EASY – PLAIN – ACCESSIBLE

Maher Tyfour

Sprachmacht auf engstem Raum: Die Inszenierung der Stadt in den Hörfilmen der Münchner Tatort-Filmserie

Eine korpusgeleitete Studie zur Audiodeskription

Frank & Timme

Maher Tyfour

Sprachmacht auf engstem Raum: Die Inszenierung der Stadt in den Hörfilmen der Münchner Tatort-Filmserie

Silvia Hansen-Schirra / Christiane Maaß (eds.)
Easy – Plain – Accessible
Vol. 7

Maher Tyfour

Sprachmacht auf engstem Raum: Die Inszenierung der Stadt in den Hörfilmen der Münchner Tatort-Filmserie

Eine korpusgeleitete Studie zur Audiodeskription

Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

In dieser Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und diverse Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint, soweit es für die Aussage erforderlich ist.

ISBN 978-3-7329-0699-4
ISBN E-Book 978-3-7329-9279-9
ISSN 2699-1683

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2021. Alle Rechte vorbehalten.

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

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Zugleich Dissertation Universität Hildesheim 2019, Hil 3
Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. phil. habil. Christiane Maaß
Zweitgutachterin: Frau Prof. em. Dr. phil. habil. Ulla Fix;
Prof. Dr. phil. habil. Silvia Hansen-Schirra
Prüfungskommission: Prof. Dr. Bettina Kluge
Datum der Disputation: 30. September 2020

Danksagung

Dies ist eine leicht geänderte Fassung meiner Doktorarbeit, die ich am 30.09.2020 am Bühler-Campus der Universität Hildesheim verteidigt habe. Das Exposé zur Annahme als Doktorand des Fachbereichs 3 habe ich im Mai 2013 eingereicht. Im Zeitraum von 7 Jahren sind mir viele Menschen begegnet, die zum erfolgreichen Abschluss dieses Projekts in irgendeiner Art und Weise beigetragen haben. Bei einigen von ihnen möchte ich mich an dieser Stelle namentlich bedanken.

Zuerst bedanke ich mich bei meiner Doktormutter, ***Christiane Maaß***, für ihre endlose Unterstützung und gewissenhafte wissenschaftliche Betreuung. Auch ihre Familie hat mich im Laufe der Jahre unterstützt und bekräftigt: ***Holger, Magdalene*** und ***Alva Maaß*** sowie ***Gisela*** und ***Walter Helbig*** sei an dieser Stelle herzlichst gedankt.

Ich bedanke mich bei meiner in Syrien lebenden Familie für ihre Unterstützung aus der Ferne, v. a. bei meiner Mutter, ***Amira Fahed***, und meinem im Juli 2014 verstorbenen Vater, ***Toufik Tyfour***, sowie meinen Geschwistern ***Waseem, Amjad*** und ***Dima Tyfour***.

Ich bedanke mich bei allen Mitgliedern des Instituts für Übersetzungswissenschaft und Fachkommunikation an der Universität Hildesheim sowie allen Kolleginnen und Kollegen des Doktorandenkolloquiums. Besonders danke ich Frau Prof. ***Ulla Fix*** für ihr Zweitgutachten. Das Verfahren der mündlichen Prüfung hat Frau Prof. ***Bettina Kluge*** geleitet. Frau Prof. ***Silvia Hansen-Schirra*** hat Frau Prof. Fix online vertreten und Frau Dr. ***Isabel Rink*** hat das Protokoll geschrieben. Bei ihnen allen bedanke ich mich recht herzlich. Für die liebevolle Kommunikation und Erleichterung des Bürokratischen möchte ich mich bei Frau ***Angelika Lehmann*** und Frau ***Nicole Lindemann*** bedanken.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. ***Bernd Benecke*** vom Bayerischen Rundfunk für das Bereitstellen der Audiodeskriptionsskripte aus erster Hand.

Vielen Dank an ***Andy Schäfer*** für das Korrekturlesen und das Redigieren. Das Annotieren des Korpus fand teilweise in der City Bahn 11 zwischen Chemnitz und Stollberg statt. An dieser Stelle möchte ich mich beim sächsischen Landesamt für Schule und Bildung (***LaSuB***) Regionalstelle Chemnitz, v. a. bei allen Arbeitskolleginnen und -kollegen und meinen Schülern an der

Altstadtschule Stollberg im Erzgebirge für ihre stetige Unterstützung bedanken.

Marta Estévez Grossi, ***Jacob Mourelo Martínez***, ***Henning Wilhelmi*** und Herr ***Winfred Deister*** ist u. a. für das Dasein nach der Disputation herzlichst zu danken. Auch an alle Freunde, die an dem Tag da sein wollten, aber wegen der COVID-19-Restriktionen nicht konnten, richte ich meinen herzlichen Dank: ***Hajnalka Ritz, Lilla und Bálint Tòth, Fanny Prouté, Hivan Derashi, Paul Zimmermann, Pedro Ribeiro Martins, Elena Montes Cobos, Marta Niedzielska, Petra Bilz, Claudia Elsner, Omran Aljazzar, Anas Elshoumary, Fabian und Peter Lé Blond, Max Hirche*** und ***Stefanie Däne.***

 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Inhaltsverzeichnis

Danksagung **5**

Abbildungsverzeichnis **10**

Tabellenverzeichnis **11**

Verzeichnis der Diagramme **13**

0 Einleitung **15**

1 Hörfilm und Audiodeskription **21**

1.1 Kurze Einordnung und Geschichte 21
1.2 Audiodeskription als audiovisuelle Übersetzung 28
1.3 Sprachliche Merkmale der Audiodeskription 37
1.4 Hörfilm vs. Hörspiel 40
1.5 Audiodeskription als partielle Translation 45

2 Hörfilm als multicodaler Medientext **55**

2.1 Medientext nach Baldry & Thibault (2006) 55
2.2 Audiodeskriptionen als Teil eines multicodalen Medientextes 56
2.3 Zur ästhetischen Dimension von Hörfilmen 59

3 Äquivalenz und Intertextualität **65**

3.1 Äquivalenz 65
3.2 Äquivalenzbegriff nach Koller (1997) 65
3.3 Intercodale Äquivalenz 69
3.4 Intertextualität 72

4 Inszenierung der Stadt im Film ... 75

4.1 Stadt als visuelle Kulisse ... 75

4.2 Stadt als Geräuschkulisse ... 80

4.3 Ästhetische Gestaltung des bildlichen Inhalts ... 84

5 Material und Methode ... 91

5.1 Zur Eignung eines korpusgeleiteten Zugangs für die Thematik der Studie ... 91

5.2 Prozess der Datenerhebung ... 92

5.3 Methodische Herangehensweise ... 95

5.4 Kategorienmatrix ... 96

6 Analyse ... 99

6.1 Allgemeine Erkenntnisse zur Umsetzung der Audiodeskription im Korpus ... 101

6.1.1 Sprachcodes ... 101
6.1.2 Filmtechnisches ... 112
6.1.3 Geräuschkulisse ... 118
6.1.4 Nachgelagertes Übersetzen ... 120
6.1.5 Semantisch offene Setzungen ... 121
6.1.6 Personenbeschreibungen: Städtische Figuren ... 122
6.1.7 Tatortjargon ... 124
6.1.8 Topographie der Stadt ... 124
6.1.9 Erkenntnisse der quantitativen Analyse ... 127

6.2 Die Stadt München im Hörfilm der Tatort-Reihe ... 129

6.2.1 Zum Gegenstand der Analyse ... 133
6.2.2 Identität der Stadt ... 134
6.2.3 München als Tatort ... 158
6.2.4 München als Metropole ... 184

 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

7 Ergebnisse und Diskussion 221

8 Fazit und Ausblick 231

9 Literatur 235

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Das Symbol „Durchgestrichenes Auge“ 21
Abb. 2: Darstellung filmischer Komponenten 22
Abb. 3: Modulares Systemmuster nach Lakritz und Salway (2006) 32
Abb. 4: Differenzierung des Medientextbegriffs nach Baldry & Thibault (2006) 55
Abb. 5: Intercodale Äquivalenzen im Korpus 70
Abb. 6: Darstellung des Aufbaus eines Audiodeskriptionsskripts aus dem Korpus (Tatort BR-Allmächtig neu) 95
Abb. 7: MAXQDA Arbeitsoberfläche 96
Abb. 8: Nach dem Annotieren des gesamten Korpus entstandene Kategorienmatrix 97
Abb. 9: Das Codesystem 100
Abb. 10: Sprachcodes 101
Abb. 11: Intercodale Äquivalenzen 102
Abb. 12: Die Annotation *Blick* 107
Abb. 13: Die Verben *blinzeln, beschwichtigen, beobachten, taxieren, mustern, betrachten, spähen* und *wollen* 108
Abb. 14: Die Annotation *Verknüpfung* 109
Abb. 15: Die Annotation *Filmtechnisches* 113
Abb. 16: Tatortfilm *Der traurige König* 116
Abb. 17: Kategorie *Geräuschkulisse* 118
Abb. 18: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Ein neues Leben* 119
Abb. 19: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Kleine Herzen* 119
Abb. 20: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Macht Ohnmacht* 120
Abb. 21: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Ganz normaler Fall* 121
Abb. 22: Beispiel aus dem Audiodeskriptionsskript des Tatortfilms *Perfekt Mind* 121
Abb. 23: Kategorie *Topographie der Stadt* 134
Abb. 24: *München* im Korpus 147

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Komponente im Hörspiel und Hörfilm im Vergleich 44
Tab. 2: Perspektivische Betrachtung des Audiodeskriptionstextes nach Benecke 2014 48
Tab. 3: Beneckes Übertragungsmodell in Anlehnung an Bühlers Kommunikationsmodell 50
Tab. 4: Drei Modelle bei der Herstellung von Audiodeskriptionen nach Benecke 52
Tab. 5: Auswahl aus dem Audiodeskriptionsskript für den Tatortfilm *Allmächtig* des BRs 60
Tab. 6: Stilistischer Vergleich zwischen einer *Prediger Beschreibung* und einer *Audiodeskription* 62
Tab. 7: Denotative Entsprechungstypen nach Koller (1997) in intercodaler Perspektive 72
Tab. 8: Hörmodi nach Chion 2012 übertragen auf die Audiodeskription 84
Tab. 9: Die Kamera und ihre Rolle bei der Entstehung von Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 88
Tab. 10: Liste aller im Korpus analysierten Tatortfilme 94
Tab. 11: Filmtechnische Begriffe im Korpus 114
Tab. 12: Die Annotation *Urbanisierung* im Korpus, eine Auswahl 135
Tab. 13: Stadt in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 136
Tab. 14: *Städtische Orte 1* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ im Vergleich 137
Tab. 15: *Städtische Orte 2* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ im Vergleich 138
Tab. 16: *Städtische Atmosphäre* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 139
Tab. 17: *Städtische Gebäude* im Korpus 142
Tab. 18: 3 Aspekte *städtischer Architektur* im Vergleich 143
Tab. 19: Plakative Bilder der Stadt im Vergleich 145
Tab. 20: Audiodeskriptionsskripte ohne direkte Erwähnung von München 148
Tab. 21: Wahrzeichen *Allianz-Arena* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 149
Tab. 22: Wahrzeichen *Karlsplatz* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 149
Tab. 23: Wahrzeichen *Oktoberfest* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 150
Tab. 24: Wahrzeichen *Frauenkirche* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 150
Tab. 25: Wahrzeichen *Olympiaturm* und der Codeshift 154
Tab. 26: Der Codeshift zwischen Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 155
Tab. 27: Äquivalenzherstellung zwischen Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 156
Tab. 28: Die Annotation *Stadt* als direkte Äquivalenz im Korpus 157
Tab. 29: Die Annotation *Obdachlose* als städtische Figur 159
Tab. 30: Übertragung der *Bekleidung* von städtischen Figuren 160
Tab. 31: Klassifizierung von *Bekleidungen* städtischer Figuren 161

Tab. 32: Funktionen der verbalisierten Bekleidung von Figuren, ein Beispiel aus dem Tatortfilm *Jagdzeit* 162
Tab. 33: Tatortvokabular im Korpus 166
Tab. 34: Die Annotation *Verhörraum* als Intertextualitätssignal 168
Tab. 35: Die Verortung des Tatorts in einem Stadtteil von München, Medientext$_1$ und Medientext$_2$ im Vergleich 172
Tab. 36: München als Tatort am Beispiel vom Tatortfilm *Das verlorene Kind* 176
Tab. 37: Der Codeshift am Beispiel vom Tatort *Nie wieder frei sei* 180
Tab. 38: Intercodale denotative Entsprechungstypen nach Koller (1997) im Vergleich 181
Tab. 39: Das Verb *ragen 1* 185
Tab. 40: Beleuchtungsaspekte bei der Übertragung der Stadt 186
Tab. 41: Das Wort *Meer 1* 187
Tab. 42: Das Wort *Meer 2* 187
Tab. 43: Die Bezeichnung *Loch* 188
Tab. 44: Das Verb *ragen 2* 188
Tab. 45: Sequentielle Übertragung des bildlichen Inhalts als Strategie der Metropolendarstellung, ein Beispiel 189
Tab. 46: Die U-Bahn-Station als *urbaner Ort 1* 191
Tab. 47: Der Münchner Hauptbahnhof in unterschiedlichen Perspektiven 192
Tab. 48: Die U-Bahn-Station als *urbaner Ort 2* 193
Tab. 49: Die Kameraperspektive bei der Inszenierung der Metropole 194
Tab. 50: Diversität als Aspekt einer Metropole 195
Tab. 51: Die Aufnahme der historischen Entwicklung von der Metropole 196
Tab. 52: *Städtische Gebäude 1* 197
Tab. 53: *Städtische Gebäude 2* 198
Tab. 54: Die Übertragung vertikaler Objekte 198
Tab. 55: *Städtische Gebäude 3* 199
Tab. 56: *Städtische Gebäude 4* 199
Tab. 57: *Städtische Gebäude 5* 200
Tab. 58: Wohnräume einer Metropole, Beispiel 1 200
Tab. 59: Wohnräume einer Metropole, Beispiel 2 201
Tab. 60: Die Annotation *Tunnel* 202
Tab. 61: Die Annotation *Einkaufspassage 1* 202
Tab. 62: Differenzierung der städtischen Orte im Korpus 205
Tab. 63: *Städtische Orte* in Medientext$_1$ und Medientext$_2$ 207
Tab. 64: Differenzierung der Intertextualitätssignale 208
Tab. 65: Die U-Bahn-Station Kolumbusplatz 214
Tab. 66: Die Lokalangabe *Tunnel* im Korpus 216
Tab. 67: Das Beispiel *Einkaufspassage 2* 218

 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Verzeichnis der Diagramme

Diagramm 1: Ausdeutungen der Zeichenmodalitäten bei Stöckl (2016) 58
Diagramm 2: Zeichenmodalitätsmodell nach Stöckl (2016) im Fall der Audiodeskription 59
Diagramm 3: Differenzierung der Textphasen bei der Herstellung von Audiodeskription in Anlehnung an Reiß (1988) 67

0 Einleitung

In der vorliegenden Dissertationsschrift wird anhand eines Korpus aus Audiodeskriptionen Münchner Tatorte nachvollzogen, wie die Stadt München in der Audiodeskription als urbaner Ort und Tatort inszeniert wird. Diese Fragestellung ist aus übersetzungswissenschaftlicher und textwissenschaftlicher Perspektive interessant, denn es handelt sich bei den Tatorten um Filme. Im Ausgangstext, hier „Medientext$_1$" genannt (s. Kapitel 2.1), stehen sowohl auditive als auch visuelle Codes zur Verfügung, um die Mitteilungsabsicht umzusetzen. Die Tatorte haben eine explizit ästhetische Komponente, die sich gerade auch über den visuellen Kanal mitteilt: Kameraperspektiven, Farbgebung, Gestaltung der Drehorte schreiben sich in eine Bildsprache ein, die Teil des Rezeptionserlebnisses ist. Dazu gehört auch gerade die Inszenierung der Stadt, in der diese Filme jeweils stattfinden. Innerhalb der Tatort-Reihe gibt es mittlerweile Ermittlerteams, die in unterschiedlichen deutschen Städten Fälle aufklären, wobei die unterschiedlichen Tatorte und Kommissariate unterschiedliche Profilierungen ausprägen, und zwar mit Bezug auf die Charaktere der Darsteller, aber auch auf die Tonalität der gesamten Erzählung und die Bildsprache der Inszenierung. Ziel der vorliegenden Dissertation ist es aber nicht, eine Intertextualität zwischen den verschiedenen Ermittlungsorten der Reihe herauszuarbeiten. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, wie Elemente des visuellen Codes, die für die Filme prägend sind, in die Tonspur, konkret: in die Audiodeskription überführt werden.

Filme sind multicodale Ganzheiten, in denen eine Vielzahl von visuellen und auditiven Codes miteinander verbunden werden. Dabei sind nicht alle Informationen und Impressionen von gleicher Bedeutung für den Handlungsverlauf; bisweilen sind sie ästhetischer Natur. In jedem Falle tragen sie zum Gesamterlebnis Film bei.

Ein Teil des Publikums kann jedoch die visuellen Teile des Films nicht aufnehmen, weil diese Personen blind oder stark seheingeschränkt sind. Hier tritt der Hörfilm auf den Plan. Es handelt sich dabei um die auditiven Anteile des Films: Dialoge, Musik, ggf. Erzählerstimme, Geräusche, die um eine Audiodeskription ergänzt werden. Die Audiodeskription ist eine Beschreibung der visuellen Bestandteile des Films für die Teile des Publikums, die sie nicht wahrnehmen können. Dabei werden die Zeitlücken genutzt – in der Sekundär-

literatur, z. B. bei Benecke 2018 und öfter, ist hier häufig von „Dialogpausen" die Rede; da aber auch eine etwaige Erzählerstimme oder ein Liedvortrag nicht übersprochen werden darf, wird hier der Begriff „Zeitlücken" verwendet. Je nach Gestaltung der Audiospur sind diese Zeitlücken mehr oder weniger begrenzt. In jedem Fall steht für die Audiodeskription nur eine limitierte Zeit zur Verfügung, die keinesfalls dafür ausreicht, sämtliche visuellen Informationen wiederzugeben (sofern dies überhaupt möglich wäre, was zu bezweifeln ist). Die Audiodeskription ist damit eine der Übersetzungsformen (zur Audiodeskription als Form der intersemiotischen Übersetzung s. Kapitel 1.2) mit den stärksten medialen Restriktionen, was ihr seit Jahren das Interesse der Übersetzungswissenschaft, aber auch der Textlinguistik sichert, die sich der Frage widmen, wie unter den Umständen dieser Begrenzung Text entsteht. Insbesondere in den Arbeiten von Benecke (2004, 2012, 2019) zeigt sich dabei eindrucksvoll, dass die Bildbeschreiber oder Audiodeskriptoren (beide Begriffe werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet) eigene Setzungen vollziehen, die eine Interpretation des Gesehenen bzw. der Wichtigkeit der einzelnen visuellen Komponenten enthält.

Dies ist aber noch nicht alles: Durch den intersemiotischen Transfer von Information in eine andere Modalität – also visuelle Information in sprachliche Information mit gesprochener Modalität – kommt es regelmäßig zu einer Verschiebung von Vordergrund und Hintergrund: Dinge, die sozusagen „im Augenwinkel" wahrgenommen werden, werden, wenn sie in die Audiotranskription aufgenommen werden, explizit verbalisiert und damit herausgehoben. Die Darstellung von Stadt, hier: der Stadt München, ist dafür exemplarisch. München ist in den Filmen der Tatort, aber auch der Ort, in dem die Handlung abläuft. Die konkreten Szenarien rahmen die Handlungen der Figuren und prägen die Wahrnehmung des Geschehens: Eine überlaufene Innenstadtstraße, ein schickes Großstadtbüro, eine verlassene Tiefgarage, ein nächtlicher Park. Die Audiodeskription wählt hier aus und expliziert und soll dabei dennoch – gemäß den Regelwerken – neutral darstellen und sich der Interpretation entsagen. Gemäß den Regelwerken darf sie auch keine Information hinzufügen, die dem Rezipienten des Ausgangstexts nicht zur Verfügung steht; mit Bezug auf den Tatort stellt sich jedoch heraus, dass gezielt Münchner Wahrzeichen und Embleme (Sehenswürdigkeiten, Straßen und Plätze mit konkreten Namen, die BMWs der Kommissare etc.) explizit in die Audiospur geholt werden, die Zuschauern möglicherweise nicht bekannt sind, wenn sie die Stadt München nicht kennen. Hier werden die Regelwerke zumindest flexibel ausgelegt, wobei sich, wie im Vorgriff auf die Ergebnisse gesagt werden

 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

soll, herausstellt, dass dies im Sinne der möglichst weitgehenden Funktionskonstanz zwischen $Medientext_1$ und $Medientext_2$ geschieht.

Die vorliegende Arbeit geht entsprechend der Frage nach, wie der Transfer in der intersemiotischen Übersetzung gelingt und wie die Übertragung der Funktionen des $Medientexts_1$ – u. a. die thematische Entwicklung darzustellen, einen Spannungsbogen zu erzeugen, Milieus zu charakterisieren – bei einer Reduktion auf den auditiven Kanal gelingt. Die Arbeit geht textbasiert und korpusgeleitet (s. Kapitel 5.1) vor. Anhand eines Korpus von 29 Audiodeskriptionen Münchner Tatorte und der zugehörigen Tatort-Filme wurden umfangreiche quantitative und qualitative Analysen durchgeführt, wobei die folgenden Fragen im Fokus standen, die jeweils ausschließlich aufgrund des Korpus bearbeitet wurden:

1) Wie gehen die Audiodeskriptoren vor? Bewegen sie sich im Rahmen der üblichen Regelwerke und wo kommen sie dabei an die Grenzen der dort gemachten Vorschriften?
2) Wie wird die Stadt München unter den restringierten medialen Voraussetzungen der Audiodeskription im Hörfilm umgesetzt?

Zur Beantwortung der Fragen geht die Arbeit wie folgt vor: Zunächst wird das Thema in der einschlägigen Forschung verankert (Kapitel 1: Hörfilm und Audiodeskription). Audiodeskription ist ein verhältnismäßig neues Forschungsthema, das jedoch in den vergangenen Jahren große Aufmerksamkeit erfahren hat. Ich gehe dabei sowohl auf die Audiodeskription ein, die ja nur ein Teiltext innerhalb eines multicodalen Gesamttexts ist, als auch auf den Hörfilm, bei dem es sich um eben diesen multicodalen Gesamttext handelt und der aus unterschiedlichen auditiven Ressourcen besteht. Ich gehe kurz auf die Geschichte ihrer Praxis (hier auch auf grundlegende Regelwerke) und Erforschung ein und diskutiere dann insbesondere die Literatur zur Audiodeskription als Form der audiovisuellen Übersetzung. Dies ist auch der Forschungskontext, innerhalb dessen die Audiodeskription in den vergangenen Jahren (und wenigen Jahrzehnten) die konzentrierteste Aufmerksamkeit erfahren hat. Nachdem ich einen Überblick über die unterschiedlichen Forschungsfragen gegeben habe, unter denen die Audiodeskription (und in weit geringerem Maße der Hörfilm) international betrachtet worden ist, wende ich mich im nächsten Schritt den typischen sprachlichen Merkmalen der Audiodeskription zu, wie sie von der Forschung mehrfach herausgestellt worden sind. Dabei gehe ich auch auf länderspezifische Besonderheiten ein, hier je-

doch ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Im Fokus steht der deutsche Kontext, die Situation in anderen Ländern, z. B. in Großbritannien oder in Spanien, wird nur als Hintergrund oder zur Abgrenzung punktuell herangezogen. Da mir eine Berücksichtigung der Situierung der Audiodeskription im Hörfilm als besonders bedeutungsvoll erscheint, habe ich diesem Aspekt ein Teilkapitel gewidmet. Dabei arbeite ich die Nähe zum Hörspiel heraus, das einen eigenen Forschungskontext darstellt, der bislang noch kaum in der Audiodeskriptionsforschung rezipiert worden ist. Das Kapitel schließt mit einer eingehenden Besprechung des Ansatzes von Benecke (2004, 2010, 2019 und öfter), der für die vorliegende Arbeit prägend ist und dessen Kategorien auch in die Analyse überführt werden.

Im Anschluss wende ich mich den unterschiedlichen Codes zu, die sich im Hörfilm – aber auch im Film als Ausgangstext bzw. Medientext$_1$ – zu einem Ganzen verbinden (Kapitel 2: Hörfilm als multicodaler Medientext). Der Hörfilm kommt in medialer Verortung vor, er ist ein Medientext. Er nimmt unterschiedliche Codes des Medientexts$_1$ (Musik, Geräusche, Stimmen in der Szene und Erzähler etc.) in sich auf und enthält darüber hinaus die Audiodeskription als Kompensation der visuellen Elemente; er ist multicodal, aber nicht multimodal. Kapitel 2 ist darum der Klärung zentraler medienlinguistischer Begriffe gewidmet sowie der Verortung der Audiodeskription in diesem Geflecht. Menschen, die die visuellen Anteile des Films wegen ihrer Sehbehinderung nicht wahrnehmen können, möchten mit dem Hörfilm ein Genusserlebnis konsumieren. Die rein informative Beschreibung der sichtbaren Anteile ist nicht genug; die Audiodeskription muss sich in die Audiospur einpassen und dazu beitragen, dass der Hörfilm ein ästhetisches Ganzes ist. Auf die ästhetische Dimension von Hörfilmen gehe ich entsprechend im letzten Teil des dritten Kapitels ein. Hier wird auch schon deutlich, dass manche Regeln aus den Richtlinien für AudiodeskriptorInnen, namentlich das Neutralitätsgebot, bisweilen an seine Grenzen stößt. Dies lässt sich später auch am Korpus nachvollziehen, auch wenn die analysierten Texte überwiegend regeltreu sind.

Im nächsten Schritt wird auf die übersetzungswissenschaftlichen und textlinguistischen Aspekte von der audiovisuellen Translation und speziell der Audiodeskription eingegangen (Kapitel 3: Äquivalenz und Intertextualität). Dabei gehe ich insbesondere auf Kollers Begriff der Äquivalenz ein, der in der Übersetzungswissenschaft seit Jahrzehnten prägend ist, und zwar insbesondere für die reguläre intrasemiotische, sekundärmediale Übersetzung zwischen unterschiedlichen Sprachen. Es zeigt sich jedoch, dass Kollers Kategoriensystem rund um den Äquivalenzbegriff auch vielfältige Aufschlüsse für die Audio-

 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

deskription bringt, und dass, obwohl sie intersemiotisch und intralingual ist – beide Aspekte, die nicht von Kollers engen Übersetzungsbegriff abgedeckt sind. Kapitel 3.3 enthält folglich einen Übertrag von Kollers Äquivalenzbegriff auf intercodale Transfers wie bei der Audiodeskription. Bei den textlinguistischen Erörterungen fokussiere ich auf das Konzept der Intertextualität. Im konkreten Fall gehe ich von einem weiten Intertextualitätsbegriff aus und gehe auf die Beziehungen der verschiedenen Codes im Medientext (intercodale Ebene) ein, auf die Beziehungen zwischen den visuellen Anteilen des Ausgangstexts (Medientexts$_1$) und der Audiodeskription (Textfragmentsebene) sowie auf die Beziehungen der unterschiedlichen Tatorte und ihrer medialen Inhalte (Medientextebene).

Da die Besonderheiten der Audiodeskription des Münchner Tatorts gerade am Beispiel des Hörbarmachens von „Stadt" dargestellt werden, ist das nachfolgende Kapitel 4 der Inszenierung der Stadt im Film gewidmet. Hier beziehe ich mich auf filmwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Studien und gehe in je einem Teilkapitel auf die visuelle und die auditive Inszenierung von Stadt im Film ein. Hier liegt sogar Forschung mit Blick auf die Tatort-Serie vor, die ich in diesem Kapitel referiere und auf den Gegenstand der Studie, die Audiodeskription bzw. den Hörfilm, übertrage. Es zeigt sich, dass die korpusgeleitete Genese von Kategorien, die zunächst völlig ergebnisoffen erfolgt war, gerade mit Blick auf die Inszenierung von Stadt reiche Erkenntnisse erbringt, was sich mit den Befunden der Forschung zur Bedeutung der Stadt in den Tatorten deckt. Dieses Kapitel beschließt den theoretischen Teil und stellt durch die Verbindung der film- und kulturwissenschaftlichen Forschung mit den Korpuskategorien auch gleichzeitig einen Vorgriff auf den nächsten, den empirischen Teil der Studie dar.

In Kapitel 5: Material und Methode stelle ich mein Vorgehen beim Beschaffen, Bearbeiten und Auswerten des Korpus dar. Wie bereits ausgeführt, besteht das Korpus der vorliegenden Arbeit aus 29 Audiodedskriptionsskripten und den zugehörigen Filmen der Münchner Tatort-Reihe. Die Skripte habe ich von Bernd Benecke vom Münchner Audiodeskriptorenteam erhalten; sie enthalten nicht nur den Text der fertigen Audiodeskription, sondern darüber hinaus Bemerkungen und Änderungsnotationen aus dem Erstellungsprozess. Auf diese wird nicht systematisch eingegangen, da dies nicht der Fragestellung der Arbeit entspricht, aber sie werden an manchen Stellen zur Klärung von Fragen bezüglich des Vorgehens der Audiodeskriptoren hinzugezogen. Das Kapitel reflektiert die Eignung des Materials und der gewählten Analysemethode für die Ziele der Arbeit. Es reflektiert den Prozess der Datenerhebung, erläutert

die methodische Herangehensweise und stellt dann ausführlich die Kategorienmatrix vor, die Ergebnis der Analyse war und die prägend für die Struktur und den Inhalt des nachfolgenden Analysekapitels ist.

Das umfangreichste Kapitel der vorliegenden Arbeit enthält die Korpusauswertung (Kapitel 6: Analyse). Das Korpus wurde sowohl quantitativ als auch qualitativ ausgewertet. Die Kategorien wurden aus dem Material selbst generiert, im nächsten Schritt wurden die Ergebnisse mit den theoretischen Befunden aus den ersten Kapiteln der Arbeit abgeglichen. Die quantitativen wie auch die qualitativen Analysen erbringen Einblicke in die Resultate der Arbeit der AudiodeskriptorInnen. Bei den quantitativen Analysen wird sichtbar, welche Strategien häufig oder wenig häufig verwendet werden und wie frequent bestimmte Regelverstöße sind. Bei den qualitativen Analysen wurde dann der Medientext$_1$ – der Film – hinzugenommen, so dass sich der Übergang von Informationen, das Explizieren, aber auch das Auslassen von Inhalten im Einzelnen nachvollziehen lässt. Gerade im qualitativen Teil gehe ich intensiv auf die zweite Forschungsfrage ein, nämlich wie die Stadt München unter den restringierten medialen Voraussetzungen der Audiodeskription im Hörfilm umgesetzt wird. Dabei zeigt sich das Potential des Hörfilms in der Umsetzung der unterschiedlichen Teilfunktionen (thematische Entfaltung, Spannungsbogen, ästhetischer Genuss). Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung der Ergebnisse und einem Ausblick auf weitere Forschung.

© Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

1 Hörfilm und Audiodeskription

1.1 Kurze Einordnung und Geschichte

Das erste Kapitel widmet sich der Audiodeskription als Produkt und verortet ihre Bezeichnung im wissenschaftlichen Diskurs. Der Begriff der Audiodeskription wird in verschiedenen Ländern nicht deckungsgleich verwendet.

Im englischen Sprachraum findet die Bezeichnung „audio description" Anwendung. Hier erscheint die Abkürzung „AD" auf dem Bildschirm während der Fernsehausstrahlung, um darauf hinzuweisen, dass eine Hörfilmfassung auf einer der Audiospuren der digital übertragenen Sendung zum Abruf vorhanden ist. Für ein deutschsprachiges Publikum wird häufig mit der Bezeichnung „Hörfilm" gearbeitet. Entsprechend erscheint auf dem Bildschirm der Fernsehprogramme Deutschland keine Abkürzung, sondern das Symbol eines abstrahierten, durchgestrichenen Auges.

Auf DVDs wird bei Insertion des Datenträgers automatisch akustisch darauf hingewiesen, dass eine Hörfilmfassung für Blinde und Sehgeschädigte vorliegt. Eine Abgrenzung zwischen den beiden Begriffen „Hörfilm" und „Audiodeskription" ist somit auf der Ebene des fertigen Produkts bemerkbar.

Die Abgrenzung zwischen den Begriffen „Audiodeskription" und „Hörfilm" ist darüber hinaus konzeptueller Natur. Dies lässt sich anhand der folgenden Darstellung filmischer Komponenten veranschaulichen:

Abb. 1: Das Symbol „Durchgestrichenes Auge"

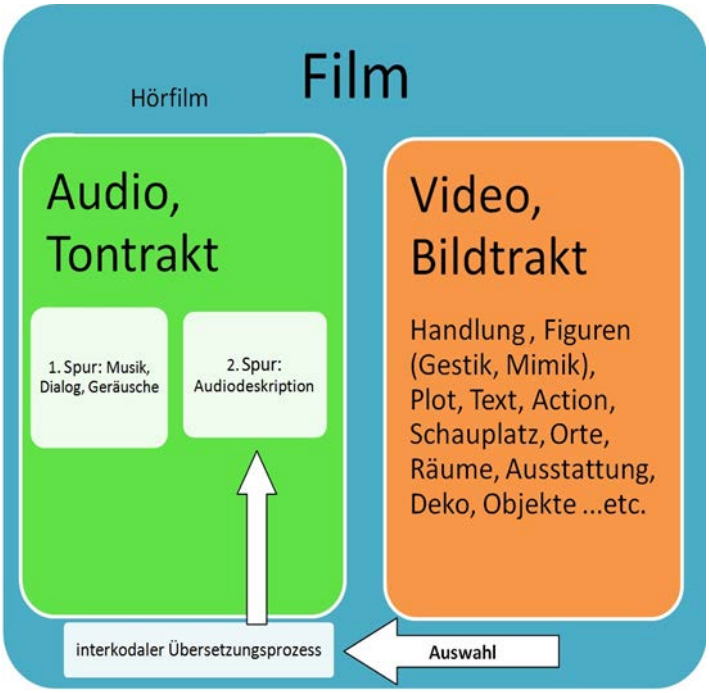

Abb. 2: Darstellung filmischer Komponenten

Der Tontrakt des Films und die zusätzliche Audiodeskriptionsspur bilden gemeinsam den Hörfilm; einen Film, den man sozusagen durch das Ohr „sehen" kann. Die visuellen Filmausschnitte werden gemäß bestimmter Regeln ausgewählt und von einem/r Audiodeskriptor/in (ein/e Übersetzer/in) beschrieben, damit sie anschließend von Profisprechern eingesprochen werden und als Audiospur in den Tontrakt des Films integriert werden. Die gesamte Summe des Hörbaren (Dialog, Geräusche, Musik und die Audiodeskription bestimmter visueller Elemente) bildet den Hörfilm. Die Audiodeskription ist damit kein autonomer Text. Sobald sie vom Körper des Hörfilms entfernt wird, erscheint sie als Textfragment und hat keine bestimmte Funktion. Die Audiodeskription ermöglicht die Entstehung eines akustischen Produkts, das den dafür bestimmten Rezipienten zur Verfügung steht. Blinde können sich so im Internet zahlreiche Filme als MP3-Dateien herunterladen. Damit wird ein bedeutsames Informations- und Unterhaltungsmedium leicht zugänglich gemacht.

 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur

Im wissenschaftlichen Diskurs erscheinen die Begriffe „Hörfilm“ und „Audiodeskription“ nebeneinander, wobei der Hörfilm vorrangig im deutschsprachigen Raum als eigenständiges Endprodukt betrachtet wird. Auf der internationalen Ebene dominiert die Bezeichnung „audio description“. Nachfolgend wird die Entwicklung des Genres „Hörfilm“ dargestellt und es werden die Interdependenzen zwischen den Hörfilmkomponenten aufgezeigt.

Dass Audiodeskriptionen auch in Deutschland angefertigt werden, hat Bernd Benecke in mehreren Beiträgen geschildert (Benecke 2004, 2007, 2013); er weist ein Doppelprofil als Praxisvertreter (d. h. Audiodeskriptor) und Theoretiker auf. Er verwendet die Bezeichnung „Audiodeskription“ und bezieht sich damit auf den englischen Begriff „audio description“. Dabei bezieht er sich insbesondere auf den US-amerikanischen Forschungskontext, denn in den USA wurde die „audio description“ zuerst thematisiert und wissenschaftlich reflektiert:

> Audio Description or AD was developed in the US. It was the subject of a Masters' Thesis in San Francisco, California in the 1970s by the late Gregory Frazier. Mr. Frazier was the first to develop the concepts behind the act and the art of AD. Earlier still, however, in 1964, Chet Avery, a blind Department of Education employee, heard of a program there for the captioning of films for people who are deaf. He suggested that descriptions be provided on films for people who are blind and he subsequently encouraged blind consumer organizations to apply for support of AD on film. The organizations, however, were more focused on employment for people who are blind (Snyder 2005, S. 936).

Die „Audio Description Coalition“ (2013) skizziert die Geschichte der Audiodeskription in den USA und vermerkt in einer Chronik das Jahr 1974 als den Ausgangspunkt der Entwicklung von Audiodeskriptionen zeitgenössischer Medienformen. In diesem Jahr entwickelte Gregory Frazier wie bereits oben erwähnt die grundlegenden Begriffe für die Audiodeskription im Rahmen seiner Schrift „Television for the Blind“ (Frazier 1974). Margret und Cody Pfanstiehl bereiteten 1981 Audiodeskriptionsskripte für Theateraufführungen vor (Audio Description Coalition, Pfanstiehl & Pfanstiehl 2013). Seitdem hat sich die Zahl der angefertigten Audiodeskriptionen stark vergrößert, sodass heutzutage zahlreiche DVDs, Fernsehsendungen u.Ä. sowie Online-Videos mit Audiodeskription für Blinde zugänglich sind. In den USA listet beispielsweise das ***American Council of the Blind*** gegenwärtig 4.083 Titel (Stand:

01.05.2020) verschiedener Video- und Streaming-Anbieter, die mit einer Audiodeskription gezeigt bzw. gestreamt werden können (acb.org 2020).

In Deutschland wurde der erste Film mit Audiodeskription im Jahre 1989 im Kino gezeigt (Benecke 2004, S. 7). Im selben Jahr wurde die Münchner Filmbeschreiber Gruppe gegründet. Zehn Jahre später wurde das Projekt HÖRFILM in die Deutsche Hörfilm Gemeinnützige GmbH überführt (hörfilm.de 2016), welche auf der Berlinale unterschiedliche Filme mit Audiodeskriptionen zur Verfügung stellte. Im Jahr 2000 entstand die Vereinigung Deutscher Filmbeschreiber „Hörfilm e. V.", durch welche die Qualitätsstandards für die Erstellung von Hörfilmen in Deutschland festgelegt wurden. Die Qualitätsstandards umfassen nicht nur inhaltliche, sondern auch sprachliche Standards der Filmbeschreiberarbeit (ndr.de 2019). Die Anzahl der Filme mit Audiodeskription stieg von 147 im Jahr 2000 bis auf 271 im Jahr 2007. Durch die im Jahr 2013 durchgeführten Regelungen der Rundfunkgebühren in Deutschland wurden staatliche sowie private Sender dazu verpflichtet, ihr Angebot an Ausstrahlungen mit Audiodeskription zu verbessern (rundfunkbeitrag.de 2016). Aktuell steigerte der deutsche Senderverband Das Erste den Einsatz von Audiodeskriptionen auf rund 18% innerhalb seines Programmes (Heerdegen-Wessel 2020, S. 731).

Die Audiodeskription findet auch ihren Widerhall in der Welt des rein hörbaren Mediums „Rundfunk". In seinem Beitrag zieht Harald Kautz-Vella (1998) unmittelbare Rückschlüsse auf die Hörspielforschung. „Die Beschäftigung mit dem Hörspiel als einer der Audiodeskription verwandten Kunstform inspiriert auf einer anderen Ebene: Das geschriebene Wort enthält nur einen Bruchteil der Information, die das gesprochene Wort vermitteln kann" (Kautz-Vella, 1998, S. 7). Die Erfahrung des Filmbeschreibens und der damit verbundenen Arbeit ähneln dem Entstehungsprozess eines Hörspiels. Das darauffolgende Kapitel 1.4 widmet sich der Ergebnisse der Hörspielforschung mit Fokus auf die Thematik der vorliegenden Arbeit.

Kautz-Vellas (1998) Beitrag ist eine der frühesten zur Filmbeschreiberarbeit und hat den Anspruch, sowohl als „Anleitung für professionelle Audiodeskriptioren" als auch als „Hobby-Buch für Amateure" zu fungieren (Kautz-Vella 1998, S. 6). Seine Überlegungen betreffen nicht nur die Produktion von Audiodeskriptionen, sondern auch deren Rezeption. „Die Erfahrung mit bereits beschriebenen Filmen zeigt sogar, dass, wenn die Umsetzung ins Auditive geglück [sic] ist, die emotionale Wirkung der Audiodeskription die des Films noch bei weitem übersteigt" (Kautz-Vella 1998, S. 8). Dabei hebt er die besondere Wirkung des Auditiven und die damit verbundene ästhetische Erfahrung

 © Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur