellung der Sinnkontinuität.

„Audio descriptio“ entstammt dem Lateinischen und bedeutet so viel wie „hörbare Beschreibung“. Es handelt sich hierbei um die Versprachlichung des Visuellen, genauer gesagt um eine möglichst objektive und präzise Beschreibung derjenigen Bilder, die nicht bereits über den Ton vermittelt werden.

Der Prozess, der hinter der Erstellung einer solchen Hörfilmfassung steckt, wird von vielerlei Faktoren beeinflusst, die im späteren Verlauf dieser Arbeit präzisiert werden sollen (vgl. Kapitel 3.1). Eine der Schwierigkeiten bei der

[1] Blinde und Erblindete (die Sehleistung liegt unter 2% der Norm) sowie Sehbehinderte (Herabsetzung der Sehleistung auf 30% bis 2% der Norm) werden unter dem Begriff Sehgeschädigte zusammengefasst (vgl. http://www.blindenschule-lebach.de/lowvision/fakten/sehschaedigung/definition-und-fakten.html Stand: 7.1.2010) und im weiteren Verlauf zur Vereinfachung Sehgeschädigte genannt.

Erstellung einer Hörfilmfassung liegt darin, den Spagat zwischen Informationsdichte und Informationsauswahl zu schaffen, um Sehgeschädigten die Möglichkeit zu geben, der Handlung angemessen folgen zu können. Einerseits darf der Hörende weder mit Informationen überhäuft noch sollte mit Informationen zu sparsam umgegangen werden, denn das stört den ‚Filmfluss' und würde den Zuhörer aus dem Filmgeschehen herausreißen. Andererseits sollten die Informationen aus der Perspektive eines objektiven Beobachters gegeben werden, um den Zuhörer seine eigenen Schlüsse ziehen zu lassen. Sie dürfen jedoch inhaltlich nicht zu wenig ‚gefärbt' sein, da sonst wiederum zu viel Information verloren geht. Dabei ist es nicht immer möglich, die goldene Mitte zu treffen. Vielmehr geht es darum, angesichts der räumlichen und zeitlichen Beschränkungen, denen die Audiodeskription unterliegt, stets einen guten Kompromiss zu finden.

Eine Herausforderung, die sich immer wieder lohnt. Das beweist nicht zuletzt eine im Jahr 1996 vom Bayerischen Blindenbund durchgeführte Umfrage, nach der von insgesamt 1166 befragten Sehgeschädigten 97,3 % ein Fernsehgerät im häuslichen Bereich besitzen und 81,1 % von ihnen regelmäßig fernsehen.

Für die Kenntlichmachung eines Hörfilms, beispielsweise in einer Programmzeitschrift, wurde im Jahr 1997 ein Hörfilm-Logo entwickelt; ein stilisiertes durchgestrichenes Auge, das auf Sendungen und Filme mit Audiodeskription hinweisen soll:

Abbildung 1: Stilisiertes Auge

1 Einleitung

1.1 Gegenstand der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit wird die Audiodeskription unter dem Gesichtspunkt der Kohärenz unter die Lupe genommen. Unter Hinzuziehung der Isotopie als Kohärenzindikator wird ein kleiner Filmausschnitt auf das Vorhandensein von Kohärenz überprüft; dabei werden Lücken wichtiger Zusammenhänge aufgespürt, die mittels der Isotopie nachgewiesen und geschlossen werden; die Zusammenhänge werden transparent gemacht.

1.2 Zielsetzung

Mit dieser Abhandlung soll ein kleiner Beitrag zur wissenschaftlichen Erforschung der Audiodeskription – ein noch sehr junges und daher recht unerschlossenes Teilgebiet der Sprachwissenschaft – geleistet werden.

Anhand eines konkreten Beispiels wird in Bezug auf die Problematik der Kohärenzherstellung eine audiodeskriptive Lösung herausgearbeitet, die auf vergleichbare Situationen übertragbar und somit für den Übersetzungszweck der Audiodeskription allgemein anwendbar ist.

Dieser Beitrag soll bis zu einem gewissen Grad eine Antwort auf die Frage geben, inwieweit das Isotopiekonzept bei der Erstellung der Audiodeskription als nützliches Entscheidungskriterium hinsichtlich der Informationsauswahl dienen kann. Für die Arbeit des Audiodeskriptors ergibt sich hieraus möglicherweise eine alternative Vorgehensweise zu dem bisherigen intuitiven Ansatz.

1.3 Aufbau

Die Umsetzung der genannten Thematik erstreckt sich über fünf große Teile, von denen sich die meisten wiederum in Teilbereiche aufgliedern.

Zunächst erfolgt in Kapitel 2 eine Einführung in die Problematik der Zusammenhangherstellung vom ‚Film ohne Bildern' (Filmdialog, Filmmusik, Klänge und Geräusche) und der dazugehörigen Audiodeskription, was anhand eines konkreten Analysebeispiels veranschaulicht wird, bei dem es darum geht, die eine verbale Äußerung begleitenden Klänge für den Sehgeschädigten verständlich zu machen.

Im Kapitel zum Stand der Forschung wird zuerst ein Überblick über die Audiodeskription als solche gegeben; dabei wird auf sämtliche Grundprinzipien bei der Erstellung einer Audiodeskription sowie auf die Anforderungen an den Filmbeschreiber eingegangen. Als nächstes wird die Audiodeskription als junges Teilgebiet der Translationswissenschaft vorgestellt und theorie- und praxisorientiert in die Translation eingeordnet. Anschließend wird auf die Forschungslücke dieser neuartigen Form der Translation, insbesondere im Rahmen der für diese Arbeit relevanten Zusammenhangherstellung hingewiesen und die Idee entwickelt, die Isotopie als Kohärenzindikator aus der Sprachwissenschaft für die Arbeit heranzuziehen und in der Analyse mit der übersetzungswissenschaftlichen Methode Relatra umzusetzen. Zu diesem Zweck wird im Anschluss an das Kapitel zur Audiodeskription der Forschungsstand in den Bereichen Kohärenz und Isotopie erläutert.

In Kapitel 4 wird die translatorische Methodentrias als theoretische Grundlage für die Analyse vorgestellt. Dabei wird die analyserelevante Methode Relatra, die sowohl holistische als auch aspektive Gesichtspunkte erfasst, im Anschluss an die Methoden Holontra und Aspektra eingeführt.

Im Praxisteil kommt die Methode Relatra zur praktischen Anwendung. Nach der Einführung der zu analysierenden Filmszene folgen die Situierung sowie die Durchführung der Analyse, die die Sichtung des Textmaterials, die relationale Gestaltung der einzelnen Textsegmente, das daraus entstehende

lineare und synchron-optische Netz sowie die Zwischenergebnisse beinhaltet, die schließlich zur Lösungsstrategie überleiten, gefolgt von Lösungsvorschlägen und schließlich einem Endergebnis.

In der Schlussbetrachtung wird das Endresultat im Hinblick auf die Zielsetzung der Arbeit resümiert; darüber hinaus werden Vorschläge für zukünftige Vorgehensweisen bei der Erstellung der Filmbeschreibung gemacht.

2 Problemstellung

In dieser Arbeit geht es um das Problem bei der Audiodeskription, dass für einen blinden Zuhörer die einen gesprochenen Dialog begleitenden Klänge nicht über die dazugehörigen Bilder identifiziert und differenziert werden können, d.h. dass die Klänge, die eine verbale Äußerung begleiten und die für den Sehgeschädigten so ohne weiteres nicht zugeordnet werden können, audiodeskribiert werden müssen.

Das folgende Beispiel verdeutlicht diese Problematik:

In unserem Filmausschnitt muss die Junghexe Bibi Blocksberg zur Erlangung der Hexenkugel ein Zauberstück vorführen. Dieses beinhaltet mehrere Zaubersprüche, die jeweils mit Filmmusik unterlegt sind. Konkret handelt es sich hierbei um Harfenklänge, die in der filmischen Handlung ein Symbol für Zauberei sind und begleitend zu den jeweils unterschiedlichen Zaubereien erklingen. So ‚hext' die Junghexe Bibi eine Katze aus dem Himmel herbei, indem sie den entsprechenden Zauberspruch aufsagt und diesen anschließend mit den Worten „Hex-hex!" beschließt. Daraufhin ertönen die Harfenklänge und man sieht gleichzeitig eine Katze aus dem Himmel fallen.

Da der Zusammenhang zwischen den Klängen und der Zauberei jedoch in der vorliegenden Audiodeskription nicht kenntlich gemacht wird, fehlt an dieser Stelle die Information, die ein Sehgeschädigter benötigt, um die Klänge als Zauberei zu identifizieren.

Die vorliegende Arbeit will zeigen, wie mithilfe eines wissenschaftlichen Instrumentariums diese Informationslücke geschlossen werden kann. Ausgehend von der Einbettung der Audiodeskription in die Translation (vgl. Benecke 2007:2) kommt hier die translatorische Methodentrias zur Anwendung, wobei hier die hol-atomistische Dimension, wie sie in Kapitel 4.3 beschrieben wird, relevant ist und im Rahmen dieser Dimension ist es wiederum die Isotopie (Kapitel 3.5), die es hier erlaubt, Zusammenhänge deutlich zu machen und somit die für den Sehgeschädigten benötigte Kohärenz herzustellen.

3 Stand der Forschung

3.1 Audiodeskription

Eine relativ aktuelle und ganzheitliche Definition der facettenreichen ‚Kunst in Bildern zu sprechen' lautet:

> „Audio description is an assistive service consisting of a set of techniques and abilities, whose main objective is to compensate for the lack of perception of the visual component in any audiovisual message, by providing suitable sound information which translates or explains, in such a way that the visually impaired perceive the message as an harmonious work and is as similar as possible to the way is perceived by the sighted people."
> (Spanish National Standard UNE, published by AENOR 2005:4. Zitiert nach: López Vera 2006:2)

Dieser weitreichende Begriff der Audiodeskription birgt eine Reihe unterschiedlichster Anforderungen, insbesondere an die Fähigkeiten und Eigenschaften der Filmbeschreiber. Er verlangt aber auch nach einem Leitfaden, an dem sich die Filmbeschreiber bei der Erarbeitung eines Hörfilms orientieren können. Bevor im Folgenden zunächst das von Bernd Benecke und Elmar

Dosch aufgestellte und auf jahrelanger Erfahrung beruhende Regelwerk erläutert wird, soll darauf hingewiesen werden, dass jeder Film etwas Einmaliges darstellt und jeweils ganz individuelle Herausforderungen mit sich bringt, die es immer wieder aufs Neue – und im Zweifelsfalle unabhängig der aufgestellten Regeln, die im Prinzip lediglich das grobe Gerüst vorgeben – zu bestreiten gilt (vgl. Bencke ^{3}2004:19).

Die wichtigen (W-)Fragen bei der Filmbeschreibung lauten: „Welche Information wird wann und wie audiodeskribiert?“ (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2007:10). Sie erinnern an die Laswell-Formel „Wer sagt was zu wem über welchen Kanal mit welchem Effekt?“, jedoch sind diese Fragen für die Audiodeskription weniger sinnvoll, da sie hauptsächlich auf Informationen abzielen, die dem Sehgeschädigten auch ohne Beschreibung vermittelt werden. Darüber hinaus ist die Frage nach dem Effekt bei der Audiodeskription sogar zu vermeiden, da sie eine Interpretation zur Folge hat. Wie jedoch bereits angedeutet, sind die Anforderungen der Audiodeskription bzw. das Gesamtgefüge von Filmdialog, Filmmusik, Klängen und Geräuschen und der Filmbeschreibung derart komplex, dass zuweilen auch Ausnahmen gemacht werden (müssen). Auf die Grundprinzipien und ihre Ausnahmen wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch detaillierter eingegangen.

Zurück zu den drei Hauptfragen: Während die Frage nach dem „Wie“ die Lexik, Wortwahl, Syntax etc. betrifft, fallen die Fragen nach dem „Was“ und „Wann“ in den Bereich der Informationsstrukturierung bzw. der Kohärenz (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2007:10), auf die in Kapitel 3.4 näher eingegangen wird.

Die „Was“-Frage enthält alles, was beschrieben werden soll; konkret umfasst sie daher auch „Wer“- und „Wo“-Fragen (vgl. López Vera 2006:2). Zu den wichtigsten Aspekten dieser Fragen zählen in erster Linie die handelnden oder auftauchenden Personen, der „Ort oder Raum, in dem die Handlung gerade spielt [sowie die] Handlung selbst“ (Benecke ^{3}2004:21). An zweiter Stelle stehen „Kleidung, Möbel oder Farben[,] möglicherweise gibt es auch noch kleinere Nebenhandlungen, die die eigentliche Geschichte zwar nicht unbedingt voranbringen, die aber helfen, den Gesamtton des Films einzufangen“

(ebd. 21). Die zuletzt genannten Angaben stellen jedoch einen seltenen Luxus dar, weil die der Filmbeschreibung zur Verfügung stehende Zeit in den Dialogpausen hierfür häufig nicht ausreicht. Auch der Aspekt des Zeitmangels wird im weiteren Verlauf des Kapitels näher beleuchtet.

Nachdem zufriedenstellende Entscheidungen über die Einzelaspekte der „Was"-Frage getroffen wurden, gehen die Filmbeschreiber daran, den Film aus holistischer, ganzheitlicher Perspektive zu betrachten und zu untersuchen. Dabei wird danach gefragt, ob „Dramaturgie, Spannungsbogen, Höhepunkte" (Benecke ^{3}2004:21) sowie Atmosphäre und Gesamtton des Films adäquat umgesetzt wurden.

Diese Überlegungen führen in erster Linie zu der W-Frage „Wann?", d.h. wann die Audiodeskription im Einzelnen erfolgt; sie führen aber auch zu der die Sprache und Wortwahl betreffenden „Wie"-Frage, mittels derer die Audiodeskription dem „Tonfall der Dialoge [und] der Stimmung des Films" angepasst werden kann (Benecke ^{3}2004:24). „(..) [N]atürlich verlangt eine Literaturverfilmung nach einer anderen Sprache als eine Actionkomödie" (ebd. 24). Die Frage nach der Wortwahl ist eng verknüpft mit dem Empfängerkreis. Es kann beispielsweise kompliziert werden, wenn einige Rezipienten noch nie in ihrem Leben Farben gesehen oder kaum Erinnerungsvermögen daran haben (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2007:12). Bei der Wortwahl sollten außerdem technische Begriffe wie „Abblende" und „Aufblende" nach Möglichkeit vermieden und stattdessen umschrieben werden, (z.B. mit „Das Bild wird dunkel/hell.") mit Ausnahme von sehr gängigen Bezeichnungen wie „Zeitlupe", die sich zudem kaum umschreiben lassen (vgl. Benecke ^{3}2004:25).

Um bei den zahlreichen zu treffenden Entscheidungen den Überblick zu behalten und dem Arbeitsprozess der Audiodeskription eine Struktur zu geben, wurden die folgenden Grundprinzipien als ‚goldene Regeln' aufgestellt, von denen in Einzelfällen jedoch abgewichen werden muss.

Die Hauptregel, die nun die „Wann"-Frage aufgreift, besagt, dass die Audiodeskription in den Dialogpausen erfolgen soll (vgl. Benecke ^{3}2004:19). Auch Musik und Geräusche, die „eine für Stimmung und Atmosphäre wichtige Funktion erfüllen, (…) [müssen] zumindest phasenweise unangetastet bleiben"

(ebd. 20). Bei der Erstellung der segmentartigen Filmbeschreibungen ist daher darauf zu achten, dass die jeweiligen Formulierungen tatsächlich in den Dialog-Zwischenraum passen; wenn dem nicht so sein sollte, müssen die Formulierungen entsprechend verändert und angepasst werden. Während dem Filmdialog also absolute Priorität eingeräumt wird, werden im Normalfall die Musik und auch das ein oder andere Geräusch, solange sie, wie oben beschrieben, keine unabdingbare Funktion erfüllen, mit der Audiodeskription übersprochen, da sich absolute Stille im Film nur höchst selten findet. Eine Ausnahme bilden sehr dialogreiche Filme, bei denen sich keine andere Möglichkeit bietet, als die Audiodeskription auch über gewisse, weniger bedeutende, Dialogstellen sprechen zu lassen (ebd. 20).

Eine weitere Regel, die sich darauf bezieht, „was" beschrieben werden soll, lautet: „«Alles, was es zu sehen gibt.» In diesem Satz steckt nicht nur eine Maximalforderung, (das «alles»), sondern vor allem auch eine wichtige Einschränkung, das «was es zu sehen gibt»" (Benecke ^{3}2004:20), oder mit den Worten von Joel Snyder: „WYSIWYS" – „What You See Is What You Say" (Snyder 2008:195). Diese Forderung bringt drei weitere Bedingungen mit sich. Sie beinhaltet, dass Ereignisse nicht zusammengefasst, sondern detailliert beschrieben werden müssen. Anstatt beispielsweise einen Kampf als solchen zu benennen, sollen die einzelnen Handlungen des Kampfes präzise und kurz beschrieben werden. Des Weiteren besteht die Versuchung, das Gesehene zu interpretieren (vgl. Benecke ^{3}2004:21). Stattdessen aber soll die Audiodeskription aus der (möglichst) objektiven Beobachtung heraus entstehen. Ein Beispiel für eine Interpretation wäre: „Ihm ist langweilig." Die objektive Beschreibung jedoch könnte lauten: „Er gähnt." Die Schlussfolgerung, die aus dieser Information gezogen werden kann, soll dem Zuhörer selbst überlassen werden (vgl. Benecke 2008:1). Auch hier können sich, wie bereits angedeutet, Ausnahmen ergeben, wenn aufgrund von Zeitmangel eine absolut unverzichtbare Information nur zusammengefasst bzw. mit einer mehr oder weniger leichten Färbung bzw. Interpretation wiedergegeben werden kann. An so einem Punkt wird sich der Filmbeschreiber für die Interpretation und gegen die Kohärenzlücke entscheiden. Die dritte Bedingung der Einschränkung „beschreibe nur, was du siehst" ist das Verbot der Vorwegnahme von Erklärungen, denn dies nimmt

dem Film die Spannung (vgl. Benecke ^{3}2004:21). Auch hier kann es jedoch im Einzelfall zu Ausnahmen kommen, etwa dann, wenn der Film zu Beginn einer Szene still ist, und plötzlich passiert unter lautem Geschrei enorm viel. In so einem Fall ist eine großzügige Vorwegnahme unumgänglich, da ein Sehgeschädigter andernfalls das Filmgeschehen nicht mit verfolgen kann. Grundsätzlich erlaubt ist eine Vorwegnahme der Information von jeweils ein paar Sekunden vor dem eigentlichen Zeitpunkt des Geschehens, da dies sehr häufig aufgrund des Filmdialogs, den Geräuschen oder der Musik nicht anders möglich ist (ebd. 21).

Eine letzte und ebenso wichtige goldene Regel lautet: „Nicht mehr als eine Information pro Satz“ (Benecke ^{3}2004:24). Dieses Prinzip entspringt der Überlegung, wie sich die Filmbeschreibungen in die oft sehr kurzen Dialogpausen einfügen lassen und dabei den Film wie Puzzlestücke ergänzen. Um ein sinnvolles Ganzes zu ergeben, müssen sie gut verständlich und gut einzusprechen sein.

Wie zu Beginn dieses Kapitels bereits erwähnt, stellt der komplexe Translationsvorgang der Audiodeskription gewisse Anforderungen an die Filmbeschreiber.

Joel Snyder nennt einige Grundeigenschaften bzw. Fähigkeiten, die einen guten Audiodeskriptor ausmachen: Eine überdurchschnittliche Beobachtungs- bzw. Auffassungsgabe, die Fähigkeit der Selektierung relevanter Informationen, ein kreativer, flexibler und präziser Umgang mit Sprache sowie ein gut entwickelter stimmlicher Ausdruck (vgl. Snyder 2008:194-196).

Der geschärfte Blick für den Kern einer Sache kann durch ‚aktives Sehen‘ geschult werden. Der Filmbeschreiber ist daher angehalten, das andernfalls ‚automatisch ablaufende Sehen‘ in der Form zu aktivieren und zu sensibilisieren, wie vergleichsweise ein Sehgeschädigter durch die fehlende visuelle Komponente automatisch die ihm verbleibenden Sinne des Hörens und Tastens schärft (vgl. Snyder 2008:195).

Indem sich der Filmbeschreiber in die Rolle des Sehgeschädigten reinversetzt, schärft er den Blick für Wesentliches und Unwesentliches und entscheidet sich

in Anbetracht der strengen zeitlichen und räumlichen Begrenzung zur Versprachlichung derjenigen Bilder, ohne die der Zuhörer der Handlung nicht folgen könnte. Diese Entscheidungen basieren, neben den bereits erwähnten Gesichtspunkten, außerdem auf einem Grundverständnis zum Thema Sehschädigung, das von allgemeinen bis zu spezifischen Ausdrücken, wie etwa dem Gebrauch von Farben, reicht (vgl. Snyder 2008:195). Nach einer ersten Auswahl der wichtigsten Bilder kann in einem zweiten Schritt überlegt werden, ob noch Zeit und Platz ist, ausschmückende Informationen hinzuzufügen (vgl. Benecke [3]2004:21).

Bei der Umsetzung der (relevanten) Bilder in Sprache sind präzise, einfache und zugleich aber auch lebendige Formulierungen zu überlegen (vgl. Snyder 2008:194-196). Hier kommt es auf kleinste Nuancen und Konnotationen in der Sprache an. Im Idealfall werden durch die Sprache mentale Bilder erzeugt, die den tatsächlichen Bildern des Films sehr nahe kommen. Anja Seiffert merkt hierzu in ihrer schemaorientierten Analyse des räumlichen Hörens bei der Audiodeskription Folgendes an:

> „Unter lexikalisch-semantischem Aspekt (…) kann aus der Perspektive der Rezipienten gefragt werden, wie die sprachlichen Informationen wiederum ein (mentales) Bild erzeugen können und inwieweit die so erzeugten (mentalen) Bilder den visuell wahrnehmbaren Bildern des Films entsprechen." (Seiffert 2005:68)

Hierbei geht es jedoch weniger um eine exakte ‚Bildübersetzung', die allein schon aufgrund des unterschiedlichen Weltwissens eines jeden Rezipienten unmöglich ist, sondern vielmehr um eine möglichst optimale Bild- bzw. Filmbeschreibung:

> „Dabei ist zunächst festzustellen, dass eine restlose Übertragung der visuell wahrnehmbaren Bilder in Texte kaum möglich sein dürfte. Ein gewisses Defizit des Textes gegenüber dem Bild bleibt offenbar bestehen.

> Entscheidend ist, wie sich dieses Defizit minimieren und die Audiodeskription entsprechend optimieren lässt.“ (Seiffert 2005:68)

Bei der Vertonung der ausgewählten Formulierungen schließlich ist es wichtig, dass der Einsprecher mit seiner Stimme der Audiodeskription den richtigen Ton und Ausdruck verleiht, denn auch die Stimme kann eine gewisse Bedeutung erzeugen (vgl. Snyder 2008:196) und dazu beitragen, dass die übermittelten Bilder nicht an Lebendigkeit einbüßen.

3.2 Einbettung in die Translation

3.2.1 Traditionelle Einordnung

Die noch heute allgemein verwendete Definition der Translation als Überbegriff für das Übersetzen und Dolmetschen wurde in den 1960er Jahren von der Leipziger Schule geprägt (vgl. Kade 1968:35. Zitiert nach: Snell-Hornby 1996:13), nachdem in den 1950er Jahren erste Versuche zur Formulierung wissenschaftlicher Ansätze für die Translationswissenschaft unternommen worden waren (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2003:4). Zusätzlich gibt es die klassische Dreiteilung des Translationsbegriffs in die intralinguale, interlinguale und intersemiotische Translation (vgl. Jakobson 1959:233). In diese drei Bereiche lassen sich die traditionellen Formen des Übersetzens und Dolmetschens einordnen. In die Kategorie der intralingualen Translation, bei der es um die Umformulierung innerhalb derselben Sprache geht, fallen das Gebärdendolmetschen und auch die Audiodeskription. Bei der interlingualen Translation handelt es sich um die geläufigste Art der Translation, nämlich das Übersetzen oder Dolmetschen von einer Sprache in eine andere. Die intersemiotische Translation ist ein Schritt in Richtung Moderne – sie umfasst die Umwandlung von Texten über Zeichengrenzen hinaus und geht meistens mit einem Wechsel des Kanals einher. Die Audiodeskription ist zusammen mit der Filmsynchronisation und der Untertitelung auch in diese Kategorie einzuordnen.

Anhand dieser Überlappung bezüglich der Zuteilung der Audiodeskription zeigt sich bereits, dass die modernen Formen der Translation, die neben der Übertragung von verbalen Elementen im gleichen Maßstab auch visuelle und akustische Elemente umfassen, heute einen erweiterten Translationsbegriff fordern.

3.2.2 Moderne Einordnung

Um die Anfänge einer neuen Ära der multimedialen Translation im Zeitalter modernster Technologien zu beschreiben, muss man einen Schritt zurück gehen und einen Blick auf den Textbegriff als solchen werfen.

Katharina Reiß, die an Saussures Auffassung der Sprache als Kommunikationsmittel anknüpfend und auf der Basis der darauf aufbauenden drei Grundfunktionen der Sprache als Darstellung, Ausdruck und Appell von Bühler (vgl. Reiß [3]1993:8-9) die allseits anerkannte übersetzungsbezogene Texttypologie entwirft, ist die Erste, die sich in diesem Rahmen übersetzungswissenschaftlich mit einer Textsorte auseinandersetzt, die neben den ursprünglichen Trias, die sich jeweils durch ihre charakterisierende Funktion in informative, expressive und operative Texte einteilen lassen (ebd.18), einen vierten Texttyp beschreibt, der sich zunächst auf „schriftlich fixierte Texte, die den Empfänger über das Ohr erreichen (…) und darüber hinaus für ihre Vermittlung auf technische Medien angewiesen sind“ beschränkt und daher in seiner Funktion als „audio-medial“ eingestuft wird (ebd.15). Später erweitert Katharina Reiß den akustischen noch um den visuellen Aspekt, um beispielsweise Comic- oder Bilderbücher in die Texttypologie mit einzubeziehen und gibt dem neuen Texttyp die Bezeichnung „multi-medial“ (vgl. Gambier/Gottlieb 2001:x). Hervorgerufen wird diese Erweiterung der Typologie durch den Umstand,

> „dass zu übersetzende Texte zwar im Medium der Schrift auftreten, aber oft nur *ein* Bestandteil eines gesamten Kommunikationsangebots sind, das in mehreren Medien zugleich oder nacheinander vermittelt wird“.
>
> (Reiß [2]2000:87)

Da solche Texte die drei Grundtypen überlagern, weil „sowohl informative als auch expressive und operative Texte (…) in der Gestalt multimedialer Varianten auftreten [können]“, werden sie „in dem Begriff der multimedialen Varianten der drei Grundtypen“ zusammengefasst (Reiß ^{2}2000:87).

Dies deutet bereits an, dass angesichts der jüngsten technologischen Entwicklungen u.a. im Medienbereich die traditionellen Grenzziehungen der Übersetzungswissenschaft heute nicht mehr aktuell sind (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2008a:21). Stattdessen sieht sich die moderne Translation neben den traditionellen Formen außerdem mit den unterschiedlichsten Varianten von Grenz- und Mischformen sowie hybriden Formen der Translation konfrontiert, die sich für einen weitaus umfassenderen Begriff qualifizieren (ebd. 5). Um diesem Phänomen Rechnung zu tragen, wurde das Konzept der ‚multidimensionalen Translation‘ entwickelt, das von folgender Definition ausgeht:

> „Eine Übersetzung hat das Ziel, das Anliegen eines Sprechers/Schreibers, das mithilfe des Zeichensystems 1 im Medium 1 formuliert wurde, für einen Hörer bzw. Leser unter einem bestimmten Zweck mithilfe eines Zeichensystems 2 im Medium 2 verstehbar zu machen.“
>
> (Gerzymisch-Arbogast 2008b:26)

Dieser neue Translationsbegriff wird der audiodeskriptiven Translation im Vergleich zu den bislang erläuterten Begriffen am meisten gerecht, da neben dem Wechsel des visuellen in den auditiven Kanal, der in der intersemiotischen Translation inbegriffen ist, zudem der Wechsel des Mediums sowie der Modalitätenwechsel vom Schriftlichen ins Mündliche mit einbezogen wird. Beim Prozess der Audiodeskription findet ein Zeichensystemwechsel statt, in dem etwas Visuelles versprachlicht wird, d.h. das ‚Anliegen‘ wird zunächst schriftlich durch einen ‚Schreiber‘ fixiert. Erst danach wird der Text in einem weiteren Schritt unter der Zwecksetzung des Mittelns ‚für Dritte‘, hier für den

‚Hörer', durch einen ‚Sprecher' in die mündliche Form gebracht (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2008b:27).

Henrik Gottlieb definiert ‚Text' aus multidimensionaler Perspektive als „any combination of sensory signs carrying communicative intention" (Gottlieb 2005:3) und folgert daraus den ebenfalls weitgefassten ‚kommunikativen' Übersetzungsbegriff als:

> „any process, or product hereof, in which a combination of sensory signs carrying communicative intention is replaced by another combination reflecting, or inspired by, the original entity." (Gottlieb 2005:3)

Auf der Basis dieser Definitionen schlägt Gottlieb die Kategorisierung der verschiedenen modernen Translationsformen durch folgende Parameter vor: Zunächst definiert er Translationsarten aufgrund ihres semiotischen Charakters. So unterscheidet er, in Anlehnung an Roman Jakobson, zwischen intersemiotischer und intrasemiotischer Translation. Während bei der intersemiotischen Translation ein Wechsel zwischen den Kanälen stattfindet, geht es bei der intrasemiotischen Translation darum, dass die Zeichensysteme des Ausgangs- und Zielsprachentexts identisch sind (vgl. Gottlieb 2005:3). Darüber hinaus unterscheidet Gottlieb zwischen isosemiotischer, diasemiotischer, supersemiotischer und hyposemiotischer Translation (ebd. 3). Die isosemiotische Translation findet im Gegensatz zur intersemiotischen Translation mittels ein- und desselben Kanals statt, während bei der diasemiotischen Translation mehrere Kanäle verwendet werden, wobei die Zahl der Kanäle des ausgangssprachlichen Texts im Vergleich zum zielsprachlichen Text dieselbe ist (ebd. 4). Bei der supersemiotischen und hyposemiotischen Translation hingegen werden bei der Übersetzung mehr bzw. weniger Kanäle als beim ausgangssprachlichen Text benötigt (ebd. 4). Ein Beispiel für eine supersemiotische Translation wäre demnach die Verfilmung eines Romans. Ein Beispiel für die hyposemiotische Translation ist die Audiodeskription, bei der die semiotische Bandbreite der Übersetzung schmaler ist als die des Originals (ebd. 4). Gottlieb siedelt die

Audiodeskription daher in der „reductive category“ an; zwar könnte man meinen, dass sie aufgrund der Hinzufügung von Verbalem dem „additive type of translation“ zugesprochen werden könnte, jedoch müsse man den Film als Ganzes betrachten, der nun nicht mehr durch den visuellen und den auditiven, sondern nur noch durch den auditiven Kanal übermittelt werde (ebd. 8/9).

Weiterhin unterteilt Gottlieb die Translationsformen im Hinblick auf die übersetzerische Freiheit, die bei sogenannten „inspirational translations“ einen großen Stellenwert einnimmt, während sie bei sogenannten „conventionalized translations“ stark eingeschränkt ist (vgl. Gottlieb 2005:3/4). Als Konsequenz dieser unterschiedlichen Übersetzungsvorgänge, die einmal weniger und einmal mehr auf Konventionen und Normen beruhen, ist aus dem Translat einer „conventionalized translation“ prinzipiell das Original rekonstruierbar, während die freie Übersetzung weniger berechenbar ist (ebd. 5).

Als vierten Parameter zur Unterteilung der Translationsarten nennt Gottlieb die Unterscheidung zwischen „verbaler Translation“ und „nicht-verbaler Translation“, d.h. Translationen, die entweder den verbalen Kanal des Ausgangstextes beibehalten, solche, die dem Translat nicht-verbale Elemente hinzufügen, beispielsweise Gedichte, die in Songs umgeschrieben werden, Translationen, bei denen verbale Elemente hinzugefügt werden, wobei Gottlieb die Entschlüsselung von Morsezeichen als Beispiel angibt, und zuletzt Translationen, die nicht-verbal beibehalten werden, zu denen Gottlieb auch außersprachliche Objekte bzw. Vorgänge, wie die Zeichnung einer Skulptur zählt (vgl. Gottlieb 2005:5).

Vor diesem Hintergrund sowie in Anlehnung an Gottliebs Einteilung der vier Kanäle in den „verbalen auditiven Kanal“, den „nicht-verbalen auditiven Kanal, den „verbalen visuellen Kanal“ sowie den „nicht-verbalen visuellen Kanal“ (Gottlieb 1997:89) ist die Audiodeskription als „inspirational type of translation“ bzw. freie Übersetzung im Bereich der Kategorie, in der verbale sowie nicht-verbale visuelle Elemente in verbale auditive Elemente transformiert werden, anzusiedeln (vgl. Gottlieb 2005:8/9).

Heidrun Gerzymisch-Arbogast bündelt die unterschiedlichen Translationsformen zu dem übergeordneten Translationsbegriff der

Multidimensionalen Translation, in dem sie von der Aufspaltung der verschiedenen Übersetzungsarten in folgende fünf Teilbereiche ausgeht:

Dem Bereich der Übersetzung vom Schriftlichen ins Mündliche, in den sich auch die Audiodeskription eingliedern lässt, dem Bereich der Übersetzung vom Schriftlichen ins Visuelle, zu dem u.a. Graphiken zählen, Übersetzungen von Bild in gesprochene Sprache und umgekehrt, die Übersetzung vom Mündlichen ins Schriftliche, worunter auch die Untertitelung fällt, und zuletzt die Übersetzung von Bild in Schrift, zu der u.a. die Untertitelung für Hörgeschädigte zählt (vgl. Gerzymisch-Arbogast 2008a:4).

3.2.3 Praktische Einordnung

Ausgehend vom Translationsbegriff der Leipziger Schule und auf der Basis der Definition des Übersetzens und Dolmetschens nach Mary Snell-Hornby (und darüber hinausgehend) sollen im Folgenden anhand praktischer Beispiele einige Punkte aufgezeigt werden, an denen zwischen der Audiodeskription und dem Übersetzen und/oder dem Dolmetschen Überschneidungen auftreten.

Im Hinblick auf den bei Übersetzungen und Verdolmetschungen stattfindenden Transfer definiert Mary Snell-Hornby die zwei Unterarten der Translation wie folgt:

> „Übersetzen ist die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache.“ (Snell-Hornby 2006:28)

> „Dolmetschen ist die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache.“ (Snell-Hornby 2006:28)

Betrachtet man zunächst die Vorbereitungs- oder Rezeptionsphase des anzufertigenden Translats, so finden sich Gemeinsamkeiten in der Übersetzung und der Audiodeskription, da bei der Audiodeskription ein auf Videoband oder DVD fixiertes und demzufolge permanent dargebotenes bzw. wiederholbares Geschehen in einer Ausgangsfassung vorliegt. Dieses ist, ebenfalls wie bei der Übersetzung, zunächst schriftlich in eine Zielfasssung zu übertragen. Ein Unterschied zwischen der Audiodeskription und der Übersetzung liegt darin, dass die Ausgangsfassung bei der Audiodeskription, anders als bei der Übersetzung, nicht als Text vorliegt, sondern als visuelle und auditive Handlung.

Der Übersetzer liest und verarbeitet in der Rezeptionsphase (vgl. Reiß/Vermeer 1984) den Ausgangstext und überprüft dessen Übertragung in die Zielsprache systematisch mittels einer Textanalyse. Auch das Beschreiberteam schaut den zu audiodeskribierenden Film zunächst in seiner vollen Länge an und lässt ihn auf sich wirken. Anschließend beginnt es mit einer Analyse des Films, der Handlung, der handelnden Personen, der verschiedenen Orte und vor allem der nicht akustisch umgesetzten Bilder.

Die Transferphase (vgl. Reiß/Vermeer 1984) weist eine Gemeinsamkeit der Audiodeskription mit dem Dolmetschen auf. Zwar wird der Ausganstext oder die Ausgangsrede bei der Verdolmetschung im Gegensatz zu dem Ausgangsgeschehen bei der Audiodeskription gemäß der Definition Snell-Hornbys nur einmalig dargeboten, jedoch wird die Umsetzung in die Zielsprache bei beiden Übersetzungsprozessen in mündlicher Form realisiert.

Die (Re)Produktionsphase (vgl. Reiß/Vermeer 1984) enthüllt wiederum eine Gemeinsamkeit der Audiodeskription mit der Übersetzung. Während ein Dolmetscher bei der Reproduktionsphase unter großem Zeitdruck steht und den Zieltext demnach nicht in optimaler Weise korrigieren und beliebig oft umformulieren kann, so haben der Übersetzer und der Audiodeskriptor die Möglichkeit, den Zieltext bzw. die Beschreibung einer Szene so oft wie nötig zu korrigieren und zu redigieren.

Ein gemeinsames Merkmal der Audiodeskription und der Verdolmetschung ist der knapp bemessene Zeitraum, innerhalb dessen die Formulierung stattfinden

muss. Zwar hat das Audiodeskriptionsteam bei der Erarbeitung der Fassung ausreichend Zeit, die Vertonung der Fassung durch den Sprecher jedoch ist an die zur Verfügung stehenden Dialogpausen des Films anzupassen, da keine Dialoge und keine wesentlichen Geräusche übertönt werden dürfen. Der Dolmetscher steht, wie oben erläutert, bei der Reproduktionsphase ebenso unter Zeitdruck. Allerdings findet eine Überlappung der Verdolmetschung mit dem Vortrag statt, die sich jedoch nicht negativ auf die Rezeption der Zuhörer auswirkt. Sie ist sogar erwünscht, da der Dolmetscher in gewisser Weise stellvertretend für den Redner eintritt.

Die Dialogpausen sind ein weiterer interessanter Aspekt im Hinblick auf das Dolmetschen und die Audiodeskription. In Ausnahmefällen dienen sie bei der Filmbeschreibung dazu, Geschehnisse chronologisch vorzuziehen, wenn sich für diese zwischen den nachfolgenden Szenen kein Platz zur Beschreibung bietet. Diese Art von Antizipation ist dem Dolmetscher natürlich nicht möglich, auch wenn er in gewisser Weise vorausschauend dolmetscht. Ebenso wichtig wie die Beschreibungen während der Dialogpausen ist, sowohl bei der Audiodeskription als auch bei der Verdolmetschung, die Stille, das heißt die intendierte Pause. Da diese Pausen bei der Audiodeskription dennoch häufig dazu genutzt werden müssen, um Informationen zu übermitteln, muss der Audiodeskriptor situationsbedingt abwägen, inwiefern die Pause in einer bestimmten Szene ausschlaggebend für die Atmosphäre ist, da diese durch entsprechende Beschreibungen nicht hervorgerufen werden kann. Auch beim Dolmetschen sind Pausen häufig mit einer Intention verbunden, die vom Dolmetscher einzuhalten ist.

Eine weitere und zudem wichtige Gemeinsamkeit des Übersetzens und Dolmetschens sowie der Audiodeskription ist die entscheidende Rolle, die der Rezipient beim Translationsvorgang spielt. Bei der Audiodeskription hängt es beispielsweise vom Empfängerpublikum ab, wie eine Information verpackt wird und auf welche Wortwahl zurückgegriffen wird. In dieser Hinsicht nimmt der Sprecher der Audiodeskription eine besondere Stellung ein, da er mit seiner Stimme als solcher und insbesondere der Art, wie, oder auch der Geschwindigkeit in der er etwas beschreibt, einen großen Einfluss darauf nimmt, wie die Bildbeschreibungen bei den Zuhörern ankommen (vgl.

Benecke 2007:4). Hinsichtlich der Art und Weise, wie die Beschreibung gesprochen werden soll, „hat sich in den letzten Jahren (…) ein auffälliger Wechsel vollzogen“ (Benecke [3]2004:25). Hatte der Hörfilmsprecher zunächst die Rolle eines neutralen Beobachters und Vermittlers übernommen:

> „Für uns (..) war der Film das eigentliche Ereignis, der Sprecher sollte ergänzen und Lücken füllen, neutral bleiben, sich als Kommentator und Figur aus dem Film heraushalten.“ (Benecke [3]2004:25)

…so soll er heute auch Atmosphäre schaffen:

> „Dies haben wir etwas revidiert, nachdem (…) [bei Filmen] wie *Ein Fisch namens Wanda* (…) oder *Chicken Run* (…) offensichtlich [wurde], dass ein neutraler Sprecher den Filmen das Tempo und die Spritzigkeit nehmen würde. So hat sich nun bei unseren Sprechern ein deutlicher Wandel vom neutraler [sic] Kommentator zum aktiven Gestalter des Films vollzogen.“ [Kursivschrift nicht im Original]
>
> (Benecke [3]2004:25/26)

Umgesetzt wurde der aktive Sprecher beispielsweise auch in der zu analysierenden Filmbeschreibung der vorliegenden Arbeit. Hier wurde im Hinblick auf das vorrangig aus Kindern bestehende Publikum gänzlich auf einen neutralen Beschreiber verzichtet und stattdessen der Schauspieler Ulrich Noethen als Sprecher eingesetzt, der gleichermaßen im Film als Vater Bernhard Blocksberg auftritt und die Audiodeskription daher aus der Perspektive des Vater Bernhards einspricht. Dies gibt dem Film im Rahmen der Audiodeskription eine ganz besondere Note, da sich der Sprecher aufgrund seiner Rolle im Film durch seine Erzählweise mit in den Film einbringt und dadurch die vertonten Bilder viel dynamischer in das Filmgeschehen integriert werden.

An dieser Stelle soll eine Besonderheit des sehgeschädigten Publikums nicht unerwähnt bleiben: Zu Beginn dieser Arbeit wurde festgelegt, dass die

Bezeichnung „Sehgeschädigte“ zur Vereinfachung stellvertretend für Blinde, Erblindete und Sehbehinderte stehen soll. Das sehgeschädigte Publikum lässt sich in drei Kategorien aufteilen: Zunächst handelt es sich um Menschen, die von Geburt an blind sind und daher auf keinerlei visuelle Erinnerungen zurückgreifen können; bei Erblindeten handelt es sich um Menschen, die erst im Verlauf ihres Lebens ihr Augenlicht verloren oder eine Sehschädigung erlitten haben und daher ein mehr oder weniger intaktes Erinnerungsvermögen haben, und zum dritten handelt es sich um Sehbehinderte, die noch ein wenig Sehkraft besitzen. Es ist daher Aufgabe des Audiodeskriptors, die unterschiedlichen Wissensstände der Sehgeschädigten im Hinterkopf zu haben und bei der Formulierung der Beschreibung auf so manche Besonderheit Acht zu geben (vgl. Benecke 2007:4).

Audiodeskriptionen wie solche aus dem vorliegenden Arbeitsmaterial stellen für die Filmbeschreiber eine besonders große Herausforderung dar, da sie sich bei Filmen, die vorrangig für Kinder geschrieben wurden, mit der Aufgabe konfrontiert sehen, Bilder für sehgeschädigte Kinder erlebbar zu machen, die entweder auf einen recht kleinen oder gar keinen visuellen Wissensstand zurückgreifen können und zudem weniger Lebenserfahrung haben als Erwachsene. Bei der Filmbeschreibung muss daher sehr sorgfältig darauf geachtet werden, dass bei den Kindern nicht zu viel Vorwissen bzw. Weltwissen vorausgesetzt wird. Außerdem erfordern Hörfilme für Kinder detailliertere Bildbeschreibungen, als es bei Filmen für Erwachsene der Fall ist (vgl. Benecke 2007:5).

Bernd Benecke greift in seinem Artikel „Audio Description: Phenomena of Information Sequencing“, in dem er von der Audiodeskription als Form der Translation ausgeht, drei Problemstellungen auf, die die hier dargestellten Translationsarten gleichermaßen betreffen:

Ein Problem bei der Translation ist die Subjektivität und die damit einhergehende unterschiedliche Wahrnehmung und Auffassung eines Textes oder eines Films. Im Falle des Audiodeskriptors bedeutet dies beispielsweise, dass dieser aufgrund seines ganz individuellen Welt- und Kulturwissens zum Teil ganz andere Details eines Films herausfiltert als ein anderer

Audiodeskriptor und demnach in seinen Beschreibungen auch andere Bilder entstehen lässt. Übersetzern geht es ebenso. Sie interpretieren Texte auf der Basis ihres eigenen individuellen Erfahrungshorizonts, d.h. auf jeweils unterschiedliche Art und Weise. Dies führt zu der Überlegung, wie solch unterschiedliche individuelle Wahrnehmungen und Interpretationen transparent und somit für Dritte intersubjektiv nachvollziehbar gemacht werden können (vgl. Benecke 2007:2). Eine Methode, die hierfür eingesetzt werden kann und in der vorliegenden Arbeit aus diesem Grunde angewandt wird, ist die Methode Relatra von Heidrun Gerzymisch-Arbogast, die in Kapitel 4.3 näher erläutert wird.

Eine weitere Herausforderung, der sich Dolmetscher, Übersetzer und insbesondere Audiodeskriptoren stellen müssen, ist die Tatsache, dass nicht alles, was im Ausgangstext bzw. in der Ausgangsfassung enthalten ist, eins zu eins in die Zielfassung gebracht werden kann. Besonders bei der Audiodeskription ist eine perfekte Übertragung der Bilder in Worte aufgrund der Zeit- und Platzbeschränkung schier unmöglich und führt bei der Erstellung der Audiodeskription, wie auch bei der Übersetzung von Texten, zu einem Durchlaufen von umfassenden Entscheidungsprozessen (vgl. Benecke 2007:2).

Eine letzte und nicht unproblematische Anforderung, der sich nach Benecke die unterschiedlichen Translationsarten nicht entziehen können, ist die Entscheidung der Wortwahl, die zwischen mehreren möglichen Übersetzungsvarianten zu treffen ist. Besonders bei der Übertragung von Bildern in Worte, die zusätzlich unter erschwerten Bedingungen stattfindet, müssen solche Entscheidungen wohl überlegt sein (vgl. Benecke 2007:2).

Hannelore Poethe, die sich mit der Entstehung der Audiodeskription als Textsorte auseinandersetzt, sieht die Besonderheit der Audiodeskription „u.a. in ihrem engen intertextuellen Bezug zum Filmtext (..), ohne den der Audiodeskriptionstext nicht möglich und nicht sinnvoll wäre“ (vgl. Poethe 2005:40). Durch diese Eigenschaft erhält die Audiodeskription als Translation gewissermaßen einen Sonderstatus, dem in der Analyse dieser Arbeit in Kapitel 5 Rechnung getragen wird.

Zuletzt soll in diesem Rahmen der Translationsvorgang als kreative Leistung beleuchtet werden. Dass bei der Erstellung einer Filmbeschreibung neben sprachlicher Kompetenz ein gehöriges Maß an Kreativität und Intuition gefragt ist, versteht sich gewissermaßen von selbst. Dies wird bereits deutlich, wenn man sich die zuletzt genannten auftauchenden Probleme bei der Translation vor Augen hält (vgl. Benecke 2007:2). So beschreibt Elmar Dosch die Anforderungen an den Audiodeskriptor mit folgenden Worten:

> „Ansonsten ist die Filmbeschreibung keine Hexerei, sondern eine sehr kreative Tätigkeit, bei der eine gute Beobachtungsgabe genauso wichtig ist, wie die Fähigkeit, das Beobachtete knapp und präzise in Worte zu fassen." (Dosch ^{3}2004:14)

Dass aber auch das traditionelle Übersetzen eines Textes neben vielen anderen Fertigkeiten eine kreative Arbeit ist, die nicht nur etwas umsetzt, sondern Neues schafft, wird oftmals außer Acht gelassen. Hierzu ein paar Anregungen aus der Literatur: Paul Kußmaul kommentiert dazu, dass die bei Auftraggebern immer noch gelegentlich anzutreffenden naiven Vorstellungen, man würde beim Übersetzen im Prinzip nur den Text in einer anderen Sprache abschreiben, ausgeräumt werden könnten, in dem man „die Kreativität des Übersetzens in den Blick" rückt (vgl. Kußmaul 1999:177-178). Im Normalfall seien bei der Übersetzung keine direkten Entsprechungen der Sprachelemente zweier unterschiedlicher Sprachen vorhanden, so dass der Übersetzer im zielsprachlichen Text fast immer etwas verändern und in diesem Sinne etwas Neues schaffen müsse (ebd. 178). Er argumentiert weiterhin, dass diese Art von Lösungsfindung auch in der Forschung in engem Zusammenhang mit Kreativität gesehen würde (ebd. 180) und nennt folgendes Beispiel einer kreativen Übersetzung:

> „In einem Roman ist davon die Rede, daß man im College früh aufstehen muß, um einen Platz in den Waschräumen zu ergattern. In diesem Zusammenhang heißt es: „It's the early bird that catches the tub."
>
> (Webster, Daddy-Long-Legs 1967:68. Zitiert nach: Kußmaul 1999:185)

Angesichts des abgewandelten englischen Sprichwortes „The early bird catches the worm" liegt die kreative Leistung zunächst im Auffinden des adäquaten deutschen Sprichwortes „Wer zuerst kommt, mahlt zuerst" und anschließend in der Idiomatisierung dessen in die folgende mögliche Übersetzungsversion:

> „Wer zuerst kommt, badet zuerst."
>
> (Übersetzung von Boesch-Frutiger 1970:99.
> Zitiert nach: Kußmaul 1999:185)

Auch Mary Snell-Hornby und Mia Vannerem unterstreichen in ihrem Artikel „Der Übersetzer als Textgestalter" die „kreative Rolle des Übersetzers" im Gegensatz zum „passiven [Sprachmittler]" und reihen neben einer „überdurchschnittliche[n] Allgemeinbildung sowie Lebenserfahrung und Sachwissen (…) ein sehr gutes Gedächtnis, außergewöhnliche Intelligenz, eine erhöhte sprachliche Sensibilität" als notwendige Eigenschaften und Fähigkeiten, die ein Übersetzer haben muss, außerdem „kreative[s] dynamische[s] Denken" ein (vgl. Snell-Hornby/Vannerem 1986:203). Als Definition für das Übersetzen gibt Mary Snell-Hornby folgende Umschreibung an:

> „Nach unserer Auffassung (…) ist das Übersetzen eben *nicht* als bloße Umkodierung zu bezeichnen, wobei der Übersetzer als passive Schaltstelle, als Relaisstation fungiert. (…) Übersetzen (…) [ist] eine Neugestaltung des Textes (…)." (Snell-Hornby 1986:13)

Im Rahmen der „Methodik des wissenschaftlichen Übersetzens" erklärt Heidrun Gerzymisch-Arbogast, dass es beim Übersetzen einzelne Entscheidungen oder auch ganzheitliche Entscheidungsprozesse gibt, die sich

„systematisieren lassen und somit wissenschaftlich bearbeitet werden können“, und dass es wiederum solche gibt, die „sich einer systematischen Bearbeitung entziehen und der (künstlerischen) Intuition unterliegen“ (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999a:287).

Es stellt sich die Frage, inwieweit auch bei der Erstellung der Audiodeskription hinsichtlich der Entscheidungsprozesse und ihrer Transparenz eine wissenschaftliche Vorgehensweise herangezogen werden kann und für welche Belange keine Systematisierung möglich ist.

3.3 Forschungsdefizit

Die Audiodeskription ist im Rahmen der Translation noch weitestgehend unerforscht. Als sehr junges Teilgebiet der Übersetzungswissenschaft ist sie in den Theorien bisher unberücksichtigt geblieben und wirft daher grundsätzlich Fragen auf, insbesondere im Hinblick auf den sinnbildenden Textzusammenhang, d.h. die Kohärenz, auf die in Kapitel 3.4 näher eingegangen wird. Denn Sinn der Audiodeskription ist, Sehgeschädigten die zusammenhanglosen Filmdialoge, die Filmmusik und die Geräusche durch die Beschreibung der dazugehörigen Bilder so zusammenzufügen, dass die Sinnkontinuität erhalten bleibt, d.h. dass Kohärenz hergestellt wird. Die sprachwissenschaftlichen Instrumente zur Beschreibung von derartigen Textzusammenhängen sind zum einen die Thema-Rhema-Gliederung und zum anderen die Isotopie.

Anhand der Thema-Rhema-Gliederung wurden bereits erste Schritte unternommen, die Audiodeskription wissenschaftlich zu beschreiben. Ausgehend von der Einbettung der Audiodeskription in die Translation (Benecke 2007:2) wurde im Rahmen des RASU-Projekts (Research on Audio Description at Saarland University) die Audiodeskription anhand des Hörfilms „Sams in Gefahr“ mithilfe der Thema-Rhema-Gliederung auf Kohärenz untersucht.

Ein weiterer Vorstoß in die Erforschung der Audiodeskription unter dem Aspekt der Informationsstrukturierung findet sich bei Kim Kluckhohn:

„Informationsstrukturierung als Kompensationsstrategie – Audiodeskription und Syntax“, wobei sich die Analyse, die im Grunde genommen analog auf die Thema-Rhema-Gliederung anwendbar ist, auf die Untersuchung selbst beschränkt und hinsichtlich der Kohärenz keinerlei Lösungsvorschläge erbringt (vgl. Kim Kluckhohn 2005:49-65).

Bei der Thema-Rhema-Gliederung stehen die Untersuchung der Wortstellung, der Gewichtung von Informationen und die Informationsverpackung, die im Hinblick auf die räumlichen und zeitlichen Beschränkungen der Audiodeskription eine entscheidende Rolle spielt, im Vordergrund.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Zusammenhänge, die durch Bilder und Filmmusik hergestellt werden, exemplarisch aufzudecken und im audiodeskriptiven Text transparent zu machen. Hierfür wird ein Instrument benötigt, das auch über Zeichengrenzen hinweg Bestand hat und die unterschiedlichen Zeichensysteme von Filmdialog, Filmmusik und Audiodeskription überbrückt.

Mit der Isotopie (vgl. Kapitel 3.5) als Indikator für Kohärenz lassen sich über Isotopieketten sämtliche Bezüge und Zusammenhänge kenntlich machen und Kohärenzlücken aufdecken. Übertragen auf den Hörfilm bedeutet dies, dass einige rote Fäden der Isotopielinien an den Stellen, an denen der Filmdialog bzw. die Filmmusik in die Audiodeskription übergeht, ins Leere laufen können, weil sie für die Audiodeskription nicht invariant gehalten wurden. Sollten hierdurch beim Sehgeschädigten Verständnisprobleme verursacht werden, können die Verständnis- bzw. Kohärenzlücken nun durch Weiterführung der entsprechenden Isotopieketten in der Audiodeskription wieder geschlossen werden (vgl. Kapitel 5.7).

Da im Rahmen der soeben beschriebenen Zusammenhangherstellung im Hinblick auf die Audiodeskription bis dato eine Forschungslücke vorliegt, soll in dieser Arbeit die Isotopieanalyse aus der Literatur herangezogen und analog auf die Audiodeskription angewandt werden. Ein Verfahren, das dies ermöglicht, ist die Methode Relatra, innerhalb derer die Isotopie in einer Weise zur Anwendung kommt, in der holistische wie auch aspektive Gesichtspunkte erfasst werden (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1998:61). Mit Blick auf die

Untersuchung einer Hörfilmszene auf Kohärenzlücken ist dies eine wichtige Voraussetzung, da einzelfallorientierte Entscheidungen immer auch im Gesamtzusammenhang des Films, oder in diesem Fall, der in den Film eingebetteten Szene, zu treffen sind. Darüber hinaus gibt die Methode Relatra im Rahmen der Untersuchung die analytischen Schritte vor. Näheres hierzu findet sich in Kapitel 4.3.

3.4 Kohärenz

Dem Konzept der Kohärenz liegt das Bestreben zugrunde, beurteilen zu können, ob ein Text Sinn ergibt oder nicht. In der Textlinguistik gibt es unterschiedliche Auffassungen darüber, wodurch Sinn und Zusammenhang im Text erzeugt werden und wodurch ein Text oder eine Textstelle inkohärent, d.h. unzusammenhängend, ist.

So stellt die Begründerin des Kohärenzbegriffs Irena Bellert (1970) darauf ab, dass das Textverstehen nicht nur vom Text selbst, sondern auch vom Weltwissen des Empfängers abhängt:

> „(…) [Es] besteht eine Abhängigkeit der semantischen Interpretation eines kohärenten Textes von der Kenntnis des Hörers von der Welt, da eine Konklusionsmenge[2] nicht nur auf Grund [sic] von Sprachregeln und deduktivem Denken erhältlich ist, sondern auch aufgrund der bekannten Fakten über die Welt." (Bellert 1973:244)

Dabei wird die nicht explizit gegebene Information im Text über sogenannte Inferenzen, d.h. durch logische Schlussfolgerungen, hergestellt:

[2] „[Konklusionsmenge ist] die Menge der möglichen Schlüsse, die aufgrund einer Äußerung möglich sind." (Bellert 1972:212)

> „Interpretieren wir einen kohärenten Text, so benutzen wir dazu nicht nur deduktives Denken; wir verwenden auch bestimmte (..) Verallgemeinerungen (zu denen wir induktiv durch unsere Kenntnis der Welt gelangen), um diejenigen Schlüsse zu gewinnen, die für die Interpretation eines kohärenten Texts notwendig zu sein scheinen, mit anderen Worten, um die nicht explizit ausgedrückten fehlenden Verbindungen zu gewinnen." (Bellert 1973:244)

Grundsätzlich liegt der Unterschied der verschiedenen Ansätze des Kohärenzbegriffs in der unterschiedlichen Annahme über die Abhängigkeit oder Unabhängigkeit des Textzusammenhangs und somit des Textverstehens vom Weltwissen des Empfängers (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Kunold/Rothfuß-Bastian 2006:350).

Charlotte Linde (1993) sieht Kohärenz als gemeinsames Konstrukt von Sender und Empfänger, wobei der Text immer in einen bestimmten Kontext eingebaut ist, dessen sich Sender und Empfänger bewusst sind:

> „Coherence must (..) be understood as a cooperative achievement of the speaker and the addressee; it is not an absolute property of a disembodied, unsituated text. The speaker works to construct a text whose coherence can be appreciated, and at the same time the addressee works to reach some understanding of it as a coherent text and to communicate that understanding." (Linde 1993:12)

Der Empfängerhorizont, d.h. das Weltwissen des Empfängers, spielt dabei insofern eine Rolle, als dass das Textverständnis des Empfängers nicht exakt dasselbe ist, wie das des Senders. Solange dadurch nur kleinere Abweichungen der jeweiligen Textauffassungen entstehen, ist dies jedoch nicht von Belang:

> „The coherent text that the addressee constructs may not, of course, be the same as the text that the speaker believes was constructed. As long as the gap is not too great, the discrepancy will probably not be noticed."
> (Linde 1993:12)

Die aktive Rolle des Empfängers bei der Herstellung von Kohärenz wird bei Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach (1998) konkretisiert durch individuelle, in den Text zu integrierende Hypothesen, die auf dem Weltwissen des Empfängers beruhen (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:56f.).

Bekannte Vertreter der Gegenseite sind Halliday/Hasan (1976), nach deren Auffassung der Begriff „coherence“ ausschließlich textimmanent zu fassen ist und „cohesion“ zum einen durch grammatikalische und zum anderen durch lexikalische kohärenzfördernde Mittel im Text entsteht, wobei Allgemeines eher durch Grammatik und Spezifisches durch Lexik vermittelt wird:

> „The concept of cohesion (…) refers to relations of meaning that exist within the text. (…) The potential for cohesion lies in the systematic resources (…) that are built into the language itself. (…) We can refer to GRAMMATICAL COHESION and LEXICAL COHESION. (…) [T]he guiding principle in language is that the more general meanings are expressed through the grammar, and the more specific meanings through the vocabulary.” (Halliday/Hasan 1976:4-6)

Der anerkannteste und am weitesten verbreitete Kohärenzbegriff ist der im Sinne von de Beaugrande/Dressler (1981), die zwischen der oben aufgeführten Kohäsion als oberflächenstrukturellem Merkmal und der Kohärenz als sogenannte Sinnkontinuität, die das Weltwissen des Rezipienten mit einbezieht, unterscheiden. Sinnkontinuität entsteht durch die Tatsache, dass „durch Ausdrücke des Textes aktiviert[es]“ Wissen beim Leser oder Empfänger entsprechende kognitive Prozesse in Gang setzt, die ihrerseits mit der aus Konzepten und Relationen bestehenden Textwelt weitestgehend übereinstimmen und dadurch Kontinuität, d.h. Sinn, erzeugen:

> „Ein Text ‚ergibt Sinn‘, weil es eine SINNKONTINUITÄT innerhalb des Wissens gibt, das durch Ausdrücke des Textes aktiviert wird (…). Ein „sinnloser“ oder „unsinniger“ Text ist ein Text, in dem die

> Textempfänger keine solche Kontinuität entdecken können, gewöhnlich weil die Konstellation der ausgedrückten Konzepte und Relationen einerseits und das Vorwissen der Empfänger andererseits in gravierender Weise nicht übereinstimmen.“ (de Beaugrande/Dressler 1981:88)

Die dem Oberflächentext zugrunde liegenden (Wissens-) Konzepte und die sie verbindenden Relationen stehen dabei in Korrespondenz zueinander:

> „Diese Sinnkontinuität möchten wir als die Grundlage der KOHÄRENZ ansetzen, welche ihrerseits den gegenseitigen Zugriff und die gegenseitige Relevanz von KONZEPTEN (Begriffen) und RELATIONEN (Beziehungen) innerhalb einer Konfiguration darstellt.“
>
> (de Beaugrande/Dressler 1981:88)

Die Repräsentation dieser Konzepte und Relationen, d.h. die Darstellung der Kohärenz, ist über sogenannte semantische Netze realisierbar, die auf die „Bedeutungsbeschreibung in der assoziationspsychologischen Forschung“ (Gerzymisch-Arbogast 1999b:79) zurückgehen und zunächst im Bereich der künstlichen Intelligenz angewandt wurden. „[Die] Idee der künstlichen Intelligenz (KI), wahrgenommene Gegenstände und Sachverhalte als Konzepte darzustellen und zu repräsentieren, wurde von der Textlinguistik [beispielsweise von de Beaugrande/Dressler] aufgegriffen und auf Texte übertragen“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:56). Hierbei werden Wörter bzw. Wortbedeutungen als Knoten dargestellt, die jeweils über Kanten mit anderen Sinnknoten verbunden sind und insgesamt ein Netz aus semantischen Relationen ergeben (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999b:79).

Ein wichtiger Kritikpunkt im Hinblick auf die Textrepräsentation im Sinne von de Beaugrande/Dressler, aber auch auf die generelle diesbezügliche Handhabung in der Literatur (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999b:81), ist die undefinierte Differenzierung von textinternen Informationen und textexternem Wissen, die ein methodisches Erfassen des Weltwissens und damit der Kohärenz als Ganzes verhindert:

> „Eine Differenzierung in Relationen, die im Text erscheinen und Relationen, die aus dem Wissensstand des Rezipienten stammen, wird bislang nicht vorgenommen, so daß sich im Einzelfall das zur Kohärenzbildung benötigte Weltwissen nicht von der verbalisierten Textinformation trennen bzw. transparent darstellen lässt."
>
> (Gerzymisch-Arbogast 1999b:79)

Unter diesem Gesichtspunkt wurde die Netzdarstellung dahingehend weiterentwickelt, dass individuell hinzugefügtes Weltwissen über sogenannte Hypothesen im Netz gekennzeichnet wird. Es handelt sich hierbei um die Repräsentationsform der (in den Kapiteln 3.2.3 und 3.3 bereits erwähnten) Methode Relatra, innerhalb derer zwischen dem zum Herstellen von Bezügen und damit für das Textverständnis notwendigen „außersprachliche[n] (...) Weltwissen und der [explizit] verbalisierten Textinformation" unterschieden und so auch bei unterschiedlichen individuellen Wissensvoraussetzungen nachvollziehbar wird, an welchen Stellen auf welche Weise Kohärenz erzielt werden kann (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999b:77). Kohärenz wird hier auf der Basis des sogenannten leksemantischen Bedeutungsbegriffs Mudersbachs (1983) gestuft gefasst als Konnexitätsgrad eines Textes, der sich über die Anzahl der durch explizite Relationen verbundenen Konzepte im Verhältnis zu den nicht durch explizite Relationen verbundenen Konzepten ergibt (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:65). Auf diese Weise wird das transparent dargestellte individuelle Textverständnis systematisch erfassbar. Näheres zur Leksemantik findet sich in Kapitel 3.5 im Rahmen der leksemantischen Isotopie.

3.5 Isotopie

Ein Indikator und konstitutives Element für Kohärenz und somit des Textverstehens ist die Isotopie (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:124), die in Kapitel 5.5 als Instrument für die Analyse herangezogen wird.

Der aus der Chemie entlehnte Isotopiebegriff findet seinen sprachwissenschaftlichen Ursprung in dem vielzitierten Werk „Sémantique Structurale“ (aus dem Jahr 1966) des französischen Semiotikers Algirdas Julien Greimas und „markiert eine wichtige Phase in der Entwicklung der Textlinguistik von strikt strukturell-grammatischen Positionen hin [zur] (…) Semantik“ (Heinemann 2000:54). Entsprechend den oben aufgeführten Auslegungen von de Beaugrande/Dressler, dass Kohärenz Sinnkontinuität erzeugt, ist Greimas der Auffassung, dass das Instrument der Isotopie (als kohärenzstiftendes Mittel) „die Dynamik der Produktion des Textsinns veranschaulich[t] (…)“ (Thiel/Thome 1987:302). Dabei geht Greimas davon aus, dass „Texte auf homogenen semantischen Ebenen situiert sind“ (Greimas 1971:46) und „jedes Textverstehen (..) auf dem Erfassen von *semantischen Textzusammenhängen* [basiert]“ (Heinemann 2000:55).

Diese semantische Struktur von Texten sucht Greimas in Anlehnung an den französischen Linguisten Bernard Pottier über die Begriffe Seme, Sememe und Klasseme zu erfassen. Seme, oder auch semantische Merkmale genannt, sind hierbei als kleinste inhaltstragende Einheiten zu verstehen, in die sich Wortbedeutung zerlegen lässt (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:103) und über deren rekurrentes, d.h. wiederholtes Auftreten im Text der Rezipient bestimmte Textelemente (auch über die Satzgrenzen hinaus) als zusammenhängend, d.h. isotop, empfindet. Die isotopische Verkettung dieser einzelnen Bedeutungsbestandteile, auch Semrekurrenz genannt, findet also nicht an der Oberfläche des Textes, sondern unter der Zeichenschwelle statt, d.h. die textverknüpfende Wirkung der Rekurrenz (Wiederaufnahme) wird nicht an ganzen Wortbedeutungen festgemacht, sondern an einzelnen rekurrenten semantischen Merkmalen. Die Minimalanforderung hierbei lautet, dass mindestens zwei Lexeme im Text über ein gemeinsames semantisches Merkmal miteinander verknüpft sein müssen, um eine Isotopieebene zu konstituieren (vgl. Kallmeyer et al. 1974:148). Da ein Text im Normalfall mehrere unterschiedliche Isotopieebenen in sich vereint, wird besonderes Augenmerk auf diejenige Isotopielinie gerichtet, die durch die meisten gemeinsamen semantischen Merkmale konstituiert wird, d.h. „am stärksten über verwandte Ausdrücke im Text verdichtet ist“ (Gerzymisch-Arbogast

1994:125). Diese sogenannte dominante Isotopielinie trägt einen guten Teil zum Textverständnis bei und zieht sich als roter Faden durch den (gesamten) Text.

Entwickelt werden die oben genannten Begriffe aufgrund der Feststellung Greimas‘ (bei der Suche nach einer geeigneten Beschreibungsmöglichkeit der Bedeutung), dass „die Lexeme, die Paralexeme und die Syntagmen, um nur von diesen zu sprechen“, als Kommunikationseinheiten aufgrund ihrer unterschiedlichen „Dimension und (..) Struktur“ wenig geeignet scheinen, „den Rahmen für die Beschreibung der Bedeutung abzugeben“ (Greimas 1971:35). Greimas hält es daher für angemessen, sich von den Kommunikationseinheiten unterscheidende Bedeutungseinheiten, d.h. „semantische Einheiten zu erarbeiten, (…) um den Unterschied, der zwischen der diskursiven Kommunikation der Bedeutung und ihrer Manifestation im eigentlichen Sinne des Wortes besteht, herauszustellen.“ (ebd. 35). Als Ausgangspunkt bedient er sich des Lexems als traditionellen Bedeutungsträger und untersucht es in der sogenannten Semanalyse auf seine Sem-Organisation (ebd. 35). Unter der Annahme, dass die Welt, wie wir sie wahrnehmen, auf Gegensätzen beruht, argumentiert Greimas, dass Bedeutung aus mindestens zwei Konzepten zusammengesetzt sein muss, die sich auf einer sogenannten semantischen Achse gegenüberstehen. Erst durch die strukturelle semantische Relation dieser gegensätzlichen Konzepte entsteht das Sem bzw. die Bedeutungseinheit (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1989:149). Bei der Darstellung des Lexems in jeweils unterschiedlichen Kontexten findet Greimas für sich heraus, dass die kontextuellen Variationen des Lexems mit den Variationen des Inhalts des Lexems in Korrelation stehen und dabei nur die „Variationen des Inhalts (…) im Rahmen der elementaren Bedeutungsstruktur definierbar sind“ (Greimas 1971:37). Dieser Lexem-Inhalt besteht nach Greimas aus einem negativen sowie einem positiven Inhalt. Den positiven Inhalt legt er als Sem-Kern („noyau sémique“) fest und bezeichnet ihn mit Ns, in der Annahme, „dass [dieser] ein permanentes Sem-Minimum, eine Invariante darstellt“ (ebd. 37). Weiterhin stellt Greimas fest, dass als Folge daraus „die Variationen der Bedeutung (…) nur aus dem Kontext stammen“ können, und bezeichnet die Sem-Variablen, die die Änderungen in den Bedeutungseffekten („effets de

seus“ [sic]) herbeiführen, als kontextuelle Seme („sèmes contextuels“) und mit dem Symbol Cs (ebd. 37, Hervorhebungen im Original). Die Kombination aus Ns und Cs, d.h. die Kombination aus Sem-Kern und kontextuellem Sem, ergibt ein Semem Sm, das den Bedeutungseffekt darstellt (ebd. 38). Weiterhin erklärt Greimas, dass einem einzigen Bedeutungseffekt mehrere Kontexte zugeschrieben werden können, so dass sich diese Kontexte eines Lexems in Klassen von Kontexten gruppieren lassen (ebd. 37). Das kontextuelle Sem bildet hier den gemeinsamen Nenner für eine ganze Klasse von Kontexten (ebd. 37) und ist in Opposition zu den nukleären Semen als Klassem anzusehen (ebd. 45). Dieses klassenbildende Sem bildet innerhalb einer (großen) Isotopielinie wiederum eine eigene Linie. Bei der Betrachtung des einfachsten Falles, in dem eine Klasse von Kontexten nur durch ein einziges kontextuelles Sem definiert wird, setzt Greimas das kontextuelle Sem mit dem Sem der kleinsten Bedeutungseinheit gleich:

> „Da wir im Augenblick nichts über den Inhalt des in dieser Weise definierten kontextuellen Sems wissen, können wir lediglich behaupten, dass das kontextuelle Sem immer mit dem Sem überhaupt, d.h. mit der minimalen Bedeutungseinheit, identisch ist.“ (Greimas 1971:38)

Den Kontext selbst betrachtet Greimas als eine dem Lexem übergeordnete Einheit (vgl. S. 37), die eine eigenständige Ebene einer weiteren Artikulation der Inhaltsseite konstituiert und als ein System von Kompatibilitäten und Inkompatibilitäten zwischen den Sem-Figurationen funktioniert (vgl. Greimas 1971:45). Die „Kompatibilität ist dabei in der Tatsache enthalten, dass zwei Sem-Kerne sich mit dem gleichen kontextuellen Sem verbinden können“ (ebd. 45). Diese gemeinsamen Seme verbinden Lexeme zu Komplexen (Isotopieebenen) auf der Grundlage teilweiser semantischer Übereinstimmung und Differenz. Der Kontext bildet daher den „Rahmen für das Funktionieren (..) [der] semantischen Korrespondenzen (und damit für das Textverstehen)“ (Heinemann 2000:56).

Als eine der grundlegenden Bedingungen für das Zustandekommen von Isotopien im Text sieht Greimas neben der Äquivalenz das Vorwissen von Sprecher und Hörer sowie das jeweilige kulturelle Gitter, in dem wesentliche Aspekte des Textverstehens angelegt sind (vgl. Greimas 1971:81). Aufgrund dieser Tatsache bezweifelt er eine vollkommen objektive Beschreibung der Bedeutung. An dieser Stelle lässt sich daher eine Parallele zu dem in Kapitel 3.4 beschriebenen Prinzip der Transparenz des individuellen Textverständnisses bei der Kohärenz nach Heidrun Gerzymisch-Arbogast ziehen, die bei ihrem Analyseverfahren das Welt- und Kulturwissen des Rezipienten mit einbezieht.

Es ist essentiell, dass Greimas den Begriff der Isotopie, wie „auch die semantischen Basisbegriffe ‚Klassem' und ‚Sem' terminologisch nicht immer konsequent – und widerspruchsfrei – handhabt" (Heinemann 2000:55). So verwendet Greimas beispielsweise die Bezeichnung Isotopie einmal im Sinne von kohärent, aber auch im Sinne von semantischer Linie bzw. roter Faden (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:123). Aufgrund dieser begrifflichen Ambivalenzen soll dem Greimas'schen Theorieansatz mit den oben erläuterten Kerngedanken Genüge getan sein und sich nun dem Übersetzungsbezug zugewandt werden.

Zunächst dient das Isotopiekonzept dem Verständnis des Ausgangstextes (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:126). Grundvoraussetzung für das Übersetzen ist, dass der Text verstanden wurde. Dies stellt sich nur dann ein, wenn der Übersetzer den Text als kohärent, d.h. zusammenhängend empfindet. Ein solches Textverständnis kann durch die Isotopielinien gesichert werden.

Weiterhin leistet der Isotopie-Begriff einen großen Beitrag zur Festlegung von Übersetzungseinheiten im Text. Hierbei geht es um die Frage nach der Invarianz beim Übersetzen und ob „die (dominante) Isotopielinie, also der semantische ‚rote Faden' im Text die Übersetzungseinheit bilden könnte" (Gerzymisch-Arbogast 1994:126). Da es beim Übersetzen oft schwer fällt festzulegen welche Satzteile invariant gehalten werden sollen, könnte die Isotopie insofern ein entscheidendes Kriterium sein, als dass ein Übersetzer, der vor der Wahl unterschiedlicher Übersetzungsvarianten steht, den zielsprachlichen Text im Hinblick auf die jeweiligen mehr oder minder

verdichteten Isotopielinien des ausgangssprachlichen Textes zu verfassen, indem er die jeweiligen Isotopielinien als Übersetzungseinheiten anerkennt und entsprechende Übersetzungsentscheidungen trifft. Vereinfacht ausgedrückt bedeutet dies auf makrostruktureller Ebene, dass der rote Faden des Textes beibehalten wird und auf mikrostruktureller Ebene, dass bei der Wahl eines zielsprachlichen Ausdrucks, „der nicht in allen Bedeutungskomponenten dem ausgangssprachlichen Ausdruck entspricht“ (ebd. 127) – man spricht hier von „Eins-zu-Teil-Entsprechungen“ (Koller ^{7}2004:228) – ein Ausdruck zu wählen ist, der die entsprechende Isotopielinie verdichtet, „um so in der Übersetzung isotopische Kontinuität zu erzielen“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:127).

Auf mikrostruktureller Ebene dient die Isotopie außerdem der Disambiguierung mehrdeutiger sprachlicher Ausdrücke durch die Festlegung der Bedeutung im Kontext, auch Monosemierung genannt (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:126). Da es Ausdrücke gibt (bei Greimas „Sememe“ genannt), die auf der System-Ebene mehrere Bedeutungen und dementsprechend unterschiedliche Übersetzungsentsprechungen haben, monosemiert der engere Kontext bzw. die Isotopielinie auf der Basis des ihr innewohnenden semantischen Merkmals und reduziert so die Bedeutungsvarianten auf eine einzige Bedeutung (ebd. 127).

Vor dem Hintergrund einer Anwendbarkeit des Isotopiekonzepts auf die Übersetzung stellt Heidrun Gerzymisch-Arbogast einige diesbezügliche Problematiken heraus und bietet als Lösungsvorschlag das von ihr und Klaus Mudersbach dahingehend entwickelte Konzept der leksemantischen Isotopie an, auf das im Anschluss an die Kritikpunkte näher eingegangen werden soll.

Bei der Anwendung des Isotopie-Begriffs von Greimas stellt sich neben den begrifflichen Unklarheiten in erster Linie die Frage nach der Universalität der Seme. „(…) Übersetzen kann nur funktionieren, wenn Bedeutung nicht einzel-sprachenbezogen begriffen wird. Der Status der Seme in Bezug auf die Einzelsprachlichkeit ist aber umstritten“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:128).

Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Bestimmung der zu den einzelnen Isotopielinien gehörenden Lexeme, da es sich hierbei um einen intuitiven Vorgang handelt, der nicht objektiv darstellbar und überprüfbar ist und daher

oft nicht eindeutig festzulegen ist, „ob ein Merkmal wirklich in einem Lexem vorhanden ist oder nicht“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:125). Außerdem können sich die Seme verschiedener Isotopielinien überschneiden – man sagt auch, „sie sind nicht disjunkt“ (ebd. 125) – so dass die Isotopielinien nicht klar voneinander abgrenzbar sind, sondern ineinander übergehen.

Schließlich ist noch der zu enge Kontextbegriff von Greimas zu erwähnen, bei dem Außersprachliches nicht berücksichtigt wird, da Greimas „unter ‚Kontext‘ ausschließlich systematisierte, bereits lexikalisierte Bedeutungsvarianten (…) versteht“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:128). Beim Übersetzen handelt es sich jedoch oftmals um „ganzheitliche parole-Einheiten (..) mit ad-hoc-Charakter“ (ebd. 128), also um Kontexte, für die es keine lexikalisierten Entsprechungen gibt.

Um die Isotopie für die Übersetzungswissenschaft nutzbar zu machen, haben Klaus Mudersbach und Heidrun Gerzymisch-Arbogast ein strukturelles Isotopiekonzept entwickelt, „das sich zwar am Isotopie-Begriff Greimas‘ orientiert, aber sowohl zu einem präziseren Begriff als auch zu einem geeigneteren Verfahren zur Analyse von Isotopien in Texten gelangt“ (Gerzymisch-Arbogast 1998:596). Ihr Konzept der sogenannten leksemantischen Isotopie basiert, wie der Name bereits erkennen lässt, auf dem leksemantischen Bedeutungsbegriff Mudersbachs (1983), der „die textspezifische Bedeutung eines Ausdrucks als gestuftes Netz von Bedeutungsrelationen im Text betrachtet“ (ebd. 596). Im Gegensatz zum Saussure’schen Zeichenmodell, nach dem ein Zeichen lediglich eine Ausdrucks- und eine Inhaltsseite hat, bezieht Mudersbach den Kontext mit ein, in dem sich das sprachliche Zeichen befindet und durch den es unterschiedliche Bedeutungsstufen haben kann, je nachdem, wie nah die Bedeutungseinheiten jeweils am Bedeutungskern des Wortes liegen. Ausgehend von der „Annahme, dass sich jeder Text als Netz in Form von Relationen darstellen lässt“ (ebd. 596), wird hier auf die im Rahmen der Kohärenz entwickelte Netzdarstellung (Kapitel 3.4) zurückgegriffen. „Das semantische Textnetz (..) stellt den Kontext sowohl mikro- als auch makrostrukturell intersubjektiv überprüfbar dar“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:129).

Die zuvor genannte Problematik des Greimas'schen Isotopie-Begriffs vor Augen haltend, stellt die neue Herangehensweise eine lösungsorientierte Methode dar, die den Anforderungen einer übereinzelsprachlichen systematischen (statt intuitiven) Textdarstellung gerecht wird und die umstrittene Sem-Analyse außen vor lässt (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:129). Da bei dieser Methode „die (textspezifische) Bedeutung eines Ausdrucks gestuft über dessen relationale Umgebung im Textnetz erfasst [wird]" (Gerzymisch-Arbogast/ Mudersbach 1998:342), stellt sich nicht das Problem der Abgrenzung bzw. Überlagerung der Seme (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1998:599). Durch „die Einbettung eines Ausdrucks in eine Relation, in der dieser Ausdruck semantisch funktioniert", werden Mehrdeutigkeiten automatisch monosemiert (Gerzymisch-Arbogast 1994:129). Weiterhin werden durch das Textnetz und die Hinzufügung individueller Hypothesen in die strukturelle Netzdarstellung (in Kapitel 4.3 wird hierauf näher eingegangen) das individuelle Leseverständnis des Übersetzers transparent gemacht bzw. Kohärenz nachgewiesen und somit die Verständnissicherung des Textes gewahrt (ebd. 129). Dabei wird auf die Differenzierung unterschiedlicher Arten von Hypothesen geachtet, um eine adäquate Beschreibung des Kontextes einzuhalten. In Bezug auf die Frage nach der Invarianz bei den Übersetzungseinheiten und auch bei der Herausstellung des sogenannten roten Fadens eignet sich die semantische Netzdarstellung besonders für die Veranschaulichung des Zusammenspiels von mikro- und makrostruktureller Perspektive. Zum einen können die Isotopielinien als Textganzes betrachtet werden und zum anderen lassen sich die Einzelkonzepte, über die sich die Isotopien konstituieren, als kleinere Übersetzungseinheiten aus dem Gesamtnetz heraus fokussieren (ebd. 129). Im Hinblick auf die Übersetzung dient das Netz der Ausgangssprache daher als Vorlage für das zielsprachliche Netz bzw. die zielsprachliche Übersetzung:

> „Die Isotopielinien [des Originals können] als Invarianten in der Übersetzung betrachtet werden (…) [und] in der Übersetzung erhalten bleiben, ungeachtet der sprachlichen Auffüllung, die konkret an einer bestimmten Stelle des Zieltextes gewählt wird."
>
> (Gerzymisch-Arbogast 1994:129)

Die Isotopie-Analyse kann demnach als effiziente Methode zur Vorbereitung auf übersetzerische Entscheidungen eingesetzt werden:

> „Die Analyse der Isotopieebenen im as Text führt zur Beschreibung der Bedeutungsstruktur als der semantischen Textkonstante; daraus ergibt sich die Möglichkeit, präzise, strukturell begründete Kohärenz-forderungen für den zs Text zu formulieren und übersetzerische Entscheidungen konkret vorzubereiten." (Thiel 1996:62)

„Mit Hilfe von Isotopie-Analysen können [zudem] Kohärenzlücken erkannt und – für einen Dritten nachvollziehbar – überbrückt werden" (Gerzymisch-Arbogast 1998:600). Darüber hinaus gelten Isotopieebenen in Texten für den Übersetzungskritiker als objektive Bewertungskriterien (vgl. Thiel 1996:63).

Die stufenweise Etablierung der einzelnen Isotopielinien orientiert sich an der Definition des Leksems:

> „Im Gegensatz zur Auffassung vom Wort als bilateralem Zeichen mehrstufiges Bedeutungs-Gebilde, dessen ‚nullte Bedeutungsstufe' die Ausdrucksseite selbst ist und jede weitere (hol-atomistische) Stufe sich aus der vorhergehenden Stufe entwickelt bzw. diese impliziert, bis die maximale (holistische) Bedeutungsstufe, d.h. der Stellenwert eines Ausdrucks im Text erreicht ist."
>
> (Gerzymisch-Arbogast/ Mudersbach 1998:342)

Mit dem leksemantischen Bedeutungsbegriff ist „eine Zerlegung eines Ausdrucks in Seme bzw. Klasseme nicht mehr notwendig, (…) [da] die textspezifische Bedeutung eines Ausdrucks im Kontext beschreibbar wird, nämlich über die Relationen, die dieser Ausdruck im Text eingeht." (Gerzymisch-Arbogast 1998:598). Eine Relation

> „besteht aus einem oder mehreren Begriffen als Argumenten (…) und einem verbindenden Element, dem Relator (…). Die Gesamtheit der Relationen zu einem Begriff in einem gegebenen Text macht die textspezifische Bedeutung dieses Begriffs aus."
>
> (Gerzymisch-Arbogast 1998:596/597)

Dabei müssen die Argumente, die durch einen Relator miteinander verbunden sind, nicht semantisch verwandt sein, d.h. über ein gemeinsames Sem verfügen, wie es beim Greimas'schen Isotopie-Konzept der Fall ist (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1989:157). Wie der leksemantische Bedeutungsbegriff ist also auch der leksemantische Isotopie-Begriff als gestuft zu verstehen.

Die Bestimmung der leksemantischen Isotopielinien erfolgt ausgehend von dem „Konzept im Text, das am häufigsten (rekurrent) verbalisiert wird" (Gerzymisch-Arbogast 1994:128). Die Isotopielinie, die sich über dieses Konzept konstituiert, wird „Isotopie 0-ter Ebene" oder „dominante Grundlinien-Isotopie" genannt (ebd. 128). Dabei können in einem Text mehrere Isotopieebenen 0-ter Stufe auftreten; sie sind nicht untereinander verbunden, sondern stehen jeweils als eigenständige Isotopielinien. In der Regel ist die dominante Grundlinien-Isotopie mit dem Gegenstand des Textes, d.h. dem Textthema identisch (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:128). Die leksemantische Isotopielinie erster Stufe besteht in der Menge aller Relationen, die das Basiskonzept enthalten (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1998:598), d.h. alle weiteren Konzepte, die mit dem Basiskonzept in direkter Beziehung stehen, bilden die „Isotopie erster Ebene" (Gerzymisch-Arbogast 1994:128). Praktisch gesehen heißt das, dass die Basiskonzepte jeweils an den Endpunkten ihrer Relationen miteinander zu weiteren Isotopielinien verbunden werden. Die leksemantische Isotopielinie zweiter Stufe zum Basiskonzept „besteht in der Isotopielinie erster Stufe, ergänzt um alle Relationen, die zu den Argumenten gehören, die in der ersten Stufe vorkommen" (Gerzymisch-Arbogast 1998:598), d.h. eine „Isotopie zweiter Ebene" konstituiert sich über Konzepte, die wiederum „von den Konzepten auf der ersten Ebene ausgehen" (Gerzymisch-Arbogast 1994:129) und über diese zweite Ebene mit dem

Basiskonzept zusammenhängen. „Weitere Stufen werden analog gebildet – solange, bis alle Isotopielinien eines Textes erfasst sind“ (Gerzymisch-Arbogast 1998:598). Um also jeweils höhere Isotopieebenen zu erhalten, werden die Konzepte aller Relationen mit ihrer unmittelbaren Umgebung verbunden und auf diese Weise in das Netz integriert.

Eine detaillierte Beschreibung dieser (relationalen) Form der Netzdarstellung erfolgt bei der Analyse in den Kapiteln 5.5.3 und 5.5.4 sowie in Kapitel 4.3 im Rahmen der Methode Relatra, anhand derer sich die leksemantische Isotopie etablieren bzw. veranschaulichen lässt und Kohärenz überprüft, nachgewiesen und hergestellt werden kann.

4 Translatorische Methodentrias

Die theoretische Grundlage der vorliegenden Arbeit bilden die drei Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens – Aspektra, Relatra und Holontra – die von Heidrun Gerzymisch-Arbogast und Klaus Mudersbach entwickelt und im Jahr 1998 veröffentlicht wurden. ‚Wissenschaftlich‘ soll hier nicht Objektivität im naturwissenschaftlichen Sinne bedeuten, sondern im geisteswissenschaftlichen Sinn als ‚intersubjektiv überprüfbar‘ verstanden werden (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999a:287). Eine wissenschaftliche Vorgehensweise ist dann gegeben, wenn das Übersetzen „nach einer Methode, d.h. nach einer regelgeleiteten Schrittfolge erfolgt“, die „die übersetzerischen Entscheidungen für Dritte nachvollziehbar und überprüfbar“ macht (ebd. 287). Grundsätzlich steht man beim Übersetzen vor dem

> „Problem, einzelproblemorientierte und ganzheitlich zu treffende Entscheidungen aufeinander abzustimmen und einen Weg zu finden, der zwischen diesen beiden Herangehensweisen vermittelt.“
>
> (Gerzymisch-Arbogast 1999a:287)

Eine Antwort auf diese Problematik geben die drei Methoden Aspektra (eine atomistische Vorgehensweise), Holontra (eine holistische Vorgehensweise) und Relatra (eine zwischen diesen beiden vermittelnde Vorgehensweise). In Kombination können die Methoden „alle Gesichtspunkte, unter denen ein Übersetzer einen Text versteht und übersetzt, berücksichtigen und systematisieren (..)“ (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:41). Dabei können die jeweiligen Komponenten einer jeden Methode zunächst unabhängig voneinander herausgearbeitet und, falls erforderlich, in einem Zusammenspiel der Methoden schließlich zusammengeführt werden. Der interpretierende Übersetzer ist bei der Anwendung der Methoden frei, „seine individuelle bzw. textspezifische Ausfüllung des jeweiligen methodischen Schemas vorzunehmen. Dennoch bleibt dieses Verfahren für andere transparent und reflektierbar.“ (ebd. 45).

Bei der Anwendung der Methoden hängt es vom Zweck der Übersetzung und von der Art des jeweiligen Textes ab, welche Methode vorrangig für einen Text geeignet ist (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:41). Im Falle der vorliegenden Arbeit wird für die Analyse, bei der es um die Überprüfung von Kohärenz geht, ausschließlich die Methode Relatra angewandt, so dass für dieses Kapitel eine unabhängige Darstellung der jeweiligen Methoden ausreichen soll.

Da die Methode Relatra eine Kombination aus atomistischen und holistischen Gesichtspunkten darstellt, sollen im Folgenden zunächst die einzelfall-orientierte Methode Aspektra und die ganzheitlich ansetzende Methode Holontra vorgestellt werden, um anschließend den hol-atomistischen Ansatz der Methode Relatra als Schnittstelle von mikro- und makrostrukturellen Aspekten plausibel darstellen zu können.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, wie bereits erwähnt, die Analyse eines Filmausschnittes, der stellvertretend für den gesamten Film stehen und im Hinblick auf die kohärenten Zusammenhänge der dazugehörigen Audio-deskription untersucht werden soll. Bevor die Audiodeskription eines Films auf Kohärenz überprüft werden kann, muss der Film zunächst in seiner vollen Länge gesichtet werden. Erst wenn man sich aus holistischer Perspektive einen

Gesamteindruck über die globalen Zusammenhänge des Films gemacht hat, kann man Entscheidungen darüber treffen, an welchen Stellen welche Einzelaspekte für die Kohärenzbildung von Bedeutung sind. Daher erscheint es sinnvoll, mit der Erläuterung der ganzheitlichen Methode Holontra zu beginnen.

4.1 Holontra

Die Betrachtung eines Textes aus holistischer Perspektive ist hilfreich bei der Übersetzung von ganzheitlich angelegten Kultur- und Wissenssystemen, wobei die Methode Holontra als Instrument zur Systematisierung von Wissen, das „dem Leser intuitiv zur Verfügung steht“ (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:44), dient. Mit Letzterem ist das individuelle Hintergrundwissen eines jeden Lesers bzw. Übersetzers gemeint, das sich durch die holistische Methode wissenschaftlich erschließen, d.h. transparent und somit intersubjektiv überprüfbar machen lässt. Dieses Hintergrundwissen, um das der Übersetzer das im Text Stehende automatisch ergänzt, besteht aus mehreren Systemen, die jeweils unterschiedliche thematische Bereiche wie beispielsweise Kultur und Wissenschaften abdecken (ebd. 44). Um diese Systeme transparent zu machen, werden sie in der regelgeleiteten Schrittfolge der Methode Holontra so präzise wie möglich dargestellt. Dabei werden die Informationen analog zu der Darstellungsweise von Relatra, (wie sie in Kapitel 4.3 dargelegt werden wird), über „*Relationen* zwischen den Begriffen (als *Argumente*)“ erfasst (ebd. 44). Bei der Darstellung der einzelnen Systeme bzw. Gesamtvorstellungen, die implizit einem Text zugrunde liegen, wird das in Abhängigkeit vom jeweiligen Textinterpreten unterschiedliche Weltwissen „in Form von *Hypothesen* über *Wissenssysteme* an den Text herangetragen und dem Zieltextleser weitervermittel[t]“ (ebd. 63). Ein solches Wissenssystem wird auch als *Holon* bezeichnet, das „einem bestimmten Zweck in einem größeren Ganzen“ (ebd. 63) dient und wiederum „aus einzelnen funktionalen Teilen, den *Holemen* [bzw. *Subholemen*], besteht“ (ebd. 63).

Für eine Umsetzung der Methode Holontra wird vom Übersetzer die Kompetenz gefordert,

> „an Textstellen den Bezug auf ein *Wissenssystem* zu erkennen und das *Wissenssystem* selbst strukturieren zu können, sowohl für die Ausgangskultur als auch für das entsprechende *System* in der Zielkultur. Außerdem muss der Übersetzer die Vermittlung zwischen beiden *Systemen* herstellen können, um sie in geeigneter Weise in den Zieltext einzubringen." (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:45)

Bei der Anwendung von Holontra wird in einem ersten Schritt der ausgangssprachliche Text unter holistischen Gesichtspunkten gelesen. Währenddessen filtert der Übersetzer sämtliche im Text angesprochene Wissenssysteme heraus, die oft bereits durch „das Ansprechen nur eines Teils des *Wissenssystems* (also eines Holems)" erkennbar sind, und legt „eine Liste mit den Angaben des *Holons* (…) und (..) der darin vorkommenden *Holeme*" an (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:68).

Im zweiten Schritt werden auf der Basis des individuellen Weltwissens „die *Holem*strukturen zu den gefundenen *Systemen* bzw. *Holons* formuliert" und beispielsweise in Form von „*holistischen* relationalen *Netze[n]*" dargestellt (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:68). Besonders wichtig sind dabei die im Text explizit gemachten Holeme, im Gegensatz zu den Holemen, die nicht im Text angesprochen werden, da diese lediglich zur Verdeutlichung des gesamten Systems da sind. Das Aufstellen dieser Systeme dient der Gegenüberstellung von „der systemhaft angesetzten Information aus dem Hintergrundwissen (= *System*-Skelett) und der Information, die im Text enthalten ist (= *System-Konkretisierung*)" und gibt somit Aufschluss über den „Stellenwert und die Verständlichkeit der Textaussagen" (ebd. 68).

Im dritten Schritt werden alle Systeme aus der zuvor erstellten Liste einzeln am Text entlanggeführt, um ihre jeweilige Konkretisierung im Text zu bestimmen und diese Konkretisierung hinsichtlich des „‚Auffälligkeitsgrades' (des Typischen oder weniger Typischen)" (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:69) individuell zu beurteilen. Beim Anlegen eines Systems an den Text werden solche Textstellen markiert, „die einen bestimmten Systemteil (*Holem*) entweder ansprechen und ergänzen oder ihm widersprechen" (ebd. 69). Die

individuelle Beurteilung der Konkretisierung eines jeweiligen Holems erfolgt aufgrund „des ‚Typischen' innerhalb des jeweiligen *Holem*-Variationsfeldes" (ebd. 69).

Im Hinblick auf die zu erstellende Übersetzung sieht der vierte Schritt eine Gewichtung der holistischen Systeme oder Systemteile vor, die sich nach dem Übersetzungszweck richtet. Dabei werden die Holons bzw. die Holeme zunächst „nach ihrer Relevanz und Wichtigkeit für das individuelle Übersetzungsziel gewichtet" (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:69). Anschließend werden für die einzelnen Holons Vergleichsparameter, die sich nach dem Übersetzungsziel ausrichten und die Rolle, Funktion und Struktur betreffen, angelegt. Daraus ergibt sich eine Rangordnung der Holons, die beispielsweise mit Bewertungsprädikaten wie „wichtig"/ „weniger wichtig" etc. oder in Form von Gewichtungs- oder Prozentzahlen ausgedrückt wird (ebd. 69). Eine zusätzlich zur Übersetzung vorgesehene Überarbeitung des Textes führt neben der Gewichtung der Holons dazu, dass „innerhalb bestimmter stark gewichteter *Holons* auch die *Konkretisierungen* der *Holeme* unterschiedliche *Gewichtungen* erhalten" (ebd. 69), die beim Übersetzungsvorgang durch Umformulierungen von beispielswiese einer geringer gewichteten Konkretisierung „in eine stärker gewichtete, d.h. für das Übersetzungsziel typischere *Konkretisierung*" berücksichtigt werden (ebd. 70).

Der fünfte und letzte Schritt der Holontra-Schrittfolge betrifft nun schließlich den eigentlichen holistischen Übersetzungsvorgang, der in vier Teilschritte eingeteilt ist. Im ersten Teilschritt wird das holistische System in der Zielkultur anhand eines in der Ausgangskultur gewählten Kultursystems erstellt. Dabei ist es ausreichend, „wenn die im Text vorkommenden *Holeme* des *(Kultur)Systems* [paarweise] kontrastiv miteinander verglichen werden" und ein Gesamtzusammenhang unter ihnen ersichtlich ist (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:70). Der darauf folgende Teilschritt gilt der „Gegenüberstellung der Teil-*Systeme*, die unter dem gewählten Vergleichsparameter miteinander verglichen wurden, um festzustellen, wie ähnlich oder diskrepant sie sind" (ebd. 71). Hierunter fällt der Vergleich der Rolle, der Funktion, der Struktur und der Substanz von jeweils zwei Holemen aus Ausgangs- und Zielkultur. Im dritten Teilschritt wird das

Übersetzungsprogramm für die relevanten Textstellen des Ausgangskultursystems durch die Transfiguration der Holeme der Ausgangskultur in die Holeme des Zielkultursystems erstellt. Hierfür werden jeweils zwei sich entsprechende Holeme aus Ausgangs- und Zielkultur gewählt und die Holem-Struktur aus dem Ausgangskultursystem in die Holem-Struktur des Zielkultursystems gebracht (ebd. 72). Im vierten Teilschritt schließlich wird unter Berücksichtigung der zuletzt genannten Transfigurationen vom Ausgangskultursystem zum Zielkultursystem eine holistische Übersetzung der relevanten Textstellen angefertigt. Dazu werden zunächst die zuvor erwähnten Teilschritte „für alle gewichteten *Systeme* des Ausgangstextes durchlaufen. Dann werden alle *holistischen* Einzelübersetzungen je nach *Gewichtung* zu einer Gesamtübersetzung zusammengeführt“ (ebd. 72).

Das Ergebnis der Übersetzungsmethode Holontra ist eine auf makro-struktureller Ebene angefertigte Übersetzung.

4.2 Aspektra

Die atomistische Herangehensweise an einen Text eignet sich besonders dafür, um für „das ‚Unerwartete‘ im Text“ und kleinste Details sowie „wiederkehrende Gemeinsamkeiten und Auffälligkeiten (=Aspekte)“ (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:46) offen zu sein und diese nach individuellem Ermessen im Hinblick auf ihre Relevanz zu bewerten und zu systematisieren. Zu den Aspekten lassen sich Einzelmerkmale (=Aspektwerte) zusammenstellen, die Aufschluss über die Differenziertheit des Textverstehens des Übersetzers geben, der die daraus resultierende ‚Verstehensmatrix‘ je nach Übersetzungszweck mit einer bestimmten Gewichtung versieht (ebd. 41) und auf der Basis des daraus entstehenden Übersetzungsprogramms bewusste übersetzerische Entscheidungen treffen und diese begründen kann (ebd. 46). Aspekte

> „dienen dazu, sprachliche und inhaltliche Eigenschaften des Textes zu beurteilen. Ein *Aspekt* ist eine Bewertungsdimension, in der sich der Leser bestimmte Differenzierungsmöglichkeiten (*Aspektwerte*) vorgibt,

die es ihm gestatten, eine Textstelle zu beurteilen."

(Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:48)

Bei der Anwendung des Übersetzungsprogramms der Methode Aspektra wird vom Übersetzer die Kompetenz gefordert, „*Aspekte* sprachlicher und inhaltlicher Art zu differenzieren, um Textstellen bzw. Übersetzungsvarianten dementsprechend beurteilen" (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:45) und die Aspekte „an Ausgangs- und Zieltext anlegen zu können" (ebd. 47).

Der erste Schritt der Methode Aspektra beinhaltet das erstmalige abschnittsweise Lesen des Ausgangstextes, währenddessen der Leser auf Überraschungen und Auffälligkeiten im Text achten und aus den gemachten Beobachtungen jeweilige Erwartungsbilanzen ziehen soll (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:47). Auf diese Weise stellt sich heraus, welche Textstelle (unter Einbezug des Hintergrundwissens) „intuitiv ‚verstanden' wurde oder ob Fragen offen geblieben sind" (ebd. 47). Die Erwartungsbilanzen pro Textsegment können nur bei der ersten Lektüre aufgestellt werden, da nach Kenntnis des gesamten Textes der Erwartungshorizont ein anderer ist (ebd. 47). Das Resultat dieses ersten Schrittes ist eine Liste aus Erwartungsbilanzen und möglichen Aspekten mit entsprechenden Aspektwerten (ebd. 48).

Im nächsten Schritt wird eine ‚offizielle' Aspektliste aufgestellt, die zum einen Aspekte und Aspektwerte der ersten ‚intuitiven' Liste aufgreift und sich zum anderen aus Abstraktionen der notierten Auffälligkeiten ergibt (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:48). Es geht um Aspekte, die den Text sprachlich und inhaltlich charakterisieren. Dabei ist es wichtig, dass „die einzelnen Differenzierungen (*Aspektwerte*) gegeneinander gut abgrenzbar (=disjunkt) sind, damit bei der Bewertung einer Textstelle nicht zwei *Aspektwerte* in Frage kommen" (ebd. 48).

Der dritte und wichtigste Schritt dieser Methode ist das ‚aspektive Lesen' des Textes. Hierbei wird jeder in Frage kommende Aspekt aus der Liste nacheinander am Text angelegt und der gesamte Text ausschließlich unter diesem Aspekt gelesen. „Für jedes Textsegment geeigneter Länge [wird] zu dem gewählten *Aspekt* ein *Aspektwert* ausgewählt und zusammen mit der

Länge des Textabschnitts in eine Liste eingetragen“ (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:48). Als Ergebnis erhält man eine ‚Aspektmatrix‘, die die individuellen Entscheidungen und somit das Textverstehen des Übersetzers für jedes Textsegment repräsentiert (ebd. 49).

Im vierten Schritt werden die Aspekte analog zu der Methode Holontra nach dem Übersetzungszweck gewichtet. Dieser wird in ein individuelles Übersetzungsziel umgesetzt, anhand dessen die Aspekte nach ihrer Relevanz in Form von Bewertungsprädikaten oder Gewichtungszahlen eine bestimmte Rangordnung erhalten, nach der sich der Übersetzer beim Übersetzen richten soll (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:49). Wie auch bei der Methode Holontra kann eine zusätzlich zu der Übersetzung vorgesehene Bearbeitung des Textes zur Folge haben, dass „innerhalb bestimmter stark gewichteter *Aspekte* auch die *Aspektwerte* unterschiedliche *Gewichtungen* erhalten“ (ebd. 50), die beim Übersetzungsvorgang durch Umformulierungen mitberücksichtigt werden. Als Ergebnis dieses Schrittes erhält man ein individuelles aspektives Übersetzungsprogramm.

Im fünften Schritt werden zunächst zu jedem Textsegment verschiedene Übersetzungsvarianten vorgeschlagen, denen in der Reihenfolge der Rangordnung bestimmte Aspektwerte zugeordnet werden (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:50). Die daraus entstehende Folge von Aspektwerten wird sodann mit den Aspektwerten der jeweiligen Textsegmente des Ausgangstextes verglichen. Diejenigen Textsegmente, die in den gewichteten Aspekten bzw. Aspektwerten übereinstimmen, werden ausgewählt und anschließend zu einer Gesamtübersetzung zusammengefügt (ebd. 50).

Als Endergebnis der Übersetzungsmethode Aspektra erhält man eine auf mikrostruktureller Ebene angefertigte Übersetzung.

4.3 Relatra

Die hol-atomistische Methode Relatra dient dazu, die informative Struktur eines Textes aufzuzeigen und führt dabei die mikro- und makrostrukturelle Ebene von Aspektra und Holontra zusammen.

> „Sie basiert auf dem Textbegriff der *Leksemantik* (...), der sowohl die textspezifische Bedeutung eines einzelnen Ausdrucks, als auch das Gesamtverständnis des Textes transparent macht, was im Rahmen der *Relatra*-Methode gezeigt wird."
>
> (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:42)

Der leksemantische Bedeutungsbegriff von Mudersbach, auf dem die Relatra-Methode aufbaut, wurde bereits in Kapitel 3.5 im Rahmen der leksemantischen Isotopie erläutert. In Anlehnung an den leksemantischen Isotopiebegriff geht man bei der Methode Relatra von dem Grundgedanken aus, dass

> „sich alle Sachinformationen eines Textes in Form von *Relationen* mit *Argumenten* ausdrücken lassen. Mit ‚Sachinformationen' sind Informationen gemeint, die wir über Objekte unserer Wirklichkeit äußern können." (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:53)

Dabei „sollen nur Informationen berücksichtigt werden, die für die Kenntnis der Argumente, der zeitlichen und räumlichen Struktur des Textes und die Kennzeichnung der *Relatoren* (…) erforderlich sind" (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:53). Es sollen also keine Annahmen über die Bedeutung der Ausdrücke einbezogen werden (ebd. 53). Wie bereits unter dem Aspekt der textspezifischen Bedeutung eines Begriffs in Kapitel 3.5 erläutert wurde, besteht eine Relation „aus einem oder mehreren Begriffen als Argumenten (…) und einem verbindenden Element, dem Relator (…)" (Gerzymisch-Arbogast 1998:596/597). Die zu Relationen umgesetzten Textstellen werden dann zu semantischen Netzen zusammengebracht, die die informative Struktur „sowohl in der zeitlichen Abfolge, als *lineares Netz* als auch in der *syn(chron-)optischen* Zusammenfassung des ganzen Textes" (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:42) abbilden können und aus denen „sich bestimmte Texteigenschaften ermitteln [lassen], die wichtig für die entsprechende Textorganisation im Rahmen der Zieltextproduktion sind" (ebd.

54). Hier zeigt sich der hol-atomistische Ansatz der Methode Relatra: Die semantischen Netze werden atomistisch zusammengesetzt und können anschließend als Ganzes holistisch re-interpretiert werden (ebd. 42).

In Kapitel 3.5 wurde bereits erwähnt, dass die Methode Relatra die Möglichkeit eröffnet, Isotopien systematisch herauszuarbeiten, zu veranschaulichen und somit Kohärenz nachzuweisen und falls nötig, diese herzustellen. Dabei berücksichtigt das Relatra-Verfahren durch die Differenzierung und die explizite Beschreibung der Bezüge von außersprachlichem Weltwissen und der verbalisierten Textinformation die individuell unterschiedlichen Wissensvoraussetzungen bei der Erzielung und Transparenz der Kohärenz (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999b:77).

Für eine Anwendung der Methode Relatra wird vom Übersetzer die Kompetenz gefordert,

> „Sätze in basale Informationseinheiten zu *Relationen* und deren Beziehungen untereinander umzusetzen, um das ‚Gewebe' des Textes (=Vernetzung der Informationen) im Ganzen überschauen zu können."
> (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:45)

Folgende Schritte sind für die Methode Relatra vorgesehen:

Der erste Relatra-Schritt dient der Zuordnung der Ausdrücke des Textes zu den Kategorien Argument, Relator und gegebenenfalls Modifikator und Junktor sowie der Abgleichung der Argumente und Relatoren mit einem mit Hilfe des Computerprogramms ‚Relatan' angelegten Text-Lexikon (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:55). Noch nicht erfasste Wörter werden dem Text-Lexikon hinzugefügt, bereits erfasste Wörter mit unterschiedlicher Verwendung werden zur Unterscheidung mit einem Index gekennzeichnet (ebd. 56). Ausdrücke, die Relatorcharakter haben, sind ergänzungsbedürftig, fungieren in der Regel als Prädikat und stellen das verbindende Element zwischen Argumenten dar. Ausdrücke mit Argumentcharakter dienen den Relatoren als Ergänzung und treten als den Prädikaten zugeordnete (nominale)

Konzepte (Subjekte, Objekte und/oder adverbiale Bestimmungen) in Erscheinung (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1994:63). Nach der vorbereitenden (gedanklichen) Einordnung der Äußerungen folgt eine Umgestaltung der einzelnen Textsegmente (komplexere Sätze werden hierfür in einfachere Teilsätze zerlegt) in Relationen:

> „Eine semantische *Relation* besteht aus einem *Relator* R (mit einer entsprechenden Stellenzahl von *Argument*stellen) und n *Argument*stellen, die sich in ihrer Funktion relativ zum *Relator* unterscheiden."
>
> (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:54)

Dabei wird jedem Argument eines Textsegments eine mit dem Relator verbundene semantische Rolle zugewiesen, die durch Fragepronomen wie „Wer?", „Was?", „Wem?", „Wann?", „Wo?", „Wie?", „Womit?" charakterisiert wird (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:54). Relatoren werden als Kanten bzw. Pfeile und Argumente als Knoten bzw. Rechtecke dargestellt. Die Pfeilrichtung gibt dabei die semantische Rolle an (ebd. 42). Die Wortordnung ist hierfür bei der graphischen Darstellung nach Möglichkeit beizubehalten.

Im zweiten Relatra-Schritt werden die einzelnen relationalen Textsegmente nacheinander in ihrem chronologischen Verlauf zu einem linearen Netz zusammengefügt (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:106). Dabei kann die Hinzufügung sogenannter satzinterner Hypothesen „erforderlich werden, um unvollständige Sätze zu ergänzen oder implizite Beziehungen zwischen Teilsätzen explizit zu machen" (ebd. 56). Diese werden mit eckigen Klammern und einer unterbrochenen Linienführung gekennzeichnet. Das lineare Netz lässt nun die Isotopielinien des Textes erkennen, die als Stränge außerhalb des Textverlaufs mit (a), (b), (c) etc. gekennzeichnet werden (ebd. 106).

Im dritten Schritt werden die Relationen des linearen Netzes zu einem synchron-optischen Netz gebündelt. Dazu werden die Relationen nach ihrem Bezug zu bestimmten Argumenten so umgeordnet, dass die Argumente, die am häufigsten vorkommen bzw. die meisten Relationen an sich binden (d.h. die

relational am stärksten gewichteten Argumente), im Zentrum der Graphik stehen (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:106). Die zeitliche Abfolge des Textes ist „entweder an der *Relation* insgesamt zu notieren oder an den *Argumenten*, an denen sich die zeitliche Entwicklung manifestiert" (ebd. 56). Bei der Umgestaltung des linearen in das synchron-optische Netz werden „textinterne *Hypothesen*, die Bezüge zu Elementen im Text herstellen (..) [und] textexterne *Hypothesen*, die das [individuelle] Welt- bzw. Kulturwissen betreffen" (ebd. 56) eingeführt und durch eine unterbrochene Linienführung gekennzeichnet. Argumente, die wiederholt vorkommen, werden durch Linien verbunden – bereits vorhandene Relatoren hingegen werden nicht miteinander verbunden.

Nach der Erstellung dieses Netzes können unverbundene Teilnetze, sogenannte Inseln, auftauchen, deren Anzahl und Größe Aufschluss über die Kohärenz oder Inkohärenz bzw. Geschlossenheit oder Offenheit des Textes geben (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:106). Durch die Hinzufügung der textexternen Hypothesen kann der Textinterpret diese Kohärenzlücken schließen. Allerdings ist dabei das Übersetzungsziel zu berücksichtigen, das darin bestehen könnte, die Offenheit des Textes zu wahren. Zudem muss stets erkennbar sein,

> „welche *Relationen* aus dem Text stammen und welche in Form von *Hypothesen* dem Text hinzugefügt wurden, um den Text – aus der individuellen Sicht der Übersetzerin – kohärent zu machen."
>
> (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:107)

Im vierten Schritt werden die Relationen analog zu Aspektra und Holontra nach ihrem Übersetzungszweck, d.h. nach ihrer Relevanz für das individuelle Übersetzungsziel gewichtet (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:57). Diese Gewichtung ergibt sich unmittelbar aus den Proportionen des synchron-optischen Netzes:

> „Die Anzahl der *Relationen* um ein *Argument* kann als proportional zur Wichtigkeit des *Arguments* im Ausgangstext angesehen werden.“
>
> (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:57)

Das daraus entstehende individuelle Übersetzungsprogramm enthält dann eine Rangordnung über vorrangig zu berücksichtigende Argumente und Relationen (ausgedrückt durch Bewertungsprädikate oder Gewichtungszahlen) sowie Informationsabfolgen und Isotopielinien (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:57).

Der fünfte und letzte Relatra-Schritt bezieht sich auf das relationale Übersetzen. Bei der Anwendung von Relatra in Verbindung mit Aspektra und Holontra würde bereits eine anhand der beiden anderen Methoden angefertigte Übersetzung vorliegen, die im Rahmen dieses Schrittes auf ihre globale Proportionalität überprüft werden könnte (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:58). Da die Relatra-Methode bei der Analyse dieser Arbeit jedoch unabhängig von den anderen Übersetzungsmethoden angewandt wird, ergeben sich nun folgende Teilschritte:

Zuerst werden „unabhängig von den bisherigen Vorgaben (..) Übersetzungsvarianten formuliert“ (Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:59). Als nächstes werden „die Varianten der einzelnen Textstellen (..) zu einem Bündel von alternativen Gesamttexten (..) zusammengefasst“ (ebd. 59). Im folgenden Schritt werden „eine der im vierten Schritt genannten, das ganze *Netz* betreffenden *Gewichtung*sgesichtspunkte“ an das variierende relationale Gesamtnetz angelegt und die entsprechenden Varianten herausgefiltert (ebd. 59). Zuletzt ergeben sich aus einer oder mehreren Übersetzungsvarianten relationale Netze, die den Bedingungen im Rahmen der Gewichtung entsprechen (ebd.59).

Um noch einmal auf das Zusammenführen von mikro- und makrostruktureller Perspektive zurück zu kommen, so ist zu sagen, dass die Methode Relatra die Möglichkeit bietet, das individuelle Gesamtverständnis des Textinterpreten transparent und für einen Dritten nachvollziehbar zu machen und zugleich aus diesem Gesamtnetz „für jedes Konzept und jede Textstelle ein Teilnetz

heraus[zu]fokussieren, das dann wiederum einzeln untersucht werden kann“ (Gerzymisch-Arbogast 1994:66).

5 Anwendung

5.1 Filmmaterial

Die deutsche Verfilmung des erfolgreichen Kinderbuch- und Hörspiel-Klassikers „Bibi Blocksberg“ erschien im Jahr 2002 in Deutschland und ist seit 2003 auf DVD im Handel erhältlich. Die DVD enthält zusätzlich zu der üblichen Filmfassung eine audiodeskribierte Fassung für Sehgeschädigte, die vom Bayerischen Rundfunk (BR) unter der Leitung des Hörfilmredakteurs Bernd Benecke und in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Blinden- und Sehbehindertenbund (BBSB) unter der Leitung des Hörfilmbeauftragten Elmar Dosch produziert wurde. Es handelt sich hierbei um die allererste auf DVD gebrachte Audiodeskription des BR und BBSB, die insofern ein wenig aus dem Rahmen der Hörfilmfassungen fällt, als dass der Audiodeskriptor die Beschreibung der Bilder nicht aus objektiver Sicht (vgl. ‚goldene Regeln‘ in Kapitel 3.1) einspricht, sondern aus der schauspielerischen Perspektive der Filmfigur des Vater Bernhard Blocksbergs, der vom Schauspieler und zeitgleich Audiodeskriptor Ulrich Noethen verkörpert wird. Der Zuschauer bzw. Zuhörer der DVD kann zwischen der Originalfassung und der Hörfilmfassung auswählen. Nach dem Einlegen der DVD erfolgt zur erleichterten Auswahl der Hörfilmfassung ein akustischer Hinweis auf die Audiodeskription, die nach Drücken der Entertaste direkt gestartet wird.

5.2 Einleitung

In Neustadt herrscht Jubelstimmung. – Die Junghexe Bibi Blocksberg hat durch das rechtzeitige Herbeizaubern einer Regenwolke bei einem Großbrand zwei Kindern das Leben gerettet. Während Mutter Barbara, selbst eine gestandene Hexe, mächtig stolz auf ihre Tochter ist, hält der beruflich gestresste Vater Bernhard nur sehr wenig von Bibis übersinnlichen Eskapaden. Kurz darauf erhält Bibi von Oberhexe Walpurgia die Nachricht, dass ihr aufgrund ihrer besonderen Verdienste vom Hexenrat ihre eigene Kristallkugel verliehen werden soll. Eine Auszeichnung, die normalerweise erst älteren Hexen zuteil wird und die aus Bibi endgültig eine echte Hexe machen wird. Vater Bernhard, der auf der Arbeit schief angesehen wird, weil er zwei Hexen in der Familie hat, ist gegen diese Auszeichnung. Die beiden Hexen Bibi und Barbara lassen sich jedoch nicht aufhalten und machen sich mit ihren Besen auf den Weg zu der feierlichen Zeremonie auf dem Blocksberg, während derer Bibi die Hexenkugel verliehen werden soll.

5.3 Beschreibung der relevanten Filmszene

Unsere Filmszene beginnt mit der Verleihungszeremonie auf dem Blocksberg. Die aufgeregte Junghexe Bibi Blocksberg bereitet sich gerade auf ihr Hexenstück vor, das sie zur Erlangung der Kristallkugel dem Hexenrat und den anderen Hexen zuerst noch demonstrieren muss.

Sie wirft noch einen letzten Blick in ihr Hexenbuch und beginnt sodann mit dem ersten Zauberspruch, mit dem sie eine Katze aus dem Himmel herbei ‚hext'. Mit dem zweiten Zauberspruch bewirkt sie, dass sich die Katze auf ihre Hinterbeine stellt und sich wie ein Hund auf zwei Pfoten aufrichtet. Der dritte Streich soll die Katze Deutsch sprechen lassen – aber das misslingt Bibi. Stattdessen miaut die Katze laut und Bibi schaut verschämt zu Boden.

5.4 Situierung der Analyse

Ausgangspunkt der Analyse ist die Audiodeskription als translatorisches Werkzeug, das den Transfer von Bild in Sprache möglich macht. Dabei geht es um die Übersetzung von der Bildsprache in die deutsche Sprache. Die Hörfilmfassung richtet sich demnach an das deutschsprachige sehgeschädigte Publikum, dem auf diese Weise der Zugang zu den wichtigen Medien Film und Fernsehen ermöglicht werden soll.

Eine Besonderheit der Audiodeskription besteht darin, dass die Übersetzung nur zusammen mit anderen akustischen Filmelementen wirkt. Durch sie werden die aufgrund des ausgeblendeten visuellen Kanals ‚heruntergefallenen Maschen' der bereits bestehenden Netzstruktur aus Filmdialog, Filmmusik und Filmgeräuschen ‚wieder aufgenommen' und als Teilnetze (audiodeskriptive Einschübe) in das akustische Gesamtnetz integriert.

Für die Untersuchung dieser Netzstrukturen ist die Methode Relatra gut geeignet, da durch die hol-atomistische Aufschlüsselung der Textstrukturen und deren Darstellungsweise in einem synchron-optischen Gesamtbild sämtliche Zusammenhänge – einzelne, z.B. auf Rekurrenzen beruhende, sowie strukturelle Gesamtzusammenhänge – zwischen der Audiodeskription, dem Filmdialog sowie der Filmmusik sichtbar gemacht werden.

So lässt sich nachvollziehen, an welchen Stellen des Netzes etwaige Ausbesserungen gemacht werden müssen oder wo gar das ganze Netz beschädigende ‚Laufmaschen' entstanden sind.

Die Schließung solcher Kohärenzlücken durch das Aufstellen von Hypothesen hängt vom individuellen Leser-/Hörerhorizont ab und ist in Bezug auf die Audiodeskription in mancherlei Hinsicht ein recht experimentelles Unterfangen, da bei diesem Vorgang zwei verschiedene Kanäle überbrückt werden müssen. Dies setzt voraus, dass die Schrittfolge der Methode Relatra an die speziellen Anforderungen dieser Analyse angepasst werden muss. So werden in Kapitel 5.5 und 5.6 die Schritte 1-3 und in Kapitel 5.7 und 5.8 die Schritte 5.1b-5.4b in zum Teil leicht abgewandelter Form ausgeführt.

Auch hierfür erweist sich Relatra als geeignete Methode, da sie durch die regelgeleitete Schrittfolge gewisse Rahmenbedingungen vorgibt und zugleich den nötigen Freiraum lässt, um die spezifische Bedeutung eines Textes individuell zu erfassen und zu interpretieren. So werden in der folgenden Analyse beispielsweise die nicht eindeutig identifizierbaren Hexenformeln auf unterschiedliche Art und Weise eingeordnet und untersucht.

In der folgenden Analyse geht es vorerst ausschließlich um die Untersuchung alles Hörbaren. Der visuelle Kanal bleibt daher zunächst ausgeblendet (wie beim Bildausfall im Kino) und kommt erst bei der Lösungsfindung ins Spiel.

Angesichts des überaus komplexen Mediums Film wird die Filmszene vereinfacht dargestellt und auf die für die Analyse relevanten Filmelemente reduziert.

5.5 Analyse

5.5.1 Sichtung des Textmaterials

Zunächst soll eine Liste angelegt werden, in der die Textsegmente der ausgewählten Filmszene in chronologischer Reihenfolge zerlegt und in ihre jeweiligen akustischen Kanäle Filmdialog (FD), Filmmusik (FM) und Audiodeskription (AD) eingeteilt dargestellt werden. Auf diese Weise erhält man einen ersten Überblick über die verschiedenartigen Segmente der zu analysierenden Szene. Wichtig hierbei ist, dass die Filmmusik zum Zwecke der Analyse in Textsegmente umgewandelt werden muss, d.h. dass die Musik, die im Film zu hören ist, hier in deskriptiver Textform wiedergegeben wird.

	Kanal	Segment
1	AD	Bibi zieht ein kleines Notizbuch aus ihrem Rock und schlägt es auf.
2	AD	Ihre Mutter nickt ihr aufmunternd zu.
3	AD	Bibi blättert im Notizbuch und legt es auf den Boden.
4	FD [Bibi]	Eene meene Supertatze, her mit einer Chinakatze! Hex-hex!
5	FM	Harfenklänge
6	AD	Bibi spreizt ihre Finger und schaut nach oben.
7	AD	Aus dem Himmel fällt eine Katze vor ihre Füße.
8	FD [Bibi]	Eene meene Seglerleinen, Kätzchen, lauf jetzt auf zwei Beinen! Hex-hex!
9	FM	Harfenklänge
10	AD	Die Katze stellt sich auf die Hinterbeine.
11	FD [Bibi]	Eene meene Gartenrechen, die Katze will Deutsch mit mir sprechen! Hex-hex!
12	FM	Stille
13	FD [Katze]	Miau!
14	AD	Bibi senkt den Kopf.
15	FD [Bibi]	‘Tschuldigung.

Tabelle 1: Textsegmente Szenen-Überblick. FD: gelb, FM: blau, AD: grün

5.5.2 Relationale Gestaltung

Als nächstes wird jedes Textsegment in Argumente und Relatoren aufgespalten, so dass in einer vereinfachten linearen Darstellung die relationalen Bezüge innerhalb der jeweiligen Textsegmente ersichtlich werden. Dabei werden Argumente in Rechtecken und Relatoren elliptisch dargestellt. Durch die Pfeilrichtung wird die semantische Rolle des Agens des Satzes angezeigt.

Jedem Argument wird mithilfe von Fragepronomen eine bestimmte semantische Rolle zugewiesen. Der natürlichsprachlichen Äußerung entsprechend (vgl. Gerzymisch-Arbogast/Mudersbach 1998:54) wird die bisherige Anordnung der Argumente im Rahmen dieses Kontextes durch die blau unterlegten Fragepronomen erweitert:

Wer?, Was?, Wem?, Wann?, Wo?, Wohin?, Woher?, Worauf?, Worin?, Wie?, Womit?

Abbildung 2: Fragepronomen

Es folgen nun die relationalen Darstellungen der einzelnen Textsegmente – ergänzt durch entsprechende Erläuterungen.

Einleitend ist zu bemerken, dass sich die Nummerierung der Argumente (entsprechend der oben aufgeführten Reihenfolge) auf die Verteilung der semantischen Rollen bezieht, während die Nummerierung der Relatoren lediglich den chronologischen Verlauf verdeutlichen soll.

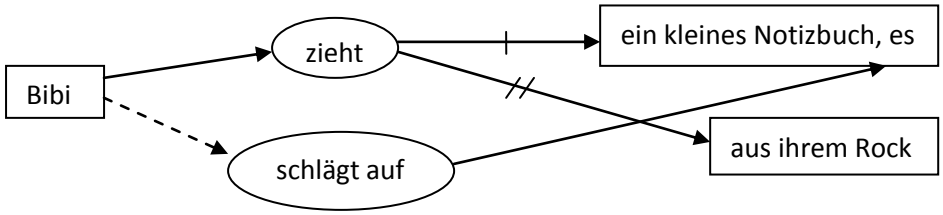
1. Bibi zieht ein kleines Notizbuch aus ihrem Rock und schlägt es auf.
Relation: Argument 1 – Relator 1 – Argument 2 – Argument 7 – Relator 2 – Argument 2
Formale Repräsentation: R (3) [wer?: A (1), was?: A (2), woher?: A (7)] + R (2) [wer?: A (1), was?: A (2)]
Graphische Darstellung: 

Abbildung 3: Textsegment 1

Beim ersten Textsegment handelt es sich um einen audiodeskribierten Satz, der aus zwei Hauptsätzen bzw. zwei Relationen besteht. Das Agens-Argument „Bibi“ ist gleichzeitig Subjekt des gesamten Satzes und wird durch das Fragepronomen „wer?“ charakterisiert. Über Relator 1 des ersten Hauptsatzes („zieht“) bindet es Argumente 2 und 7 an sich, die sich durch die Fragepronomen „was?“ („ein kleines Notizbuch“) und „woher?“ („aus ihrem Rock“) erschließen lassen. Die zwei Pfeile zwischen Relator 1 und Argumenten 2 und 7 sind jeweils mit einem kurzen Querstrich bzw. zwei kurzen Querstrichen gekennzeichnet, damit die Reihenfolge der im Satz auftretenden Argumente klar wird.

Da der zweite Teilsatz mit dem Junktor „und“ angeschlossen ist und dasselbe Subjekt („Bibi“) hat wie der erste Teilsatz, führt von Argument 1 ein gestrichelter Pfeil in Richtung Relator 2 („schlägt auf“). An diesem hängt Argument 2 („es“), das sich auf dasselbe Objekt bezieht wie Argument 2 des ersten Hauptsatzes. Dies wird dadurch veranschaulicht, dass die Argumente 2 im selben Rechteck stehen.

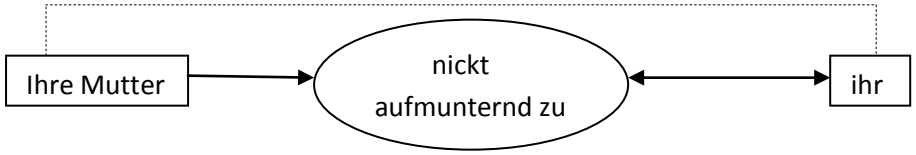
2. Ihre Mutter nickt ihr aufmunternd zu.
Relation: Argument 1 – Relator – Argument 3
Formale Repräsentation: R (2) [wer?: A (1), wem?: A (3)]
Graphische Darstellung: 

Abbildung 4: Textsegment 2

Auch das zweite Textsegment ist Teil der Audiodeskription. Es handelt sich um einen einfachen Hauptsatz, der einen zweistelligen Relator enthält und Argumente 1 („wer?“ – „Ihre Mutter“) und 3 („wem?“ – „ihr“) miteinander verbindet. Der den Relator und Argument 3 miteinander verbindende Pfeil zeigt in beide Richtungen, da Argument 3 innerhalb des Satzes von der finiten Verbform („nickt zu“) und dem Modifikator („aufmunternd“) des Relators umfasst wird und so die Reihenfolge der einzelnen Satzglieder kenntlich gemacht werden soll. Agens ist auch hier das Subjekt („Ihre Mutter“). Dass es sich bei „ihre“ und „ihr“ um dieselbe Person, nämlich Bibi, handelt, wird durch die gestrichelte Linie gekennzeichnet.

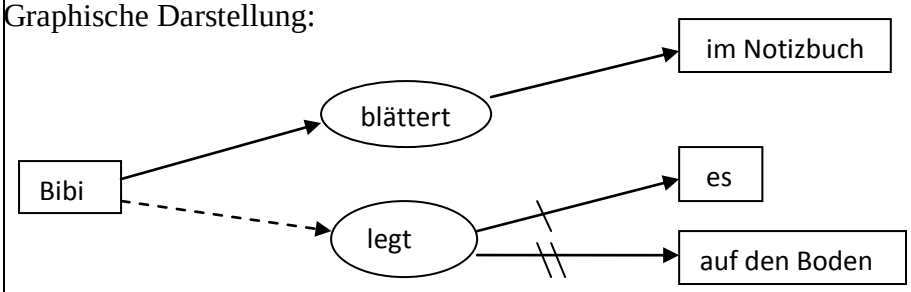
3. Bibi blättert im Notizbuch und legt es auf den Boden.
Relation: Argument 1 – Relator 1 – Argument 5 – Relator 2 – Argument 2 – Argument 6
Formale Repräsentation: R (2) [wer?: A (1), wo?: A (5)] + R (2) [was?: A (2), wohin?: A (6)]
Graphische Darstellung: 

Abbildung 5: Textsegment 3

Das dritte Segment beschließt den ersten Teil der Audiodeskription dieser Szene und beinhaltet zwei Hauptsätze mit zwei Relatoren („blättert“ und „legt“), die jeweils Argument 1 („wer?“ – „Bibi“) mit Argument 5 („wo?“ – „im Notizbuch“) bzw. Argument 1 mit Argumenten 2 („was?“ – „es“) und 6 („wohin?“ – „auf den Boden“) verbinden. Die zwei Relationen sind untereinander durch die Konjunktion „und“ miteinander verbunden und haben Argument 1 („Bibi“) als Subjekt bzw. Agens gemeinsam, so dass das Subjekt „Bibi“ durch einen gestrichelten Pfeil auch mit Relator 2 verbunden ist. Bei Argument 5 und 2 handelt es sich um dasselbe Objekt; da die Argumente jedoch unterschiedliche semantische Rollen vertreten („wo?“ und „wohin?“), sind sie hier in jeweils zwei verschiedenen Rechtecken dargestellt.

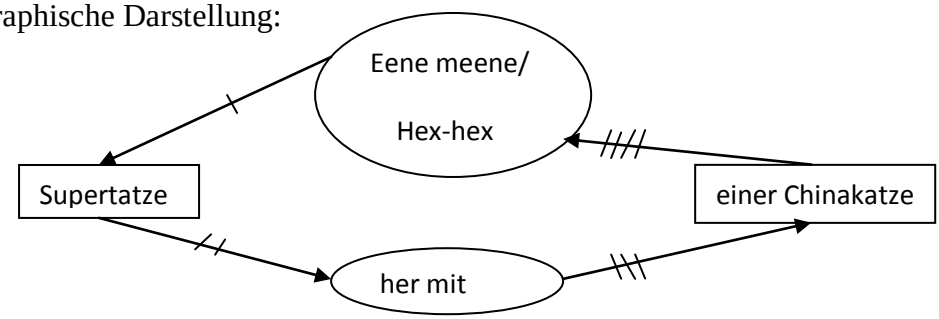
4. Eene meene Supertatze, her mit einer Chinakatze! Hex-hex!
Relation: Relator 1a – Argument 2 – Relator 2 – Argument 3 – Relator 1b
Formale Repräsentation: R (1) [was?: A (2)] + R (1) [wem?: A (3)] + R
Graphische Darstellung: 

Abbildung 6: Textsegment 4

Das vierte Textsegment besteht aus dem ersten Zauberspruch, den Bibi aufsagt. Eingeleitet wird der Spruch durch Relator 1a („Eene meene“) und abgeschlossen mit Relator 1b („Hex-hex“). Da es sich hierbei um zwei Teile einer Hexenformel handelt, die nicht als eigenständige Relatoren verbindend zwischen zwei Argumenten stehen, aber den Hexenspruch durch ihre ergänzende Funktion abrunden, könnten sie zusammengefasst als Relator gesehen werden, der die Eingangsformel des Hexenspruches bzw. Argument 2 („was?“ – „Supertatze“) und die Abschlussformel des Hexenspruches bzw. Argument 3 („wem?“ – „einer Chinakatze“), die durch den Relator („her mit“) angeschlossen ist, miteinander in Beziehung setzt. Oder mit anderen Worten: Die eigentliche Relation besteht aus Argument 2, dem Relator („her mit“) und Argument 3 und wird von den Eingangs- und Ausgangszauberworten „Eene meene“ und „Hex-hex!“ umschlossen. Dies soll graphisch durch den geschlossenen Kreis dargestellt werden. Die kurzen Querstriche der Pfeile geben dabei an, wo der Zauberspruch anfängt und wo er aufhört.

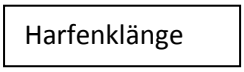
5. Harfenklänge
Graphische Darstellung: 

Abbildung 7: Textsegment 5

Hierbei kann zunächst noch nicht die Rede von einer Relation sein, da eine Relation als „die Verbindung von wenigstens einem Argument mit mindestens einem Relator“ definiert wird (Gerzymisch-Arbogast 1994:63). In der Graphik ist das Segment „Harfenklänge“ als Argument dargestellt, da es sich um ein nominales Konzept handelt.

Da diese Untersuchung eine Hörfilmfassung zum Gegenstand hat, bei der es wichtig ist, dass sämtliche Zusammenhänge (auf der akustischen, d.h. hier auf der textuellen Ebene) explizit gemacht werden, könnte man an dieser Stelle zweierlei Vermutungen anstellen: Zum einen könnte sich bei der folgenden Anordnung der Relationen zu einem linearen Netz (Kapitel 5.5.3) herausstellen, dass die „Harfenklänge“ als Argument durch textinterne Hypothesen (siehe Kapitel 4.3) über die Satzgrenzen hinaus mit anderen Argumenten in Beziehung stehen, und zum anderen könnte hier bereits ein Hinweis auf eine Kohärenzlücke vorliegen.

Im weiteren Verlauf der Analyse soll geklärt werden, ob und wie ein Zusammenhang zu anderen Textsegmenten hergestellt werden könnte.

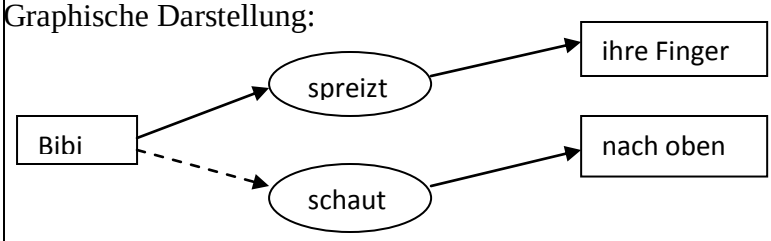
6. Bibi spreizt ihre Finger und schaut nach oben.
Relation: Argument 1 – Relator 1 – Argument 2 – Relator 2 – Argument 6
Formale Repräsentation: R (2) [wer?: A (1), was?: A (2)] R (1) [wohin?: A (6)]
Graphische Darstellung: 

Abbildung 8: Textsegment 6

Das sechste Textsegment ist wiederum ein audiodeskribiertes Satzgefüge aus zwei Teilsätzen, die das Subjekt und Agens-Argument „Bibi“ und jeweils einen zweistelligen Relator gemeinsam haben. Der Relator („spreizt“) der ersten Relation verbindet Argument 1 („wer?“ – „Bibi“) und Argument 2 („was?“ – „ihre Finger“) miteinander, Relator 2 verbindet die Argumente 1 und 6 („wohin?“ – „nach oben“).

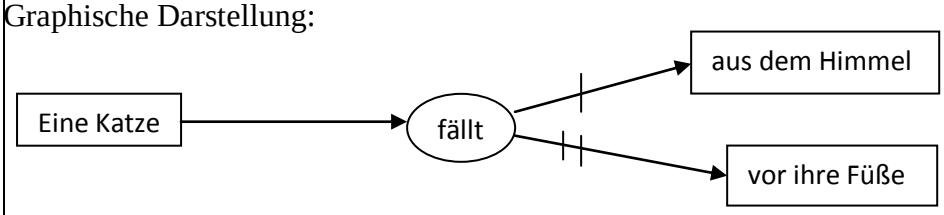
7. Aus dem Himmel fällt eine Katze vor ihre Füße.
Relation: Argument 1 – Relator – Argument 7 – Argument 6
Formale Repräsentation: R (3) [wer?: A (1), woher?: A (7), wohin?: A (6)]
Graphische Darstellung: 

Abbildung 9: Textsegment 7

Die Relation des siebten Textsegments ist ein einfacher Hauptsatz, der einen Relator („fällt“) und Argument 1 („wer?“ – „Eine Katze“), Argument 7 („woher?“ – „aus dem Himmel“) und Argument 6 („wohin?“ – „vor ihre Füße“) beinhaltet. Der Satz wurde für die Graphik ausnahmsweise so umgestaltet, dass die Agensrolle der Katze deutlich wird. Bei allen anderen Textstellen wurde die Wortordnung stets beibehalten.

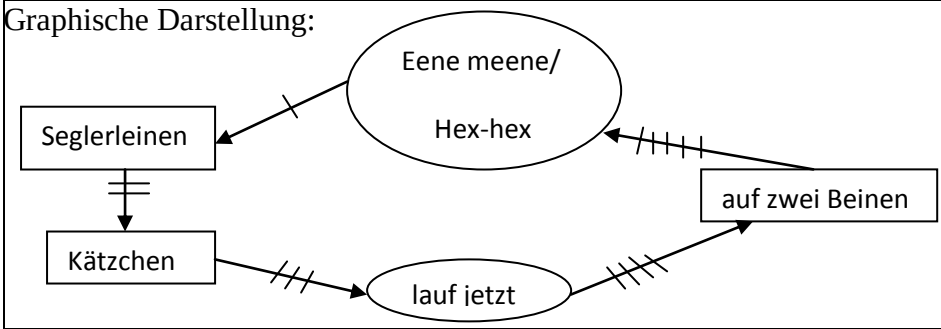
8. Eene meene Seglerleinen, Kätzchen, lauf jetzt auf zwei Beinen! Hex-hex!
Relation: Relator 1a – Argument 2 – Argument 1 – Relator 2 – Argument 8 – Relator 1b
Formale Repräsentation: R (1) [was?: A (2)] R (2) [wer?: A (1), worauf?: A (8)] + R
Graphische Darstellung: 

Abbildung 10: Textsegment 8

Auch der zweite Zauberspruch, den Bibi aufsagt, ist graphisch als Kreis dargestellt, um zu verdeutlichen, dass die in einer Ellipse zusammengefassten Einleitungs- und Abschlusszauberworte („Eene meene“ und „Hex-hex!“) die Argumente 2 („was?“ – „Seglerleinen“), 1 („wer?“ – „Kätzchen“) und 8 („worauf?“ – „auf zwei Beinen“) sowie den Relator („lauf jetzt“) in einen einheitlichen Zauberspruch einbetten. Die Querstriche und Pfeile geben auch hier wieder die Reihenfolge an, in der die einzelnen Satzglieder innerhalb des Satzgefüges auftreten.

9. Harfenklänge
Graphische Darstellung:

Abbildung 11: Textsegment 9

In Anlehnung an die Erläuterung zu Textsegment 5 soll hier nur kurz erwähnt werden, dass es sich auch hier zunächst um keine Relation handelt und somit an dieser Stelle möglicherweise eine Kohärenzlücke vorliegt.

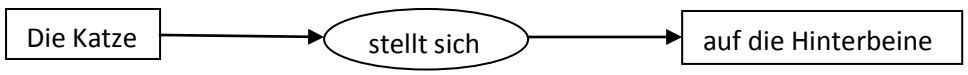
10. Die Katze stellt sich auf die Hinterbeine.	
Relation:	Argument 1 – Relator – Argument 8
Formale Repräsentation:	R (2) [wer?: A (1), worauf?: A (8)]
Graphische Darstellung: 	

Abbildung 12: Textsegment 10

Textsegment 10 ist ein audiodeskribierter Satz bzw. eine einfache Relation, dessen Argument 1 („wer?“ – „Die Katze“) über den Relator („stellt sich“) Argument 8 („worauf?“ – „auf die Hinterbeine“) an sich bindet.

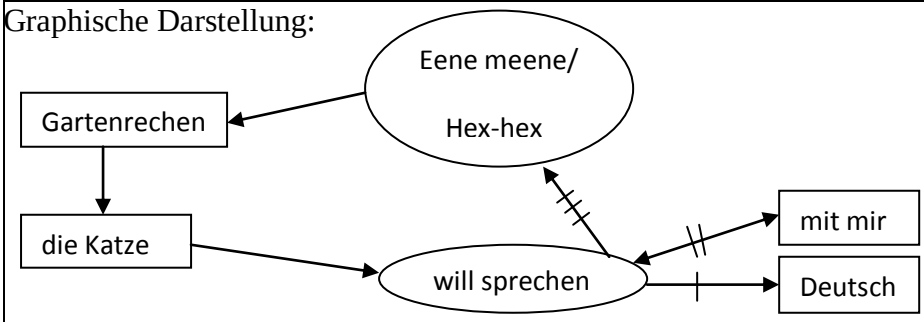
11. Eene meene Gartenrechen, die Katze will Deutsch mit mir sprechen! Hex-hex!
Relation: Relator 1a – Argument 2 – Argument 1 – Relator 2 – Argument 10 – Argument 3 – Relator 1b
Formale Repräsentation: R (1) [was?: A (2)], R (3) [wer?: A (1), wie?: A (10), mit wem?: A (3)] + R
Graphische Darstellung: 

Abbildung 13: Textsegment 11

Der dritte und letzte Zauberspruch unterscheidet sich zu den vorhergehenden Zaubersprüchen nur insofern, als dass er um ein bzw. zwei Argumente komplexer ist und der Relator („will sprechen“) die Argumente 10 („wie?“ – „Deutsch“) und 3 („mit wem?“ – „mit mir“) umfasst. Dies wird graphisch durch die Querstriche der Pfeile und durch den doppelseitigen Pfeil zwischen Relator und Argument 3 dargestellt.

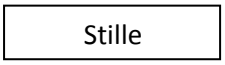
12. Stille
Graphische Darstellung: 

Abbildung 14: Textsegment 12

Die Stille als Element der (Film-)Musik ist insofern nur dadurch hörbar, als dass in den vorangegangenen Sequenzen auf die Zaubersprüche Harfenklänge folgen. Möglicherweise ist dies bereits eine aufgestellte Hypothese – es ist an dieser Stelle jedoch wichtig, das Ausbleiben der Harfenklänge zu verdeutlichen.

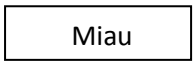
13. Miau!
Graphische Darstellung: 

Abbildung 15: Textsegment 13

Auch dieses Segment hat zunächst keinerlei relationalen Bezüge und wird im Verlauf der Analyse unter dem Gesichtspunkt der Kohärenz noch genauer untersucht.

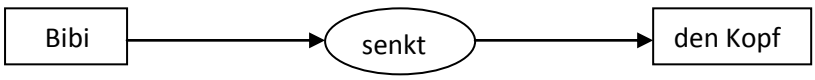
14. Bibi senkt den Kopf.
Relation: Argument 1 – Relator – Argument 2
Formale Repräsentation: R (2) [wer?: A (1), was?: A (2)]
Graphische Darstellung: 

Abbildung 16: Textsegment 14

Das letzte audiodeskribierte Textsegment dieser Szene hat zum wiederholten Male „Bibi“ als Agens und Argument 1, das über den Relator („senkt“) Argument 2 („was?“ – „den Kopf“) an sich bindet.

15. ‘Tschuldigung.
Graphische Darstellung: ‘Tschuldigung

Abbildung 17: Textsegment 15

In Anlehnung an Textsegmente 5, 9, 12 und 13 soll auch hier nur kurz erwähnt werden, dass Textsegment 15 ohne visuellen Kanal zunächst keine relationalen Bezüge hat. Die Darstellung dieser Textsegmente hat bei der Behandlung der Relationen jedoch nicht vernachlässigt werden sollen, da es notwendig ist, sich ein vollständiges Gesamtbild von der hörbaren Filmszene, und im Hinblick auf die Kohärenz insbesondere ein Bild von möglicherweise unvollständigen Textsegmenten, zu machen.

5.5.3 Lineares Netz

Nun werden die einzelnen (relational gestalteten) Äußerungen als Teilnetze in einer linearen Struktur aneinander geordnet, die es erlaubt, sämtliche Isotopielinien des Textes aufzudecken. Diese werden durch mit (a), (b), (c), (d), (e), (f) und (g) und (zur besseren Veranschaulichung) mit unterschiedlichen Farben gekennzeichneten Linien außerhalb des Textes dargestellt.

Unvollständige Sätze werden durch satzinterne Hypothesen ergänzt, die durch spitze Klammern bzw. gerichtete unterbrochene Linien markiert sind.

Bei der graphischen Gestaltung dieses linearen Netzes wird auf eine vereinfachte Darstellungsweise zurückgegriffen, damit die Stränge der Isotopielinien nicht über eine Seite hinausgehen und man einen besseren Überblick hat. So werden bei Textsegmenten 1, 3 und 6 die Relatoren innerhalb eines Satzes in einer Ellipse zusammengefasst dargestellt.

Die Leserichtung folgt stets der Ausrichtung der Pfeile; bei mehr als einem Pfeil auf einer Seite ist die Relation zusätzlich von oben nach unten zu lesen.

Aus Gründen der Überschaubarkeit sollen bereits bei diesem Schritt textinterne Hypothesen aufgestellt werden, die sich im Gegensatz zu textexternen Hypothesen ohne äußere Hilfsmittel direkt aus den Elementen des Textes erschließen lassen (vgl. Adamzik 2001:26) und auf Wissenssystemen basieren, die auf allgemein gültige Regeln bzw. auf das allgemeine Weltwissen zurückgreifen. Diese Hypothesen werden durch unterbrochene Linien gekennzeichnet und gegebenenfalls in die Isotopiestränge integriert. Auf diese Weise lässt sich bei den abschließenden Untersuchungen genauer differenzieren, welche Bezüge bereits objektiv bzw. auf der Textoberfläche gegeben sind und welche Bezüge durch individuelles Weltwissen und in diesem Fall erst durch die Bildinformation hergestellt werden können.

Durch eine solche Festlegung der Hypothesen ist anschließend besser nachvollziehbar, welche Bezüge ein Sehgeschädigter mit den Informationen, die ihm bereits über den akustischen Kanal zur Verfügung stehen, ohne weiteres selbst herstellen kann und welche Informationen in dem relevanten Filmausschnitt noch fehlen, um zwischen der Zauberei und der Filmmusik und somit auch zum weiteren Verlauf der filmischen Handlung einen entsprechenden Bezug herstellen zu können.

Eine Unterscheidung nach solchen Kriterien ist möglich, da, wie bereits erwähnt, jegliche akustische Gegebenheiten zum Zwecke der Analyse in Textsegmente umgewandelt wurden und vorerst unter Ausschluss des visuellen Kanals untersucht werden, so dass klar wird, welche Informationen für den Sehgeschädigten bereits gegeben sind und an welchen Stellen ohne die Bilder und trotz Audiodeskription Kohärenzlücken auftauchen.

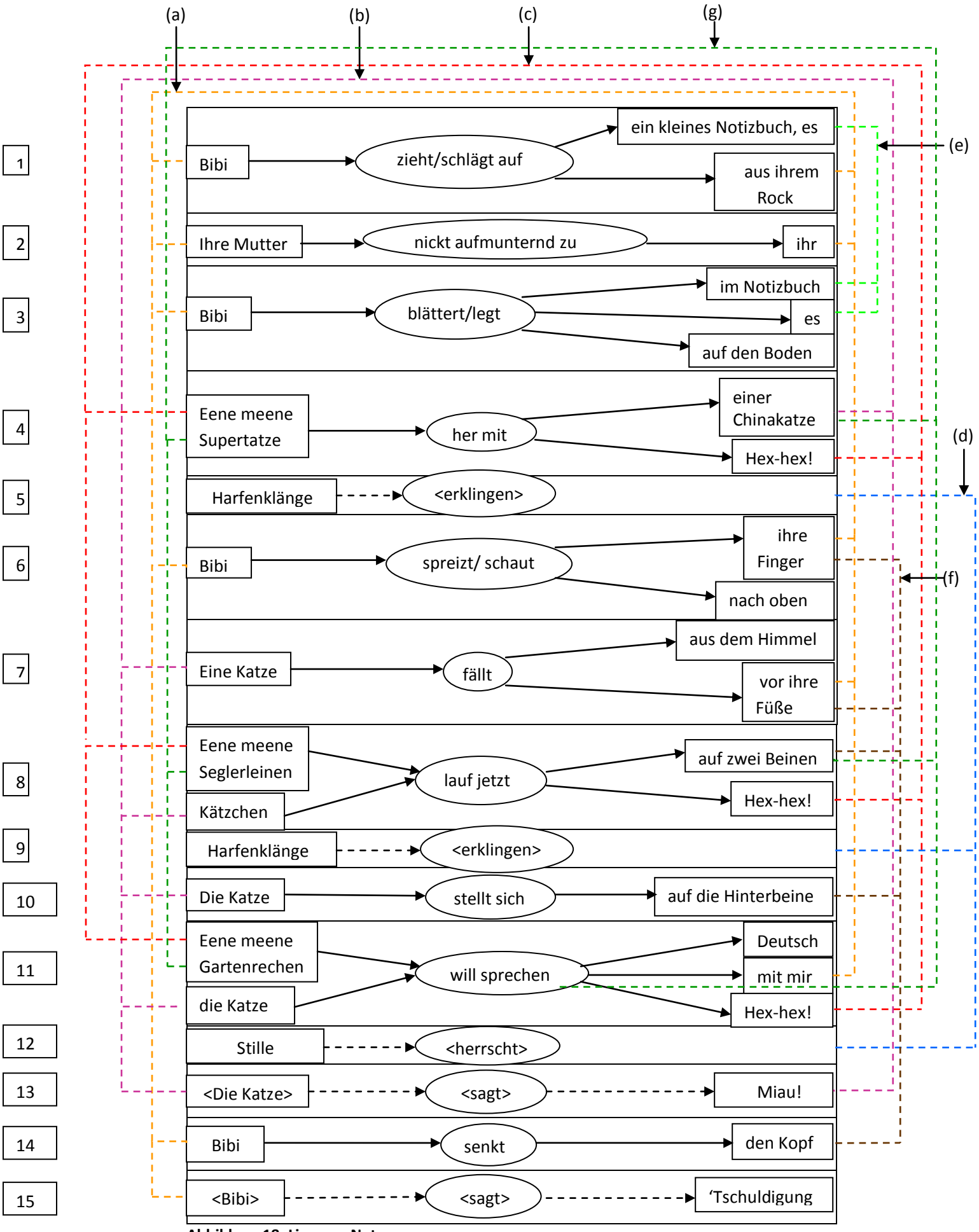


Abbildung 18: Lineares Netz

Die dominante Isotopielinie, die durch den orangefarbenen Strang (a) gekennzeichnet ist, konstituiert sich über die Hauptfigur Bibi Blocksberg und über folgende Rekurrenzen bzw. Referenzen: Die Relationen 1, 3, 6, 14 und 15 bilden jeweils rekurrent mit dem Agens-Argument „Bibi“ einen Teil der Kette und Relationen 1, 2, 6, 7 und 11 bilden über die angebundenen Argumente, die die Reflexivpronomen „ihrem“, „ihr“, „ihre“ und das Possessivpronomen „mir“ beinhalten, als Referenzen den anderen Teil der Kette. Die Relation 15 wurde mit den satzinternen Hypothesen <Bibi> <sagt> vervollständigt.

Strang (a) verbindet insgesamt elf Argumente miteinander und ist damit die am stärksten verdichtete Isotopielinie, die sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text zieht. Dies lässt darauf schließen, dass der Schwerpunkt dieser Filmszene auf der Hauptfigur Bibi Blocksberg liegt und das Argument „Bibi“ für eines der am stärksten gewichteten Argumente steht.

Eine weitere Isotopieebene bildet sich um die Figur der Katze herum und manifestiert sich aus insgesamt sechs Argumenten, die sich durch Rekurrenzen und/oder partielle Rekurrenzen oder Substitution aufeinander beziehen und durch den violetten Strang (b) kenntlich gemacht sind. In den Relationen 7, 8, 10, 11 und 13 fungiert die „Katze“ bzw. das „Kätzchen“ als Agens, in Relation 4 ist die „Chinakatze“ Objekt. Da die Katze den Hauptbestandteil des Hexenstücks ausmacht, lässt sich durch diese Isotopieeinheit sehr genau der Verlauf des Hexenstücks ablesen: Ausgehend von Relation 4 zieht sich die Isotopieeinheit fast bis zum Schluss der Filmszene, bis Relation 13, mit der das Hexenstück sein Ende nimmt. Relation 13 wurde mit den satzinternen Hypothesen <Die Katze> <sagt> vervollständigt. An dieser Stelle wurde außerdem von dem Argument „Miau!“ die textinterne Hypothese zur Isotopieebene „Katze“ eingeführt.

Der rot markierte Strang (c) bezieht sich auf die rekurrent wiederkehrenden Zauberformeln „Eene meene“ und „Hex-hex“ und ist wie Strang (b) ein guter Indikator für die Übersetzungseinheit des Hexenstücks. Der Strang setzt sich aus zwei unterschiedlichen Ketten zusammen – der Kette „Eene meene“ und der Kette „Hex-hex“, jeweils aus den Relationen 4, 8 und 11 – die über die textinterne Hypothese „Zauberformel“ miteinander verbunden sind, da es sich

hierbei um unmittelbar miteinander verflochtene feststehende Worte einer Zauberformel handelt und daher die zwei Ketten als einheitliche Ebene gesehen werden können.

Wichtig an dieser Stelle ist zu sagen, dass aufgrund der nicht eindeutigen Zuordnung der Zauberbegriffe zu Relatoren bzw. zu Argumenten bei diesem Schritt probiert wurde, sie als Argumente einzuordnen. Für eine solche Einordnung bei der textinternen Hypothesenbildung würde vor allem sprechen, dass die Zauberbegriffe rekurrent auftreten und sie somit eine eigene Isotopielinie bilden. Daraus ergibt sich folgende interessante Beobachtung: Bei einer oberflächlichen Betrachtung auf der Textebene könnte man sagen, die Worte „Hex-hex“ beziehen sich auf ein und dasselbe Objekt, nämlich auf die Zauberei als solche. Das wäre dann die Isotopielinie. Schaut man aber unter den Deckmantel der Zauberei, so kommt zum Vorschein, dass die Zaubereien jeweils unterschiedlichen Inhaltes sind. So könnte man das Argument „Hex-hex“ monosemieren und sagen: Das „Hex-hex“ der Relation 4 steht für „Eine Katze aus dem Himmel herbeizaubern“, das „Hex-hex“ der Relation 8 beinhaltet „Die Katze auf zwei Beinen laufen lassen“ und das dritte „Hex-hex“ der Relation 11 ist Träger für die Bedeutung „Die Katze Deutsch sprechen lassen“. Nach diesem Gesichtspunkt hat man nicht die Isotopieebene „Zauberformel“, sondern die in den einzelnen Zaubersprüchen auftauchende „Katze“ bildet als kleinster gemeinsamer Nenner bzw. als Sem eine Isotopielinie.

Die Zauberworte „Eene meene“ haben derweil die Funktion, das erste Wort der Zauberformel einzuleiten, das bei Zaubersprüchen üblicherweise willkürlich gewählt wird und die alleinige Funktion hat, mit einem der darauffolgenden Elemente einen Endreim zu ergeben.

So könnte man die textinterne Hypothese „Endreim“ aufstellen, über die sich eine Isotopielinie (dunkelgrüner Strang (g)) bildet, die sich über folgende Argumente bzw. Paarreime konstituiert: „Supertatze“ und „Chinakatze“, „Seglerleinen“ und „Beinen“, sowie „Gartenrechen“ und „sprechen“. Der letzte Paarreim stellt innerhalb des Isotopiestranges eine Ausnahme dar, da es sich bei „sprechen“ nicht um ein Argument, sondern um einen Relator handelt.

Strang (c) und (g) sind in der Filmszene mit sechs miteinander in Bezug stehenden Elementen gleichermaßen stark vertreten.

Der blau markierte Strang (d) stellt eine Besonderheit dar, da sich diese Isotopieebene über den Kanal der Filmmusik manifestiert. Er verbindet die Relationen 5, 9 und 12, die jeweils durch die satzinternen Hypothesen <erklingen> bzw. <herrscht> vervollständigt wurden. Die rekurrent auftretenden Argumente „Harfenklänge“ bilden mit dem Argument „Stille“ eine Ebene, wobei „Stille“ im Sinne der musikalischen „Pause“ über die textinterne Hypothese „Musik“ angeschlossen ist.

Der hellgrün markierte Strang (e) kennzeichnet eine kleine Isotopielinie, die sich aus den Rekurrenzen „(kleines) Notizbuch“ und ihrer Referenz „es“ zusammensetzt. Diese Isotopieeinheit steht für den Moment in der Filmszene, in dem Bibi sich auf das Hexenstück vorbereitet.

Strang (f) (dunkelbraun) manifestiert sich über das Klassem „Körperglieder“ und verbindet folgende fünf Argumente bzw. Teile von Argumenten miteinander: „Finger“, „Füße“, „Beine“, „Hinterbeine“ und „Kopf“.

Insgesamt zeigt sich bei dieser Untersuchung die hol-atomistische Perspektive der Isotopie (Kapitel 3.5): Die einzelnen Isotopiestränge bestehen aus atomistischen Elementen, deren kontextuelle Bedeutung des Öfteren erst durch die Zuordnung zu einer Isotopielinie offenbart wird, wie zum Beispiel im Falle der Argumente „Hex-hex!“, die – über die entsprechende Hypothese „Zauberei“ den unterschiedlichen Hexensprüchen zugeordnet – jeweils unterschiedlichen Inhaltes sind. An der Isotopieeinheit „Notizbuch“ sieht man, wie die Isotopie im Kleinen wirkt – sie geht nicht über den Kanal der Audiodeskription hinaus. Die Isotopielinien „Bibi“ und „Katze“ veranschaulichen hingegen größere Zusammenhänge, indem sie die Kanäle der Audiodeskription und des Filmdialogs durchlaufen und sie auf diese Weise miteinander verbinden.

Abschließend ist zum linearen Netz zu sagen, dass die einzelnen Isotopiestränge über ihre jeweiligen Textsegmente miteinander verbunden sind. Das heißt, dass die Textstellen zueinander kohärent sind. Eine Ausnahme bildet

die Isotopieebene „Harfenklänge“: Trotz der Hinzufügung satzinterner und textinterner Hypothesen ist zwischen den Textsegmenten des Filmdialogs bzw. der Audiodeskription und jenen der begleitenden Filmmusik noch keinerlei Zusammenhang ersichtlich. Aufgrund dessen beruht auch der weitere Szenenverlauf nach dem Hexenstück (Relationen 13-15) auf bloßen aneinandergereihten Textsegmenten, die in Bezug auf die Harfenklänge keinen Sinn ergeben.

5.5.4 Synchron-optisches Netz

Es gilt daher nun, die Filmszene in der folgenden graphischen Darstellung in Form der synchron-optischen Netzstruktur unter die Lupe zu nehmen und alle nötigen und noch fehlenden Zusammenhänge der bisher inkohärent erscheinenden Textsegmente systematisch erkennbar zu machen.

Aus Gründen der Überschaubarkeit soll hier auf die erneute Kenntlichmachung der textinternen Hypothesen verzichtet werden.

Um nun die linearen Teilnetze in einen ganzheitlichen Zusammenhang bringen zu können und sie in das vorhandene semantische Netz zu integrieren, soll folgendermaßen vorgegangen werden:

Wie bereits bei der Sichtung des Textmaterials in Kapitel 5.5.1 ersichtlich wurde, sind die Hauptakteure bzw. Hauptsprecher der Filmszene die Hexe Bibi Blocksberg und der Audiodeskriptor. Bibi und die Audiodeskription stehen daher als Kernargumente im Mittelpunkt des synchron-optischen Netzes. Die vom Audiodeskriptor als Beschreibung wiedergegebenen Bilder haben die Hexe Bibi und ihre Handlungen zum Hauptthema und werden über eine zweite Tonspur parallel zum Film und in den Sprecherpausen von Bibi eingespielt, wodurch zwischen Bibi und dem Audiodeskriptor eine gewisse Interaktion entsteht. Die Zuordnung der beiden Stimmen zu besagten Figuren ist akustisch möglich, da sich die Stimme des Audiodeskriptors bereits vor Beginn des eigentlichen Films dahingehend vorstellt, als dass er sozusagen als Einleitung des Films die Möglichkeit ankündigt, dass durch Drücken der Enter-Taste die Version der Audiodeskription gewählt werden kann (siehe Kapitel 5.1). Die

Einführung der Stimme von Bibi erfolgt bereits in der ersten Filmszene, nachdem der Audiodeskriptor, der gleichzeitig Vater Bernhard Blocksberg verkörpert, Bibi als seine Tochter vorgestellt hat und Bibi sodann ihren ersten Satz spricht. Die akustische Differenzierung zwischen Filmdialog und der Audiodeskription ist dabei sehr deutlich an der Mädchenstimme der Hexe Bibi bzw. der Männerstimme des Audiodeskriptors nachvollziehbar. Um die Interaktion zwischen Bibi und dem Audiodeskriptor erkennbar zu machen, verbindet die beiden Kernargumente der Figuren in der Netzdarstellung eine auf der Erzählperspektive basierende textexterne Hypothese.

Die von den zwei zentralen Argumenten ausgehenden Relatoren werden kreisförmig um die Argumente herum angeordnet. Hier ist zu erwähnen, dass die Zauberworte „Eene meene“ und „Hex-hex“ als Relatoren abgebildet sind, da sie zusätzlich zu der Bildung der Isotopiekette „Zauberei“ eine Art Verbfunktion haben, die etwas Aktives und Dynamisches zum Ausdruck bringt – die Zauberworte bewirken etwas, sie erschaffen etwas. Zudem sind die Ausgangszauberworte „Hex-hex“ ein (chronologisch gesehen) plausibler, wenn auch nur symbolischer Anschluss an die Argumente „Harfenklänge“ bzw. „Stille“.

Von dem Innenkreis der Relatoren ausgehend schließen sich die mit Bibi und der Audiodeskription in direktem Zusammenhang stehenden Argumente zu einem äußeren Kreis zusammen. Hierbei spielt das zentrale Argument „Bibi“ gleichzeitig die Nebenrolle eines an die Audiodeskription angeschlossenen Arguments des äußeren Kreises, was durch den grünen Rahmen farblich gekennzeichnet ist.

Die Katze bildet für sich auch ein zentrales Argument, das einige Relationen an sich bindet. Da dies jedoch hier nicht von zentraler Bedeutung ist, soll an dieser Stelle aus Platzgründen auf eine ausführliche diesbezügliche graphische Veranschaulichung verzichtet und das Argument „Katze“ lediglich mit dem isolierten Argument „Miau!“ in Bezug gesetzt werden.

Des Weiteren gibt es die Ebene der Filmmusik, dessen Argumente „Harfenklänge“ und „Stille“ im Außenkreis des Kernarguments „Bibi“ angesiedelt sind und auf die Zauberworte von Bibi folgen und sich daher, wie

auch das „Miau!“ der Katze, auf derselben Handlungsebene befinden. Sie gehören allerdings nicht zur Isotopieebene „Bibi“ und binden außer den durch satzinterne Hypothesen hinzugefügten Relatoren „erklingen“ und „herrscht“ keine Relationen an sich.

Die als leere kleine Blasen dargestellten Sachverhaltsrelatoren haben hier zum einen die Funktion, die von den Sprechern ausgehenden satzinternen Hypothesen <sagt> an das tatsächlich Gesprochene anzuschließen und zum anderen stehen sie jeweils zwischen zwei durch Konjunktionen miteinander verbundenen Sätzen. Darüber hinaus kennzeichnen sie in diesem konkreten Fall den Übergang vom Filmdialog („Hex-hex!“) zur Filmmusik („Harfenklänge“), um deutlich zu machen, an welcher Stelle die Harfenklänge einsetzen. Viele der Sachverhaltsrelatoren (solche, die u.a. ein neues Textsegment einleiten) sind zusätzlich mit Ziffern durchnummeriert, die den chronologischen Verlauf der Filmszene anzeigen sollen.

Die Leserichtung folgt auch hier wieder der Ausrichtung der Pfeile, wobei insgesamt jeweils von der linken Seite ausgehend in einem fächerförmigen Kreis die Audiodeskription im Uhrzeigersinn und der Filmdialog gegen den Uhrzeigersinn abzulesen sind.

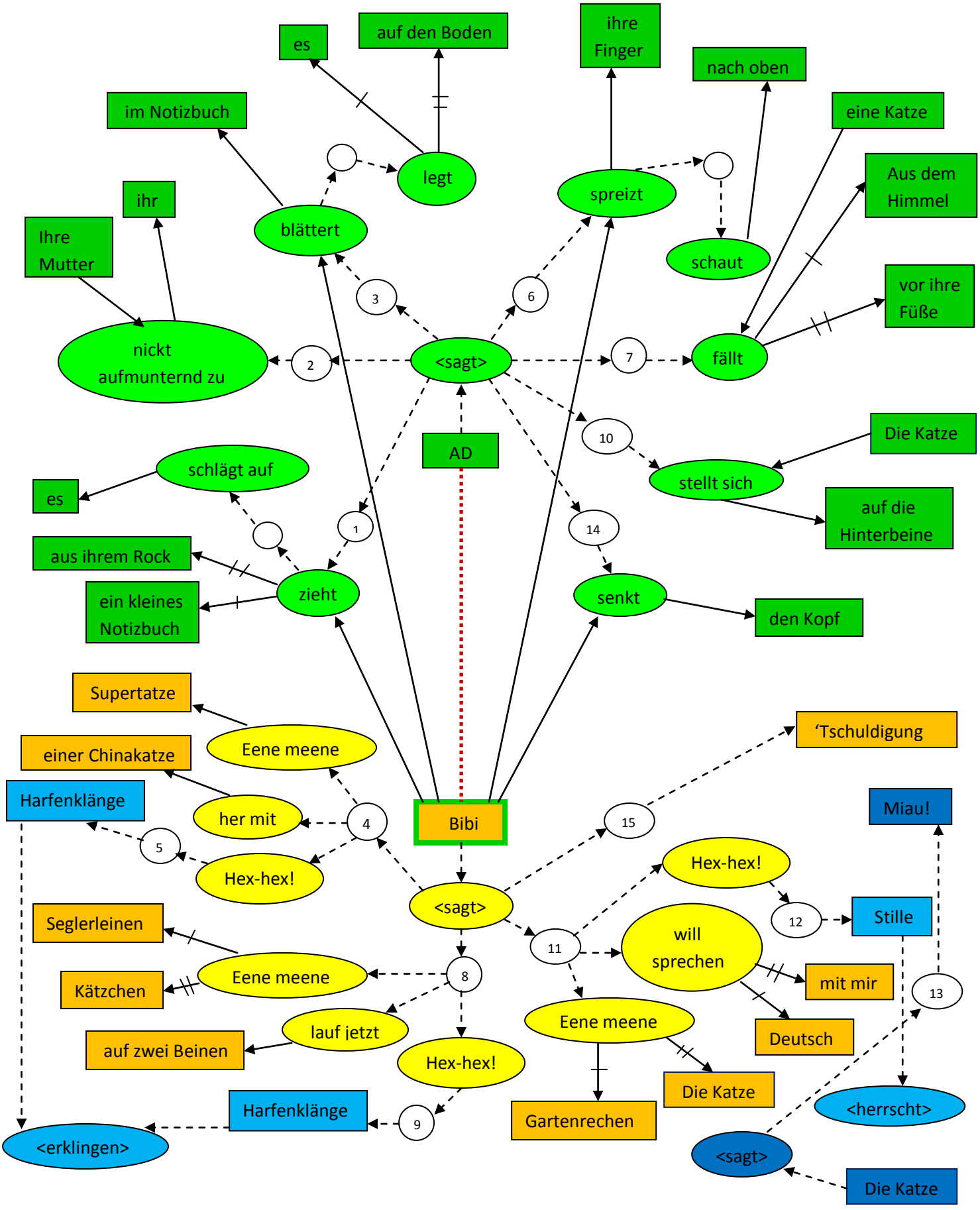


Abbildung 19: Synchron-optisches Netz

LEGENDE		**Audiodeskription**:	hell-/dunkel-grün
explizite Information:	——→	**Filmdialog**:	
satzinterne Hypothese:	< >	Bibi Blocksberg:	gelb/orange
satzinterne Hypothese:	- - - -→	Katze:	dunkel-blau
textexterne Hypothese:	▪▪▪▪▪▪▪	**Filmmusik**:	hell-blau

5.5.5 Zwischenergebnisse

Das synchron-optische Netz zeigt zwei große Isotopieebenen. Zum einen die gelb-orange unterlegte Isotopie „Bibi“ und zum anderen die hell- und dunkelgrün unterlegte Isotopie „Audiodeskription“. Da im linearen Netz ausschließlich alles Hörbare dargestellt bzw. untersucht und dabei die Sprecherpersonen selbst in den Hintergrund gerückt wurden, sind diese beiden Ebenen bisher im Einzelnen, jedoch nicht als Ganzes untersucht worden. Das synchron-optische Netz gibt nun das holistische Bild der Szene wieder, unabhängig von Zeit[3] und Raum[4]. Wie die Textsegmente der Audiodeskription und des Filmdialogs „Bibi“ aspektiv untereinander zusammenhängen, ist im linearen Netz deutlich geworden. Hier soll nun besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, wie sich die Relationen leksemantisch aufbauen und wie sie im Gesamtzusammenhang zueinander stehen. Auf diese Weise lässt sich ermitteln, an welchen Stellen unverbundene Teilnetze, d.h. Kohärenzlücken auftauchen und wie diese durch textexterne Hypothesen geschlossen werden können. Bei der Umgruppierung der Argumente und durch die Hinzufügung des ‚Sprecher-Rahmens‘ können die Isotopieringe unter neuen Gesichtspunkten interpretiert und abgelesen werden.

Bei Betrachtung der zentrischen Kreise lassen sich zunächst jeweils zwei Stufen der zu analysierenden Isotopien ablesen:

Um die Isotopie nullter Ebene der Audiodeskription bildet sich – angeschlossen über Relatoren – die Isotopie erster Ebene, die sich aus folgenden Argumenten zusammensetzt:

[3] Der chronologische Verlauf ist zwar auch hier ersichtlich, jedoch nicht entscheidend.

[4] Der Audiodeskriptor tritt in der Szene nicht als Person auf, sondern stand vorher im Studio.

Bibi	ihre Finger
ein kleines Notizbuch	nach oben
aus ihrem Rock	eine Katze
es	aus dem Himmel
ihre Mutter	vor ihre Füße
ihr	die Katze
im Notizbuch	auf die Hinterbeine
auf den Boden	den Kopf

Tabelle 2: Isotopieebene Audiodeskription

Da die Hauptfigur Bibi auch in der Audiodeskription die Hauptrolle spielt, hat das Argument „Bibi“ fast immer die Agensrolle. In den Relationen 2, 7 und 10 sind ausnahmsweise die Argumente „ihre Mutter“, „eine Katze“ und „die Katze“ Agens.

Da die Argumente „Notizbuch“ und „Katze“ auch jeweils kleinere Isotopieeinheiten bilden, sollten ihre jeweiligen Relationen normalerweise auch nur einen Bezugspunkt haben, d.h. „Notizbuch“/“es“ und „Katze“ würden als Argumente jeweils nur einmal dargestellt werden. Da dies aus Platzgründen nicht möglich war und diese Bezüge hier nicht weiter berücksichtigt werden müssen, wurde an dieser Stelle von einer exakten Darstellungsweise ein wenig abgewichen.

Der Isotopiering enthält nun, anders als nach der Greimas‘schen Isotopiebildung, die auf der strukturalen Semantik beruht, viele Begriffe, die semantisch nicht miteinander verwandt sind, da die auf der Leksemantik von Mudersbach basierenden Isotopiestufen (siehe Kapitel 3.5) nicht aufgrund ihres Inhaltes, sondern nach ihrem Grad des Bezugs zum zentralen Argument gebildet werden.

Von der Isotopie nullter Ebene der Figur „Bibi“ ausgehend bilden folgende Argumente die Isotopie erster Ebene:

Supertatze	Gartenrechen
Chinakatze	die Katze
Seglerleinen	Deutsch
Kätzchen	mit mir
auf zwei Beinen	‘Tschuldigung

Tabelle 3: Isotopieebene Bibi

Diese Isotopieebene gibt die Argumente des von Bibi vorgeführten Hexenstückes wieder, die an das zentrale Argument „Bibi“ angeschlossenen sind. Häufig vertreten sind daher das Argument „Katze“ sowie die Paarreim-Argumente „Supertatze-Chinakatze“, „Seglerleinen-Beinen“ und „Gartenrechen“, das ausnahmsweise zusammen mit dem Relator „sprechen“ einen Endreim ergibt. Während bei der Audiodeskription die Form des Indikativs verwendet wird, sind die Hexensprüche in der Befehlsform wiedergegeben.

Insgesamt fällt auf, dass die beiden Isotopieringe erster Stufe semantische Überschneidungen haben, besonders die Figuren „Bibi“ und die „Katze“ betreffend. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die Audiodeskription den roten Faden des Filmdialogs immer wieder aufnimmt und eng mit dem Filmgeschehen verflochten ist.

Nach Betrachtung der zwei großen miteinander verbundenen synchron-optischen Teilnetze führt die Untersuchung nun zu den unverbundenen Teilnetzen, den sogenannten Inseln des Netzes. Es handelt sich hierbei um die Argumente „Harfenklänge“ und „Stille“. Da die Musik in dieser Szene

(lediglich) begleitenden Charakter hat, liegt es nahe, dass sie mit den von ihr untermalten Argumenten in Verbindung stehen müsste. Dies ist allerdings nicht der Fall. Um aus den Argumenten „Harfenklänge“ und „Stille“ eine Relation für sich zu bilden, wurden die satzinternen Hypothesen „erklingen“ und „herrscht“ aufgestellt. Darüber hinaus konnten jedoch mithilfe von textinternen Hypothesen keinerlei Bezüge hergestellt werden.

Aufgrund dieser Kohärenzlücken ist ohne die Bildinformation nicht selbstverständlich, was die Harfenklänge an dieser Stelle ausdrücken sollen, was wiederum dazu führt, dass man sich keinen Reim auf die Stille machen kann, die beim dritten Mal anstelle der Harfenklinge zu hören ist. Als Konsequenz dieser vorangegangenen Kohärenzlücken erscheinen die nachfolgenden Argumente bzw. Textsegmente „Miau!“, „Bibi senkt den Kopf“ und „‘Tschuldigung“ ebenso als Kohärenzlücken. Obwohl sie an den Text angeschlossen sind, ergeben sie keinen Sinn – der rote Faden ist verloren gegangen.

5.6 Lösungsstrategie

Um den roten Faden wieder aufzunehmen, muss nach einer Möglichkeit gesucht werden, wie die Kohärenzlücken geschlossen werden können.

Bisher wurden für die Zusammenhangherstellung Hypothesen aufgestellt, die Sehende wie auch Sehgeschädigte gleichermaßen über die Akustik herstellen können. Die textexterne Hypothese der beiden Sprecherpersonen Bibi und des Audiodeskriptors ist, wie in Kapitel 5.5.4 dargestellt, aufgrund der vorherigen Einführung der Personen und der unterschiedlichen Stimmen akustisch herstellbar. In den folgenden Schritten sollen nun textexterne bzw. individuelle weltbezügliche Hypothesen gebildet werden, die aufgrund der fehlenden textuellen Information nur über den visuellen Kanal zugänglich gemacht werden können.

Da die Harfenklänge in der Filmszene nicht weiter kommentiert sind, kann man davon ausgehen, dass sie auf dem Kontext der dazugehörigen Bilder basieren und diese Bilder das Ihrige dazu geben, um die Bedeutung der Klänge

für den sehenden Zuschauer aufzuklären. Daher sollen im Folgenden für die Bildung der textexternen Hypothesen die Bilder herangezogen werden, die genau an den Stellen eingeblendet werden, an denen im Film die Harfenklänge bzw. die Stille zu hören sind. Dabei steht jedes Bild für eine kleinere Menge an Bildern, die im Film innerhalb von Bruchteilen von Sekunden hintereinander abgespult werden, während die Harfenklänge bzw. die Stille zu hören sind. Da es sich hierbei um Millisekunden handelt und sich das Gesamtbild dabei nur unwesentlich verändert, kann eines der vielen Bilder herausgenommen und als Gesamtbild dieser Momentaufnahme gesehen werden. Für die erste Szene, die ein wenig länger ist, werden ausnahmsweise zwei Bilder herangezogen, die Beginn und Abschluss der Szene kommentieren.

Sodann soll der Versuch unternommen werden, auf der Basis der untersuchten Bilder und des neu erworbenen Wissens sowie vor dem Hintergrund des synchron-optischen Netzes Hypothesen aufzustellen, mit Hilfe derer die relevanten Filmszenen sowie der weitere Szenenverlauf aufgeschlüsselt werden können. Diese Hypothesen werden schließlich in das synchron-optische Netz integriert.

Im Anschluss daran soll in Kapitel 5.7 die Überlegung angestellt werden, wie man die fehlende Information bzw. die Kohärenzlücke durch entsprechende Hinzufügungen im Text korrigieren könnte. Dabei ist zu überlegen, inwiefern die durch Hypothesen hergestellten Zusammenhänge im audiodeskriptiven Text manifestiert und somit die Kohärenzlücken der Filmszene geschlossen werden können. Hierfür sollen mehrere audiodeskriptiven Formulierungen als Lösungsvorschläge angeführt werden, von denen die im Hinblick auf die besondere Textsorte Audiodeskription am plausibelsten erscheinende Formulierung in Kapitel 5.8 synchron-optisch dargestellt werden soll.

Das erste Bild ist eine Momentaufnahme der erstmalig ertönenden Harfenklänge. Bibi hat gerade ihren ersten Hexenspruch aufgesagt, mit dem sie eine Katze herbei zu ‚hexen' versucht:

Abbildung 20: Szene 1 – Die aus dem Himmel fallende Katze

In dem Bild ist zu sehen, wie die von Bibi herbei ‚gehexte' Katze aus dem Himmel herunterfällt. Die Harfenklänge werden zur gleichen Zeit eingespielt…

Abbildung 11: Szene 1 – Die auf dem Boden gelandete Katze

Sie erklingen, bis die Katze auf dem Boden landet. Sobald die Katze auf dem Boden auftrifft, entsteht eine grünliche Staubwolke mit Funken um sie herum. Als die Harfenklänge verklungen sind, beschreibt der Audiodeskriptor, dass eine Katze aus dem Himmel vor Bibis Füße fällt.

Das Bild der zweiten Szene gibt den Moment wieder, nachdem Bibi den Hexenspruch aufgesagt hat, mit dem sie die Katze auf zwei Beinen laufen lassen will:

Abbildung 22: Szene 2 – Die Katze stellt sich auf die Hinterbeine

Das Bild zeigt, wie sich die Katze auf zwei Beine stellt. Sie ist von grünlich leuchtendem Staub und kleinen Funken umhüllt. Zu dem Bild werden die Harfenklänge eingespielt. Anschließend heißt es in der Audiodeskription, dass sich die Katze auf die Hinterbeine stelle.

Das Bild der dritten Szene ist der Moment, nachdem Bibi ihren letzten Hexenspruch aufgesagt hat, mit dem sie die Katze Deutsch sprechen lassen will:

Abbildung 23: Szene 3 – Die stumme Katze

Nachdem Bibi die Hexenformel mit „Hex-hex!“ beschlossen hat, zeigt man die Katze, wie sie stumm da sitzt. Die Harfenklänge sind diesmal nicht zu hören. Die Katze ist diesmal auch nicht in grünlich leuchtenden Staub mit Funken eingehüllt. Kurz darauf sagt die Katze „Miau!“. Die Audiodeskription kommentiert die Szene mit dem Einschub „Bibi senkt den Kopf.“ Daraufhin sagt Bibi „‘Tschuldigung.“

Bevor nun eine Interpretation der Bilder erfolgt, soll vorher der (akustisch) gegebene Rahmen der Filmszene angesprochen werden. Bibi befindet sich mit den anderen Hexen auf dem Versammlungsplatz des Blocksbergs bei der Zeremonie zur Verleihung der Kristallkugel und muss ein Hexenstück vorführen. Diese Informationen eröffnen beim Zuhörer oder Zuschauer das Wissenskonzept „Hexenwelt“, das in Anlehnung an Gerzymisch-Arbogast auf einem von mehreren, jeweils unterschiedliche thematische Bereiche

abdeckenden Wissenssystemen basiert, auf das der Rezipient intuitiv zurückgreift. (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1999b: 88).

Mit diesem Wissenskonzept im Hinterkopf und die Bilder der ersten beiden Szenen vor Augen haltend wird schnell ersichtlich, dass die Harfenklänge jeweils während der Manifestation der von Bibi aufgesagten Zauberformeln eingespielt werden. Der visuelle Effekt des grünlich leuchtenden und funkensprühenden Zauberstaubs untermalt zusätzlich die Magie. Es handelt sich daher bei den Harfenklängen um eine akustische Wiedergabe der Zauberei, die sich zeitgleich zu der Zauberei selbst ereignet. Demnach kann für die Harfenklänge die Hypothese „Zauberei" aufgestellt werden. Um diese neue Information in das synchron-optische Netz zu integrieren, werden Hypothesen, die jeweils von den Insel-Argumenten „Harfenklänge" ausgehen, zu den Argumenten „Himmel" bzw. „Hinterbeine" gespannt. Dieser Zusammenhang resultiert aus dem Wissenskonzept „Zauberei" und der Schlussfolgerung, dass es ein Akt der Zauberei sein muss, wenn eine Katze „aus dem Himmel" fällt oder sich „auf die Hinterbeine" stellt.

Die dritte Szene ist aufschlussreicher, wenn man sie holistisch, d.h. im Hinblick auf die zwei vorangegangenen Szenen, im Gesamtzusammenhang, betrachtet. Denn ohne vorher die Harfenklänge der Zauberei gehört zu haben, die stets auf das „Hex-hex!" folgen, ist die Stille in dieser Szene nicht zwangsläufig wahrnehmbar. Die Stille als musikalisches Element i.S.v. der Pause ist nur dann ein musikalisches Element, wenn sie in die gesamte Musik, d.h. Töne, Klänge und/oder Geräusche, eingebettet ist. Parallel zu der Filmmusik verläuft der visuelle Effekt des grünlich schimmernden Zauberstaubs, der in den Bildern zu den ersten beiden Szenen im Rahmen der Zauberei zutage tritt und im Gegensatz dazu im letzten Bild nicht eingesetzt wird. In dem Wissen, dass die Zauberei in den vorangegangenen Szenen von Harfenklängen begleitet wurde, kann man angesichts der Stille schließen, dass die Zauberei in dieser Szene ausgeblieben ist. Bestätigt wird die Vermutung schließlich von dem auf die Stille bzw. auf das Wegbleiben der Harfenklänge folgenden „Miau!" der Katze, da der Zauberspruch, den die Hexe Bibi zuvor aufsagt, beinhaltet, dass die Katze Deutsch sprechen soll. Dass bei der Zauberei etwas schief gelaufen ist, wird also auch akustisch vermittelt. Jedoch ist es erst

dann möglich, die Stille mit der misslungenen Zauberei zu identifizieren, wenn die Harfenklänge vorher als Symbol für Zauberei verstanden wurden. Für das Insel-Argument „Stille“ kann daher die Hypothese „misslungene Zauberei“ aufgestellt werden. Nun ergeben auch die nachfolgenden Textsegmente „Bibi senkt den Kopf“ und „Bibi sagt ‘Tschuldigung“ im Hinblick auf die Harfenklänge einen Sinn. Zur Kenntlichmachung der visuellen Information im synchron-optischen Netz wird nun die Hypothese vom Argument „Stille“ in einem Bogen zu den Argumenten „Miau!“, „Kopf“ und „‘Tschuldigung“ gespannt, um den Zusammenhang zwischen der Stille und dem weiteren Szenenverlauf zu verdeutlichen.

In Anbetracht dieser Kohärenzlücken lässt sich das Prinzip der Zusammenhangherstellung und der Transparenz als eine der grundlegenden Bedeutungen des Isotopiekonzepts für die Übersetzungswissenschaft verdeutlichen: Wäre die Isotopielinie „Zauberei“, die mit den von Bibi ausgesprochenen Hexenformeln beginnt, in der Audiodeskription aufgenommen und weitergeführt worden, so würde ein Zuhörer automatisch in der ‚Schiene‘ „Zauberei“ weiterdenken und sogleich vermuten, dass in den ersten beiden Szenen unter den Harfenklängen die Zauberei stattfindet. Im Gegensatz dazu wäre dann in der dritten Szene sofort klar, dass die Zauberei missglückt ist. Zwar sind die Informationen über die (misslungene) Zauberei auch implizit gegeben – durch die vom Himmel fallende bzw. miauende Katze – jedoch ist die Musik hier als begleitendes Element zu verstehen, das die Isotopielinie der Zauberei für den Sehenden zusätzlich verdichtet. Diese Zusatzinformation bleibt dem Sehgeschädigten vorenthalten. Da sich die Audiodeskription als Mediator zwischen Bild und Wort insbesondere durch präzise Genauigkeit auszeichnet, wäre es daher an dieser Stelle zu begrüßen, wenn die Harfenklänge als Symbol für Zauberei explizit gemacht würden.

Das durch die Hypothesen erweiterte synchron-optische Netz verbildlicht nun zum einen den direkten Bezug der Harfenklänge zur Zauberei und zum anderen die Rolle der Stille als misslungene Zauberei, und daran anschließend die den Kopf senkende Bibi, die sich für ihr Missgeschick entschuldigt.

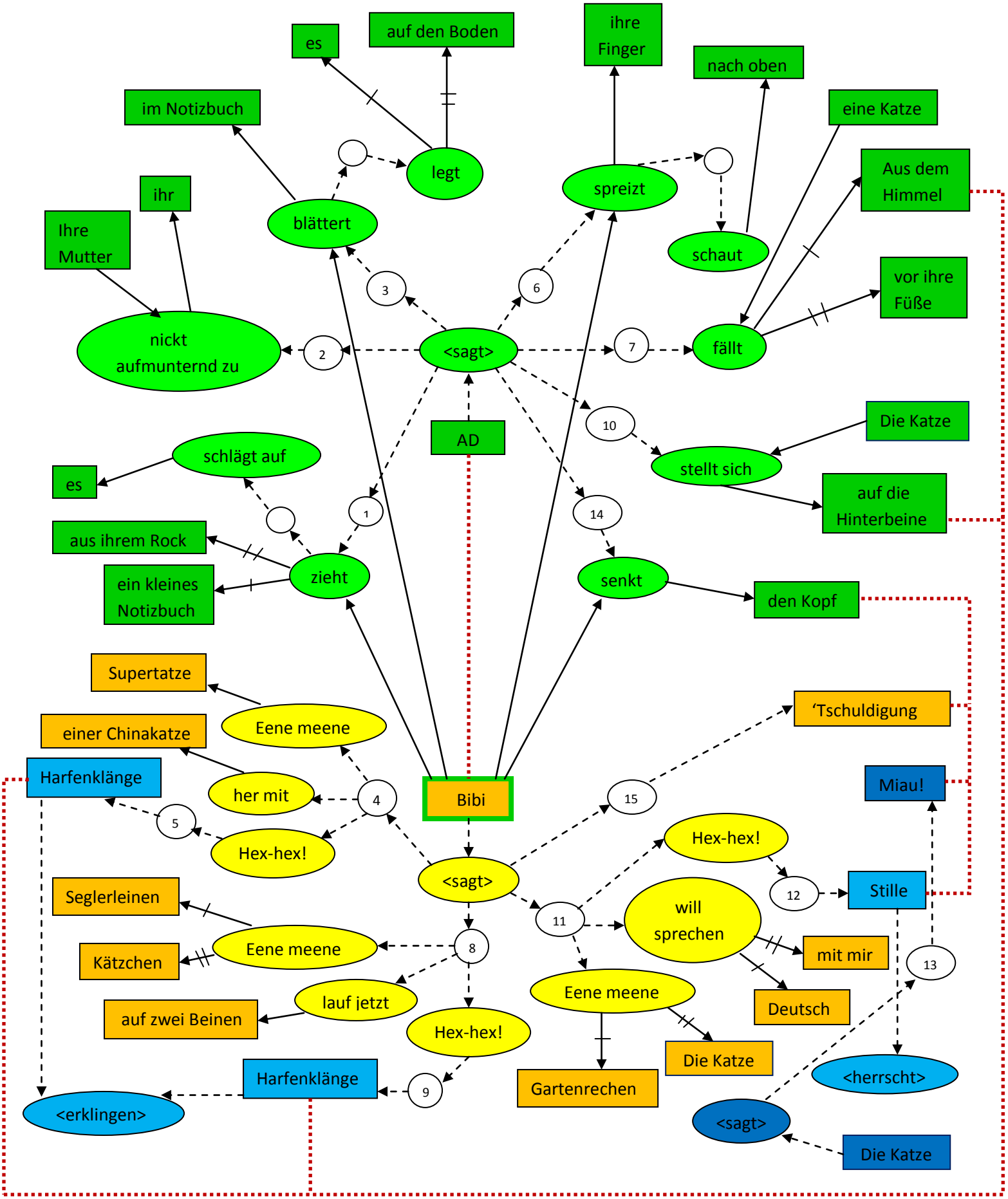


Abbildung 24: Durch Bildinformation erweitertes synchron-optisches Netz

LEGENDE

explizite Information: ——→

satzinterne Hypothese: < >

satzinterne Hypothese: - - - -→

textexterne Hypothese: ▪▪▪▪▪▪

Audiodeskription: hell-/dunkel-grün

Filmdialog:

Bibi Blocksberg: gelb/orange

Katze: dunkel-blau

Filmmusik: hell-blau

5.7 Lösungsvorschläge

Es soll nun überlegt werden, welche audiodeskriptiven Formulierungen als Lösungsvorschläge in Betracht gezogen werden können, um die Harfenklänge als Symbol der Zauberei zu offenbaren bzw. zu benennen.

An dieser Stelle soll nicht versäumt werden, das analytische Vorgehen in Bezug auf die Methode Relatra zu begründen. Bei der Audiodeskription handelt es sich um eine moderne Form der Übersetzung, die über Zeichengrenzen hinausgeht und zudem einen Wechsel des Kanals erfordert. Die Ausgangsinformation, d.h. das Informationsangebot der Bilder, ist bereits von einem fixierten Text – dem Filmdialog – umgeben. Die anzufertigende Übersetzung muss daher an den Filmdialog angepasst werden und in das bereits vorhandene Teilnetz des Filmdialogs die Beschreibung jener Bilder integrieren, die aufgrund des ausgeblendeten visuellen Kanals im Text des Filmdialogs Kohärenzlücken hinterlassen. Diese besondere Konstellation von Bild und Text macht es erforderlich, die einzelnen methodischen Schritte an die spezielle Analyse der Audiodeskription anzupassen. Dies hatte u.a. zur Folge, dass für die Lösungsfindung Bilder herangezogen werden mussten, um zunächst die Kohärenzlücken zu schließen. Zuvor wurden die zwei großen Isotopielinien „Audiodeskription“ und „Bibi“ aufgestellt, wobei das zentrale Argument „Bibi“ von der relationalen Umgebung der Isotopieebene „Zauberei“ umgeben ist. Nachdem die Kohärenzlücken dank der Isotopie aufgedeckt wurden und die fehlende Information über die Bilder ausfindig gemacht wurde, ergibt sich nun im Hinblick auf die Zauberei automatisch eine Umgewichtung der Argumente, die sich wiederum unmittelbar aus den Proportionen des synchron-optischen Netzes ergibt (siehe Kapitel 4.3). Es hat sich nämlich herausgestellt, dass die Isotopielinie „Zauberei“ in der Audiodeskription nicht ausreichend in den Vordergrund gestellt wurde, was beim Erklingen der Harfenklänge zu Kohärenzlücken geführt hat. Entsprechend der Isotopie-getreuen Übersetzung nach der Methode Relatra ist daher die Isotopielinie „Zauberei“ hervorzuheben, d.h. die Entwicklung des Arguments „Zauberei“ ist bei der Korrektur der Übersetzung von Bild in Wort in dem Ausschnitt der

Filmszene in den Mittelpunkt zu rücken. Dabei liegt der Fokus auf den Harfenklängen, die ja die Zauberei symbolisieren. Dies bedeutet, dass die erste relationale Umgebung der Isotopielinie „Bibi“, nämlich die Hexensprüche, gleichzeitig auch die erste relationale Umgebung der Argumente „Harfenklänge“ ist. Diese Überschneidung erklärt sich dadurch, dass die Filmmusik begleitenden Charakter hat und in diesem Fall die Hexerei der Hexe Bibi begleitet. Die Harfenklänge bilden demnach mit der gesamten ersten relationalen Umgebung des Arguments „Bibi“ eine Isotopieebene. Dies muss nun für den Zuhörer erkennbar gemacht werden. Für eine Umformulierung der Audiodeskription werden im Folgenden verschiedene Varianten formuliert, die sodann als einzelne Textteile relational an das Argument „Harfenklänge“ angeschlossen werden. Anschließend soll abgewogen werden, welche der Alternativen im Rahmen der Isotopie bzw. der Hervorhebung des Arguments in Frage kommt.

Für eine audiodeskriptive Formulierung sind die zeitlichen und räumlichen Einschränkungen, denen die Audiodeskription unterliegt, zu berücksichtigen. Es ist daher sinnvoll, eine möglichst prägnante Formulierung zu finden, die mit nur wenigen Worten, die dem schon vorhandenen audiodeskribierten Satz hinzugefügt werden, den Bezug der Zauberei zu den Harfenklängen wiedergibt. In Anbetracht des relativ straffen Zeitraums der Dialogpause, in der die Audiodeskription eingespielt wird, und unter der Berücksichtigung, dass die erklingenden Harfenklänge, und damit ihre Wirkung, von der Audiodeskription nicht übertönt werden sollen, ist zu erörtern, welche Argumente oder Relatoren sich dafür anbieten. Dabei ist von Argumenten und Relatoren auszugehen, die von den Harfenklängen untermalt werden (wie z.B. „Zauberei“, „magische Klänge“, „zaubern“, „hexen“ etc.) und die zudem in die bereits vorhandene Formulierung passen.

Die Formulierung, um die es geht, ist in Textsegment 7 enthalten: „Aus dem Himmel fällt eine Katze vor ihre Füße.“ Textsegmente 10[5] und 14[6], die auf den zweiten und dritten Hexenspruch folgen, bedürfen keiner Umformulierung, da die Harfenklänge zu dem Zeitpunkt durch das neu formulierte Textsegment 7

[5] „Die Katze stellt sich auf die Hinterbeine.“

[6] „Bibi senkt den Kopf.“

bereits identifiziert sind und sich der weitere Szenenverlauf automatisch erschließen lässt.

Der erste Lösungsvorschlag für eine Umformulierung lautet: „Unter den Harfenklängen der Zauberei fällt eine Katze aus dem Himmel vor ihre Füße."

Ein weiterer Lösungsvorschlag könnte folgendermaßen aussehen: „Zu den magischen Harfenklängen fällt eine Katze aus dem Himmel vor ihre Füße."

Ein dritter Lösungsvorschlag könnte lauten: „Unter den Harfenklängen der Magie fällt die von Bibi herbeigezauberte Katze aus dem Himmel vor ihre Füße."

Da es sich hier lediglich um ein paar Wörter handelt, die der schon vorhandenen Formulierung hinzugefügt werden sollen, ist eine Gesamtdarstellung des synchron-optischen Netzes mit den gebündelten Teiltexten nicht erforderlich. Außer der Verdichtung der Isotopielinie „Zauberei" in Relation 7 wird am Gesamtnetz nichts verändert. Es reicht daher aus, den Ausschnitt der Problemstelle des Netzes – das Argument „Harfenklänge und seine unmittelbare Umgebung – in den verschiedenen Variationen darzustellen.

Hierbei ist nochmals in Erinnerung zu rufen, dass das blau unterlegte Argument „Harfenklänge" für den akustischen Kanal der Filmmusik steht. Alles grün Markierte stellt die Audiodeskription dar. Die Sätze werden für die graphische relationale Darstellung jeweils semantisch umgeordnet, so dass die Agens-Rolle des Arguments „Katze" ersichtlich ist. Um das Argument „Audiodeskription" der nullten Stufe sind die Argumente der ersten relationalen Umgebung in einem länglichen Halbkreis angeordnet. Die die Isotopiekette „Zauberei" verdichtenden Argumente sind nun über textinterne Hypothesen an das Argument „Harfenklänge" angeschlossen, da keine textexternen Zusatzinformationen mehr nötig sind. Aus Gründen der Überschaubarkeit in Bezug auf die Isotopiedichte werden die nominalen Konzepte „unter den Harfenklängen" und „der Zauberei" bzw. „der Magie" als separate Argumente dargestellt. Dabei kann das Argument „unter den Harfenklängen" problemlos angeschlossen werden, da es inhaltlich mit den Argumenten „der Zauberei" bzw. „der Magie" zusammengehört.

Bei der ersten Alternative bildet sich die Isotopieebene „Zauberei“ durch die rekurrent auftretenden Merkmale „Harfenklänge“ und durch die Argumente „Zauberei“ und „aus dem Himmel“. Der Anschluss des Arguments „aus dem Himmel“ über die textinterne Hypothese „Zauberei“ ist dabei unproblematisch, da die aus dem Himmel fallende Katze eine Zauberei darstellt.

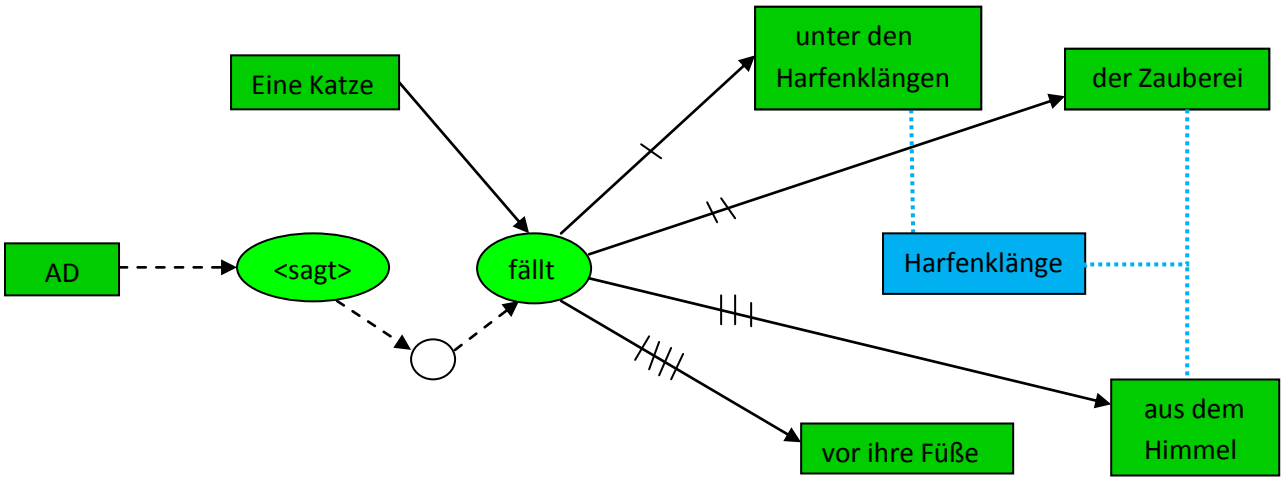


Abbildung 25: Synchron-optisches Teilnetz der 1. Variante

Die zweite Variante unterscheidet sich von der ersten lediglich insofern, als dass die Isotopielinie ein Argument weniger beinhaltet. Dafür besteht ein Argument aus zwei Merkmalen der Zauberei („magisch“ und „Harfenklänge“), so dass die Isotopielinie genauso dicht ist, wie bei der ersten Variante.

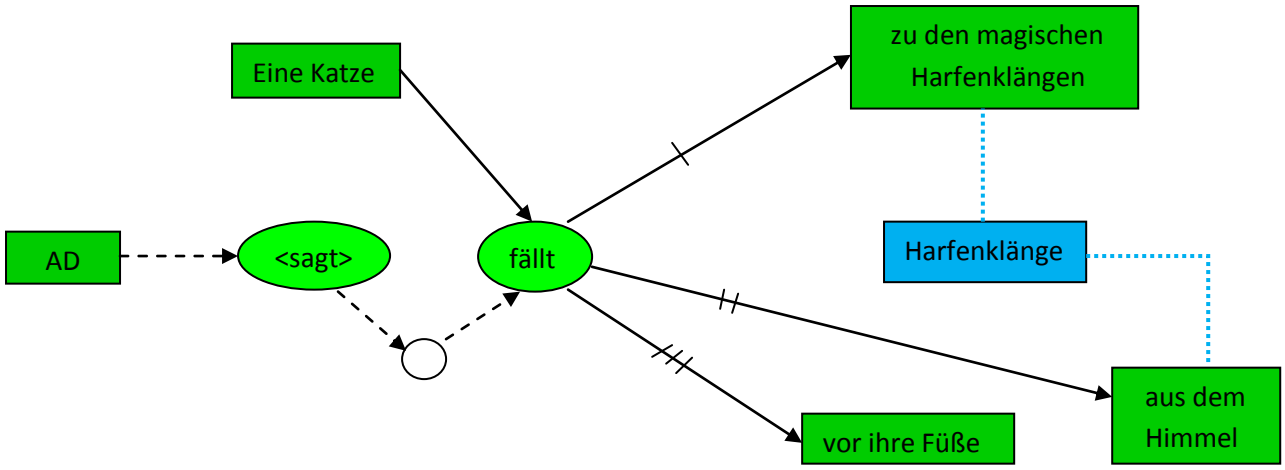


Abbildung 26: Synchron-optisches Teilnetz der 2. Variante

In der dritten Variante konstituiert sich die Isotopielinie durch die Argumente „Harfenklänge“, „die von Bibi herbeigezauberte Katze“, „unter den Harfenklängen“, „der Magie“ und „aus dem Himmel“.

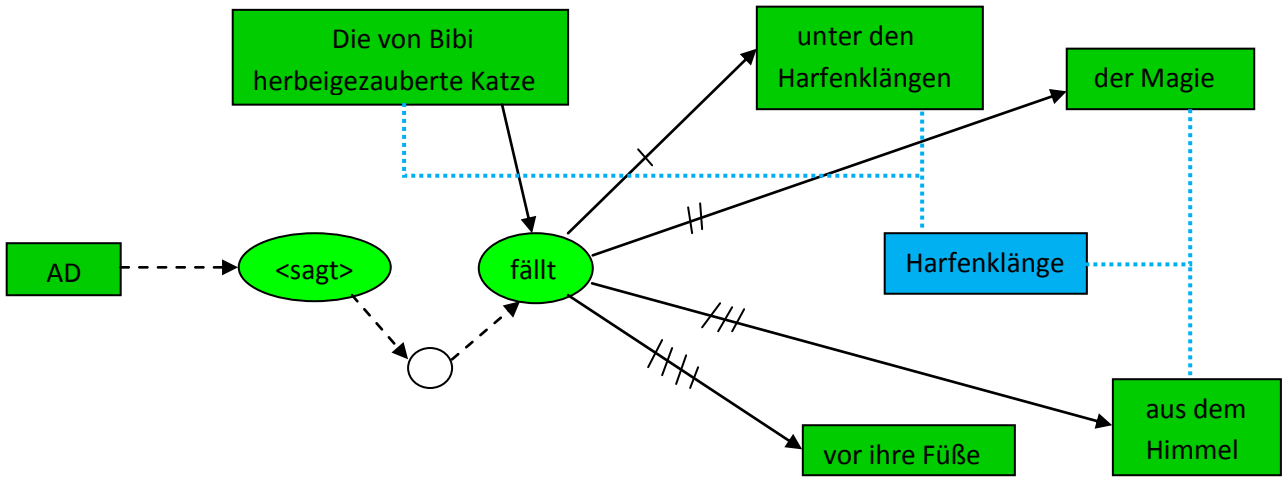


Abbildung 27: Synchron-optisches Teilnetz der 3. Variante

Wollte man nach der Dichte der Isotopie gehen, so wäre der dritte Vorschlag zu wählen, da hier die Isotopie am stärksten verdichtet ist. Allerdings bietet es sich für die Audiodeskription an dieser Stelle nicht unbedingt an, einen verschachtelten Attributsatz zu integrieren, da die Harfenklänge in der Filmszene noch ausreichend zu hören sein sollen und der Satz daher nicht zu lang sein sollte. Die Isotopiedichte der ersten beiden Vorschläge reicht zudem vollkommen aus, um die akustischen Harfenklänge der Zauberei zuordnen zu können. Darüber hinaus könnte der erste Vorschlag dem zweiten vorgezogen werden, mit der Argumentation, dass der Ausdruck „Zauberei“ im Gegensatz zu dem Adjektiv „magisch“ nicht nur inhaltlich, sondern auch äußerlich als rekurrentes Merkmal auftritt und die Zauberei somit expliziter benennt.

5.8 Endergebnis

Die audiodeskriptive Lösung lautet daher: „Unter den Harfenklängen der Zauberei fällt eine Katze aus dem Himmel vor ihre Füße.“ Zur Veranschaulichung der in die Audiodeskription integrierten neuen Relation soll diese nun in das synchron-optische Netz eingebaut werden. Zu diesem Zweck soll eine ‚herangezoomte‘ Darstellung der relevanten Textsegmente 4-7 ausreichen.

Das fertige Teilnetz zeigt nun, wie die in der Filmszene über den Kanal Filmmusik hörbaren Harfenklänge auch ausdrücklich in der Audiodeskription aufgenommen werden und somit der Bezug zur Zauberei rein akustisch erschließbar gemacht wird. Die Argumente „Harfenklänge“ und „unter den Harfenklängen der Zauberei“ sind nun durch das rekurrent auftretende Merkmal „Harfenklänge“ textintern miteinander verbunden. Das Argument „aus dem Himmel“ ist über die textinterne Hypothese „Zauberei“ an die Harfenklänge angeschlossen. Die Hypothese ist hellblau markiert, um sie von der textexternen Hypothese abzusetzen, die die beiden Sprecher miteinander verbindet. Alle weiteren textinternen Bezüge sollen auch hier wieder (aus graphisch-technischen Gründen) außen vorgelassen werden, da sie bereits in Kapitel 5.5.3 im linearen Netz verdeutlicht wurden. Die Wortfolge der neuen audiodeskriptiven Formulierung wurde auch hier wieder der Agens-Rolle der „Katze“ entsprechend umgeordnet.

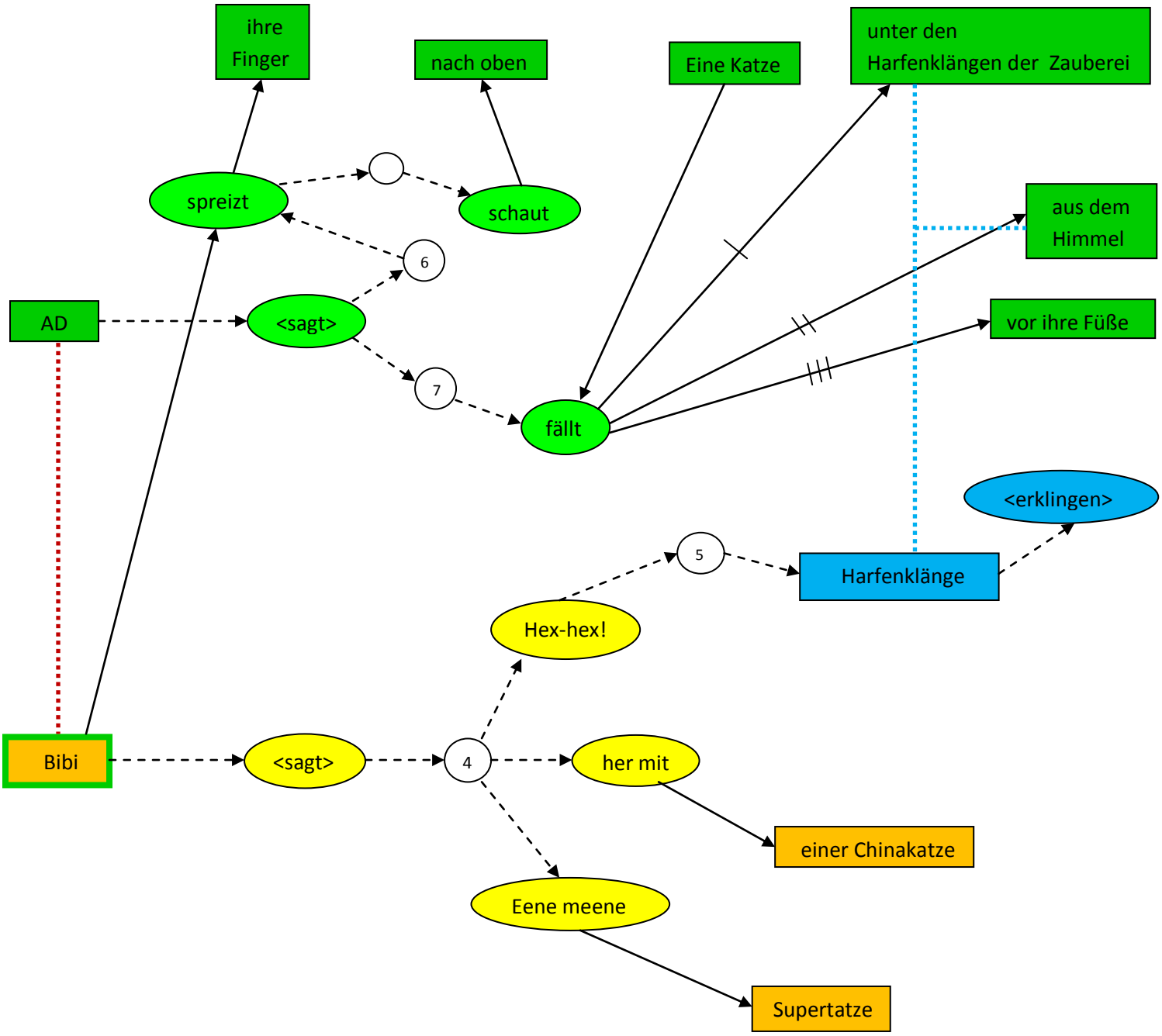


Abbildung 28: Fertiger synchron-optischer Netz - Ausschnitt

LEGENDE

explizite Information: ⟶

satzinterne Hypothese: < >

satzinterne Hypothese: - - - - ▶

textinterne Hypothese: ▪▪▪▪▪▪▪

textexterne Hypothese: ▪▪▪▪▪▪▪

Audiodeskription: hell-/dunkel-grün

Filmdialog:

Bibi Blocksberg: gelb/orange

Filmmusik: hell-blau

6 Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurde die Audiodeskription als junges Teilgebiet der Sprachwissenschaft im Hinblick auf das Prinzip der Zusammenhangherstellung und der Transparenz auf die Probe gestellt, um herauszufinden, ob es sinnvoll sein könnte, die Audiodeskription mithilfe eines wissenschaftlichen Instrumentariums zu systematisieren. So wurde eine Filmszene, bestehend aus Filmdialog, Filmmusik und Audiodeskription, einer Analyse unterzogen, mit der Kohärenzlücken festgestellt und geschlossen wurden.

Hierbei hat sich die leksemantische Isotopieanalyse im Rahmen der übersetzungswissenschaftlichen Methode Relatra als effizientes und durchaus anwendbares wissenschaftliches Instrumentarium bewiesen. Insofern kann man sagen, dass das leksemantische Isotopiekonzept daher auch einen Mehrwert als nützliches Entscheidungskriterium bei der Erstellung der Audiodeskription erzielen kann. Zu diesem Zweck könnte man die Isotopieketten bereits vor Erstellung der Audiodeskription im bereits vorhandenen Filmskript erarbeiten und daraus textuelle Anweisungen zur Steuerung übersetzerischer Entscheidungen ablesen. Es bedarf allerdings weiterhin der Forschung, auf welche Weise das Isotopiekonzept in das bereits bestehende Regelwerk der Audiodeskription integriert werden könnte und für welche Belange hingegen grundsätzlich keine Systematisierung möglich ist.

An dem konkreten Beispiel dieser Arbeit zeigt sich durch die Symbolisierungsebene der Zauberei, dass Zusammenhänge, die durch Bilder und Musik hergestellt werden, für den Zweck der audiodeskriptiven Übersetzung transparent gemacht werden müssen: Die zunächst fehlende Identifikation der Filmmusik mit der Zauberei führt dazu, dass auch die weitere filmische Handlung akustisch nicht richtig verstanden wird; denn Bibi senkt den Kopf und entschuldigt sich, weil der dritte Hexenspruch nicht funktioniert hat. Erst die tatsächliche Benennung der Zauberei in der Audiodeskription

schafft den nötigen Zusammenhang für den weiteren Verlauf der Handlung. Diese Vorgehensweise bei der Auffindung und Schließung der Kohärenzlücken ist auf vergleichbare Situationen übertragbar und somit bei audiodeskriptiven Lösungsfindungen hinsichtlich der Kohärenzherstellung analog anwendbar.

Was die Relatra-Methode in dieser Analyse besonders auszeichnet ist, dass sie einen geeigneten Rahmen vorgibt und gleichzeitig den nötigen Freiraum lässt, um eine außergewöhnliche Textsorte wie die Audiodeskription untersuchen zu können. Da die Audiodeskription die Bilder grundsätzlich möglichst präzise beschreibt und daher auf explizite Art und Weise wiedergibt, ist davon auszugehen, dass bei der Untersuchung der akustischen Beschreibung im synchron-optischen Netz keinerlei Inselhaftigkeit bzw. Offenheit des Textes bestehen sollte. Dies könnte bei der Integrierung des Isotopiekonzeptes in das Regelwerk der Audiodeskription eine der neuen Prinzipien darstellen.

Literatur

ADAMZIK, KIRSTEN (2001): „Sprache: Wege zum Verstehen.“ Tübingen und Basel: Francke

DE BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN & DRESSLER, WOLFGANG ULRICH (1981): “Einführung in die Textlinguistik.” Tübingen: Niemeyer

BELLERT, IRENA (1972): „»Wiederholung« als eine Bedingung für die Kohärenz von Texten.“ In: Kallmeyer, W. & Klein, W. & Meyer-Hermann, R. & Netzer, K. & Siebert, H.J. (1974): *Lektürekolleg zur Textlinguistik.* Franfurt am Main: Fischer. (Band 1: Einführung). 210-213

BELLERT, IRENA (1973): „Über eine Bedingung für die Kohärenz von Texten.“ In: Kallmeyer, W. & Klein, W. & Meyer-Hermann, R. & Netzer, K. & Siebert, H.J. (1974): *Lektürekolleg zur Textlinguistik.* Frankfurt am Main: Fischer. (Band 2: Reader). 214-245

BENECKE, BERND & DOSCH, ELMAR (2004): „Wenn aus Bildern Worte werden – Durch Audio-Description zum Hörfilm.“ München: Bayerischer Rundfunk

BENECKE, BERND (2007): „Audio Description: Phenomena of Information Sequencing.“ Proceedings of the Marie Curie Conference *‘LSP Translation Scenarios’.* 30. April- 4. Mai , Wien.

BENECKE, BERND (2008): „Audio Description.” MuTra Advanced Training & International PhD School. München: Bayerischer Rundfunk. 5.-7. Dezember 2008.

GAMBIER, YVES & GOTTLIEB, HENRIK (Hrsg.) (2001): „(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research.“ Amsterdam: Benjamins

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (1994): „Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum.“ Tübingen – Basel: Francke (= UTB. 1782).

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (1998): „Isotopien in Wirtschaftsfachtexten: ein Analysebeispiel“. In: Steger, Hugo & Hoffmann,

Lothar et al. (Hrsg.) (1998): *Fachsprachen – Languages for Special Purposes. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft.* Berlin – New York: de Gruyter. 595-602

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN & MUDERSBACH, KLAUS (1998): „Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens." Tübingen – Basel: Francke (= UTB. 1990).

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN ET AL. (1999a): „Methodik des wissenschaftlichen Übersetzens." In: Gil, Alberto & Haller, Johann & Steiner, Erich & Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hrsg.) (1999): *Modelle der Translation: Grundlagen für Methodik, Bewertung, Computermodellierung.* Frankfurt am Main/ Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Wien: Lang. (Sabest: Saarbrücker Beiträge zur Sprach- und Translationswissenschaft. Band 1). 287-323

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (1999b): „Kohärenz und Übersetzung: Wissenssysteme, ihre Repräsentation und Konkretisierung in Original und Übersetzung." In: Gerzymisch-Arbogast, H. & Gile, D. & House, J. & Rothkegel, A. (Hrsg.) (1999): *Wege der Übersetzungs- und Dolmetschforschung.* Tübingen: Narr. (Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. 1:1999). 77-106

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (2003): „Die Translationswissenschaft in Deutschland – Start oder Fehlstart? Kritische Bemerkungen zur wissenschaftlichen Entwicklung eines Fachs." In: Nord, B. & Schmitt, P. A. (Hrsg.) (2003): *Traducta Navis: Festschrift zum 60. Geburtstag von Christiane Nord.* Tübingen: Stauffenburg. 1-8

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN & KUNOLD, JAN & ROTHFUß-BASTIAN, DOROTHEE (2006): „Coherence, Theme/Rheme, Isotopy: Complementary Concepts in Text and Translation." In: Heine, Carmen & Schubert, Klaus & Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hrsg.) (2005/2006): *Text and Translation. Theory and methodology of Translation.* Tübingen: Narr. (Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. Band 6). 349-370

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (2007): „Workshop Audio Description – Screen Translation." Summer School. Mai 2007, Forli.

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (2008a): „Introduction to Multidimensional Translation Research." Proceedings of the Marie Curie Conference *Challenges of Multidimensional Translation.* Mai 2008, Forli. (Invited Lectures)

GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (2008b): „Multidimensionale Translation." Proceedings of the Marie Curie Conference *Challenges of Multidimensional Translation.* Juli 2008, Wien. (Invited Lectures)

GOTTLIEB, HENRIK (1997): „Subtitles, Translation and Idioms." Kopenhagen: University of Copenhagen. (PhD Thesis)

GOTTLIEB, HENRIK (2005): „Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics." Proceedings of the Marie Curie Conference *Challenges of Multidimensional Translation.* Mai 2005, Saarbrücken.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN (1971): „Strukturale Semantik – Methodologische Untersuchungen." Braunschweig: Vieweg

HALLIDAY, MICHAEL A. K. & HASAN, RUQAIYA (1976): „Cohesion in English." London/ New York: Longman

HEINEMANN, WOLFGANG (2000): „Das Isotopiekonzept." In: Brinker, Klaus & Antos, Gerd & Heinemann, Wolfgang & Sager, Sven F. (Hrsg.) (2000): *Text- und Gesprächslinguistik – Linguistics of Text and Conversation.* Berlin/ New York: de Gruyter. 54-60

JAKOBSON, ROMAN (1959): „On Linguistic Aspects of Translation." In: Brower, Reuben A. (Hrsg.) (1959): *On Translation.* Cambridge: Harvard University Press. 232-239

KALLMEYER, W. & KLEIN, W. & MEYER-HERMANN, R. & NETZER, K. & SIEBERT, H.J. (1974): „Lektürekolleg zur Textlinguistik." Frankfurt am Main: Athenäum

KLUCKHOHN, KIM (2005): „Informationsstrukturierung als Kompensationsstrategie – Audiodeskription und Syntax.“ In: Fix, Ulla (Hrsg.) (2005): *Hörfilm – Bildkompensation durch Sprache.* Berlin: Schmidt. 49-65

KOLLER, WERNER ([7]2004): „Einführung in die Übersetzungswissenschaft.“ Wiebelsheim: Quelle & Meyer

KUßMAUL, PAUL (1999): „Die Übersetzung als kreatives Produkt.“ In: Gil, Alberto & Haller, Johann & Steiner, Erich& Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (Hrsg.) (1999): *Modelle der Translation: Grundlagen für Methodik, Bewertung, Computermodellierung.* Frankfurt am Main/ Berlin/ Bern/ Bruxelles/ New York/ Wien: Lang. (Sabest: Saarbrücker Beiträge zur Sprach- und Translationswissenschaft. Band 1) 177-190

LINDE, CHARLOTTE (1993): „Life Stories – The Creation of Coherence.“ New York: Oxford University Press

LÓPEZ VERA, JUAN FRANCISCO (2006): „Translating Audio description Scripts: The Way Forward? – Tentative First Stage Project Results.” Proceedings of the Marie Curie Conference *Audiovisual Translation Scenarios.* Mai 2006, Kopenhagen.

MUDERSBACH, KLAUS & GERZYMISCH-ARBOGAST, HEIDRUN (1989): „Isotopy and Translation.“ In: Krawutschke, Peter W. (Hrsg.) (1989): *Translator and Interpreter Training and Foreign Language Pedagogy – American Translators Association Scholarly Monograph Series. Volume III.* Binghamton: State University of New York at Binghamton. 147-170

POETHE, HANNELORE (2005): „Audiodeskription – Entstehung und Wesen einer Textsorte.“ In: Fix, Ulla (Hrsg.) (2005): *Hörfilm – Bildkompensation durch Sprache.* Berlin: Schmidt. 33-48

REIß, KATHARINA & VERMEER, HANS J. (1984): „Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie.“ Tübingen: Niemeyer

REIß, KATHARINA ([3]1993): „Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text.“ Heidelberg: Groos

REIß, KATHARINA ([2]2000): „Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen.“ Snell-Hornby, Mary und Kadric, Mira (Hrsg.). Wien: WUV-Universitätsverlag

SEIFFERT, ANJA (2005): „Räumliches hören. Eine schemaorientierte Analyse der audiodeskriptiven Darstellung der Handlungsräume.“ In: Fix, Ulla (Hrsg.) (2005): *Hörfilm – Bildkompensation durch Sprache.* Berlin: Schmidt. 67-86

SNELL-HORNBY, MARY & VANNEREM, MIA (1986): „Die Szene hinter dem Text: Der Übersetzer als Textgestalter.” In: Snell-Hornby, Mary (Hrsg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung.* Tübingen: Francke. 184-205

SNELL-HORNBY, MARY (1986): „Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung.“ Tübingen: Francke

SNELL-HORNBY, MARY (1996): „Translation und Text – Ausgewählte Vorträge.” Wien: WUV-Universitätsverlag

SNELL-HORNBY, MARY (2006): „The Turns of Translation Studies.“ Amsterdam: Benjamins

SNYDER, JOEL (2008): „Audio description: The visual made verbal.“ In: Díaz Cintas, Jorge (Hrsg.) (2008): *The Didactics of Audiovisual Translation.* Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins

THIEL, GISELA & THOME, GISELA (1987): „Isotopiekonzept, Informationsstruktur und Fachsprache. Untersuchung an wissenschaftsjournalistischen Texten.“ In: Arntz, Reiner (Hrsg.) (1988): *Studien zu Sprache und Technik – Textlinguistik und Fachsprache.* Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms. 299-331

THIEL, GISELA (1996): „Isotopie – Eine textlinguistische Kategorie im Dienst der Übersetzung.“ In: Lauer, Angelika & Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Haller, Johann & Steiner, Erich (Hrsg.) (1996): *Übersetzungswissenschaft im Umbruch. Festschrift für Wolfram Wilss zum 70. Geburtstag.* Tübingen: Narr. 59-67

Internetquellen

http://www.bibiblocksberg.de/ [20.2.2010]

http://www.hoerfilmev.de/ [20.2.2010]

http://www.hoerfilm.de/OhneFrames/Fernsehen-09-03.htm#Umfrage [16.4.2004]

http://www.blindenschule-lebach.de/lowvision/fakten/sehschaedigung/definition-und-fakten.html [7.1.2010]

Audiovisuelle Medien

HUNTGEBURTH, HERMINE (2003): *Bibi Blocksberg*, KIDDINX FILMPRODUCTION GMBH und BAVARIA FILMVERLEIH- UND PRODUKTIONS GMBH in Zusammenarbeit mit BAYERISCHER RUNDFUNK mit freundlicher Unterstützung des BAYERISCHEN BLINDEN- UND SEHBEHINDERTENBUNDES

Abbildungsverzeichnis

0 Stilisiertes Auge 2

5.5.2 Fragepronomen 60

5.5.2 Textsegment 1 61

5.5.2 Textsegment 2. 62

5.5.2 Textsegment 3 63

5.5.2 Textsegment 4 64

5.5.2 Textsegment 5 65

5.5.2 Textsegment 6 66

5.5.2 Textsegment 7 66

5.5.2 Textsegment 8 67

5.5.2 Textsegment 9 68

5.5.2 Textsegment 10 68

5.5.2 Textsegment 11 69

5.5.2 Textsegment 12 69

5.5.2 Textsegment 13 70

5.5.2 Textsegment 14 70

5.5.2 Textsegment 15 71

5.5.3 Lineares Netz 73

5.5.4 Synchron-optisches Netz 80

5.6 Szene 1 – Die aus dem Himmel fallende Katze 86

5.6 Szene 1 – Die auf dem Boden gelandete Katze 87

5.6 Szene 2 – Die Katze stellt sich auf die Hinterbeine 88

5.6 Szene 3 – Die stumme Katze 89

5.6 Durch Bildinformation erweitertes synchron-optisches Netz . . .92

5.7 Synchron-optisches Teilnetz der 1. Variante 96

5.7 Synchron-optisches Teilnetz der 2. Variante 97

5.7 Synchron-optisches Teilnetz der 3. Variante 97

5.8 Fertiger synchron-optischer Netz-Ausschnitt 100

Tabellenverzeichnis

5.5.1 Textsegmente Szenen-Überblick 59

5.5.5 Isotopieebene Audiodeskription 82

5.5.5 Isotopieebene Bibi 83

Abkürzungsverzeichnis

AD	Audiodeskription
FD	Filmdialog
FM	Filmmusik

Anhang

Originaltext

AD	Bibi zieht ein kleines Notizbuch aus ihrem Rock und schlägt es auf. Ihre Mutter nickt ihr aufmunternd zu. Bibi blättert im Notizbuch und legt es auf den Boden.
FD [Bibi]	Eene meene Supertatze, her mit einer Chinakatze! Hex-hex!
FM	Harfenklänge
AD	Bibi spreizt ihre Finger und schaut nach oben. Aus dem Himmel fällt eine Katze vor ihre Füße.
FD [Bibi]	Eene meene Seglerleinen, Kätzchen, lauf jetzt auf zwei Beinen! Hex-hex!
FM	Harfenklänge
AD	Die Katze stellt sich auf die Hinterbeine.
FD [Bibi]	Eene meene Gartenrechen, die Katze will Deutsch mit mir sprechen! Hex-hex!
FM	Stille
FD [Katze]	Miau!
AD	Bibi senkt den Kopf.
FD [Bibi]	‘Tschuldigung.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, Annemarie und Gottfried Desombre, und meiner Schwester, Daniela Desombre, die mich durch meine gesamte Studienzeit begleitet und unterstützt haben. Ein Dank von Herzen an dieser Stelle auch an Sebastian Buitrago.

Ebenso möchte ich meinen Freunden Marc Lehmann und Katja Palgen für die zwischenzeitliche Behausung sowie Stefan Huwig, der mir beim Korrekturlesen tatkräftig und ideenreich zur Seite stand, meinen allerbesten Dank aussprechen.

Zu guter Letzt einen herzlichen Dank an Frau Prof. Dr. Heidrun Gerzymisch-Arbogast für die inspirierenden Anregungen, durch die mir nicht nur die Bereiche der Audiodeskription und der Untertitelung näher gebracht wurden, sondern durch die sich mir auch im Hinblick auf das Übersetzen völlig neue Möglichkeiten eröffnet haben.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Verwendung der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle wörtlichen und sinngemäßen Zitate sind als solche gekennzeichnet.

Saarbrücken, 26. Mai 2010 . . . . . .

Diplomandin