

Linda Stegmann

Inklusives Theater und die Rolle der Translation

Inclusive Theatre and the Role of Translation – Abstract

Full social participation in theatre is not guaranteed for all members of minority groups living in Germany. Linguistic and sensorial barriers do not allow full perception of regular theatrical performances for people with a primary language other than German as well as for the visually and hearing-impaired with German as their primary language. The following study compares this social reality with the currently much debated terminological concept “inclusive theatre”. This concept strives to provide “theatre for all” and make theatre performances accessible and comprehensible to everybody. It can be seen as an extension of the terms “accessibility” (“Zugänglichkeit”, “Barrierefreiheit”) and “integration” which have been used in this context so far. For the first time, a scientific paper on translation of theatre performances links the key terms of “exclusion” and “inclusion” with a broad definition of “theatre” and a functional, multidimensional approach to “translation”. *Theatre* is used for all forms of the performing arts, not only for classic (word) theatre, but e.g. also for opera. In this study, translators are considered experts at facilitating communication across multimedial barriers. Besides featuring a conceptual introduction, the translation of theatre performances, the target audiences and their existing translation modalities are taken into account. It will be discussed to what extent translation in general and the existing translation modalities for the aforementioned minority groups in particular meet the aim of the inclusive theatre. This paper shows what remains to be done to improve the social and political conditions, it points out where more research is needed, and what pivotal role translation plays for inclusive theatre.

1 Einleitung

Nicht alle in Deutschland lebenden Menschen genießen volle Teilhabe an der kulturellen Institution Theater. Neben diversen anderen gesellschaftlichen Faktoren liegt dies vor allem an sprachlichen und sinnlichen Barrieren, die verhindern, dass Menschen mit einer anderen Primärsprache als Deutsch sowie Hör- und Sehbehinderte mit Primärsprache Deutsch regulär gezeigte Theateraufführungen vollständig rezipieren können. Als Gegenpol zu dieser Situation existiert das Konzept des “inklusive Theaters” mit dem Ziel, Theateraufführungen für alle Menschen barrierefrei zugänglich und verständlich zu gestalten.

Im vorliegenden Beitrag soll herausgefunden werden, welche Rolle Translation bei der Umsetzung des inklusiven Theaters spielt und spielen kann. Dazu werden ein-

schlägige Quellen ausgewertet. Die Betrachtung einzelner konkreter Beispiele aus der Theateraufführungspraxis steht noch aus.

Die Begriffe "inklusives Theater" und "Translation" wurden bisher noch nicht zusammen in wissenschaftlichen Publikationen betrachtet. Im Zusammenhang mit Translation und Theater war bisher der Begriff der "Accessibility" im Umlauf. Indessen scheint mir der Begriff der "Inklusion" weitreichender, da ihr Anspruch, wie später gezeigt wird, über den der "Zugänglichkeit" beziehungsweise "Barrierefreiheit" deutlich hinausweist. Es existieren mittlerweile einige Publikationen zur Translation von Theateraufführungen: zu interlingualen Translationsarten¹ wie der Übertitelung (z.B. Griesel 2000, 2007) sowie zu Translationsarten für Sinnesbehinderte (z.B. Weaver 2010). Im Unterschied zu diesen Arbeiten wird im vorliegenden Beitrag allerdings kein enger Theater-Begriff (Sprechtheater *oder* Oper usw.) verwendet, da hier nicht die sparten-gerechte Translation mit ihren entsprechend unterschiedlichen Translationsanforderungen und -strategien im Vordergrund steht. Die Forderung des inklusiven Theaters sollte sich auf alle Sparten des Theaters beziehen. Die Wichtigkeit des Themas zeigt sich weiterhin darin, dass es sich um reale gesellschaftliche Probleme handelt und dazu aktuell diskutierte Ansätze ("Inklusion"/"Exklusion") verwendet werden.

Um die gemeinten Sachverhalte möglichst eindeutig benennen zu können, werden in Abschnitt 2 zunächst die grundlegenden Begriffe "Inklusion", "Theater", "inklusives Theater" und "Translation" erarbeitet. In Abschnitt 3 wird dann die Translation von Theateraufführungen näher betrachtet, indem der Ausgangstext und seine Zeichen beleuchtet werden, eine Abgrenzung zu anderen Forschungsbereichen der Translatologie stattfindet und ein historischer Überblick gegeben wird. In Abschnitt 4 werden die oben genannten Zielgruppen und die für sie existierenden Translationsarten vorgestellt, kritisch betrachtet und Möglichkeiten und Grenzen der Translation in Bezug auf das inklusive Theater diskutiert. In Abschnitt 5 folgt schließlich das Fazit.

2 Begriffsklärung

2.1 Inklusion

Die "politischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Debatten um Inklusion und Exklusion" (Kronauer 2010b: 28) werden in Europa seit den 1980er Jahren geführt – auf wissenschaftlicher Ebene vornehmlich in der Soziologie und in der (Behinderten-) Pädagogik. Die beiden Begriffe werden zur Darstellung von Sachverhalten häufig zusammen verwendet, da sie nur so eindeutig definiert werden können. Für den vorliegenden Beitrag muss also sowohl in den Begriff der "Inklusion" als auch in den der "Exklusion" eingeführt werden.

¹ Im Folgenden wird der Terminus *Translationsart* anstatt *Translationsmethode* verwendet, obwohl zum Beispiel Griesel (2000, 2007) die beiden synonym gebraucht. *Translationsart* erscheint gegenüber *Translationsmethode*, die sich in der Translatologie (z.B. bei Reiß 1976/1983 als *Übersetzungsmethode*) bereits auf andere Begriffe bezieht, allgemeinsprachlicher.

Exklusion steht für den Zustand, dass jemand von der Gesellschaft ausgeschlossen ist, beziehungsweise für den Prozess, dass jemand aus der Gesellschaft ausgeschlossen wird (Kronauer 2010b: 50). Ausschließungsvorgänge können aus diversen Gründen, in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, gegenüber unterschiedlichen Teilen der Bevölkerung stattfinden. Werden solche Vorgänge festgestellt, ist volle gesellschaftliche Teilhabe und somit Inklusion nicht für alle Gruppen einer Gesellschaft gegeben.

Der Begriff der "Inklusion" ist im Gegensatz zu dem der "Exklusion" die Formulierung eines Ziels, auf das die demokratische Gesellschaft hinstreben soll. Zum Erreichen dieses Ziels muss nach den Bedingungen und Faktoren gefragt werden, die ihm entgegenstehen:

Exklusion als Prozess zu begreifen bedeutet [...], die gesellschaftlichen Triebkräfte der Exklusion zu identifizieren, also die Institutionen, Akteure und Mentalitäten, die ausschließen. Eine sich der Inklusion verpflichtende Theorie und Praxis geht deshalb über die Adressierung individueller Ausgrenzungen zugleich hinaus und zielt auf gesellschaftliche Veränderungen, die Inklusion institutionell erst ermöglichen. (Kronauer 2010a: 17-18)

Die Fragen nach den Triebkräften der Exklusion geben gleichzeitig Antwort darauf, was Inklusion beinhaltet:

Erlauben sie [die sozialen Rechte] es den Menschen, "am gesellschaftlichen Erbe" teilzuhaben und "ein Leben als zivilisiertes Wesen entsprechend der gesellschaftlich vorherrschenden Standards" zu führen [...] oder erlauben sie dies nicht? Erlauben sie es, ein "menschwürdiges Leben" zu führen, wie es im Grundgesetz verpflichtend heißt, oder lassen sie dies nicht zu? (Kronauer 2010b: 43-44)

In der exklusiven Gesellschaft findet "Grenzziehung gegenüber sozial unerwünschten Personen, Gruppen und Populationen [...] gegenüber sozial Abweichenden [...], etwa Armen, Geisteskranken oder Bestraften, und [...] ganze[n] Bevölkerungsgruppen wie Fremde[n] einer bestimmten Nationalität" (Fuchs-Heinritz u.a. 1973/2011: 68) oder Menschen mit Behinderungen statt. Dafür ist "weniger der (bei Geburt) zugeschriebene Status maßgebend" (Fuchs-Heinritz u.a. 1973/2011: 190), als vielmehr "[...] kritische Ereignisse im Lebensverlauf, an denen Weichen in Richtung Ausgrenzung gestellt" (Kronauer 2010a: 17) wurden. In solch einer Gesellschaft gibt es einerseits Minderheitengruppen, deren Mitglieder in irgendeiner Form ausgeschlossen sind und somit zu Randgruppen beziehungsweise Außenseitern gemacht wurden, und andererseits eine Mehrheit, deren Mitglieder nicht ausgeschlossen sind (Sheppard 2008: 586).

In einer inklusiven Gesellschaft dagegen besäßen alle Menschen den "volle[n] Bürgerschaftsstatus" (Fuchs-Heinritz u.a. 1973/2011: 68) und somit barrierefreien Zugang zu "any of the social, economic, political and cultural systems which determine the social integration of the person in society" (Walker/Walker 1997: o.S., zit. nach Sheppard 2008: 587).

In der Translatologie (vgl. 2.4) wurde der Begriff der "Inklusion" als solcher meines Wissens bisher noch nicht thematisiert. Dort wird der Begriff der "Accessibility"

beziehungsweise "Zugänglichkeit"² für eine inklusive Gesellschaft verwendet. Für den vorliegenden Beitrag erweist sich dies jedoch als problematisch, da die Begriffe nur im Zusammenhang mit (sinnes-)behinderten Menschen benutzt werden. Auch der Begriff der "Integration", der v.a. in Bezug auf Menschen mit einer anderen Primärsprache als Deutsch (u.a. Immigranten und Flüchtlinge) gebraucht wird, scheint nicht weitreichend genug.

"Inklusion" kann als Weiterführung der Begriffe "Integration" und "Zugänglichkeit" sowie als Oberbegriff für "Barrierefreiheit" verstanden werden. Denn Inklusion unterscheidet sich von seinem Vorgängerkonzept der Integration dadurch, dass "Integration von einer vorgegebenen Gesellschaft ausgeht, in die integriert werden kann und soll, Inklusion aber erfordert, dass gesellschaftliche Verhältnisse, die exkludieren, überwunden werden müssen" (Kronauer 2010b: 56). Es wird davon ausgegangen, dass die Umgebung sich dem Individuum anpassen muss und nicht das Individuum der Umgebung. Dabei wird betont, dass "Separationstendenzen [...] vor allem auf dem Glauben an den Normalmenschen und an die Behandlung defizitärer Syndrome bzw. von abweichendem Verhalten" (Häberlein-Klumpner 2009: 39) aufbauen. "Inklusion" fordert "Accessibility" für alle Menschen von Anfang an:

Das Engagement für Inklusion ist die Folge eines demokratischen Ethos, das als Haltung die Würde aller Menschen und deren Gleichberechtigung radikal anerkennt. Damit zielt der Begriff der Inklusion auf das von den individuellen Persönlichkeitsmerkmalen unabhängige Recht eines jeden Menschen auf Zugehörigkeit zur Gemeinschaft von Anfang an.

(Häberlein-Klumpner 2009: 40)

Natürlich könnte man am Inklusionsbegriff kritisieren, dass dessen Ziel zu erreichen utopisch sei. Doch die Unterstützer³ des Inklusionsansatzes sind sich bewusst:

Dieses inklusive Verständnis kann [...] nicht vorausgesetzt werden, sondern ist eine gesellschaftliche, insbesondere eine bildungspolitische Entwicklungsaufgabe.

(Häberlein-Klumpner 2009: 41)

Der Fokus liegt einerseits darauf, "separierte und isolierte Situationen gar nicht erst entstehen zu lassen" (Dederich u.a. 2006: 7-8), und andererseits wird die Möglichkeit betont, dass "Ausgrenzungsdynamiken [...] auch aufgehalten und revidiert werden können" (Kronauer 2010a: 17). Inklusion möchte "den verengten Fokus auf das Individuum und sein Verhalten bzw. den Blick auf frei schwebende praktisch 'monadische Beziehungen' durch den Blick auf [...] die sie bildenden wie durch sie gebildeten Ver-

² Bei der Benennung *Zugänglichkeit* handelt es sich um eine Lehnübersetzung von en *accessibility*. An anderer Stelle wurde festgestellt, dass *Barrierefreiheit* eine angemessenere Übersetzung darstellt: Von der UN-Behindertenrechtskonvention (s. 4.5) existieren zwei deutschsprachige Übersetzungen – die offizielle Übersetzung von Deutschland, Österreich, Schweiz und Lichtenstein sowie die deutsche Schattenübersetzung. In ersterer wird *accessibility* mit *Zugänglichkeit* übersetzt, in letzterer mit *Barrierefreiheit* (Beauftragter 2010: 14). An der offiziellen Übersetzung waren im Gegensatz zur Schattenübersetzung fast keine behinderten Menschen und deren Verbände beteiligt. Der Begriff der "Zugänglichkeit" beinhaltet lediglich, dass Zugang zu bereits existierenden Systemen geschaffen werden soll.

³ Der besseren Lesbarkeit halber wird im vorliegenden Beitrag das generische Maskulinum verwendet.

hältnisse" (Dederich u.a. 2006: 8) ersetzen. Dafür existieren zwei praktische Herangehensweisen:

One approach is that of "passive recipient" in which professionals, as experts, identify and design responses to need. [...] An alternative – with more active involvement – emphasizes the capacity of citizens to define, and act upon, their own needs. This rebalances the relationship between service provider and recipient. [...] In such a scenario, local communities come together in groups actively to improve their own lives, involving, say, community action [...]. As active citizens they are enacting their potential. (Sheppard 2008: 587-588)

2.2 Theater

Wenn im vorliegenden Beitrag von "Theater" die Rede ist, wird darunter "die Gesamtheit aller darstellenden Künste" (Wahrig-Burfeind 1966/2010: 1472) verstanden. Dazu zählen in Deutschland üblicherweise die Sparten Sprech-, Musik-, Tanz- und Figurentheater (Balme 1999/2008: 8). Diese einzelnen Bereiche sind jedoch nicht immer voneinander abgegrenzt:

In den letzten vierzig Jahren hat sich die Theaterlandschaft grundlegend gewandelt. Unter dem Verdikt *Regietheater* rückt im Musiktheater, Schauspiel und Tanz die Darstellung selbst in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. [...] Der Tanz ist nicht mehr nur Tanz, sondern rückt in die Nähe des Sprechtheaters; das Schauspiel erschöpft sich nicht in einem psychologischen Realismus, sondern setzt Elemente des zeitgenössischen Tanzes und der Choreographie für den Ausdruck seiner körperlichen Figuren ebenso ein, wie seine Texte bisweilen in musikalisch-rhythmische Flächen aufgelöst werden. Und zu guter Letzt sind es viele Regisseure des Tanz- und Sprechtheaters, die ihr künstlerisches Feld auf das Musiktheater ausdehnen.

(Tiedtke/Schulte 2011: 7, Hervorh. im Original)

Aufgrund dieser Entwicklungen ist es wenig sinnvoll, die Benennungen *Theater* und *Sprechtheater* synonym zu gebrauchen, wie es in Deutschland durchaus üblich ist:

Oper, Ballett, Kabarett, Revue – schon die Bezeichnungen verraten das – sind weitgehend aus dem Theater ausgegliedert und voneinander abgesondert, sind kaum als Theater "im wirklichen Sinne" verstanden. (Fiebach 1978: 126, zit. nach Kirschstein 2009: 4)

Dieses enge Verständnis des Theater-Begriffs hat seinen Ursprung in den "bürgerliche[n] Reformkonzepte[n] seit dem 18. Jahrhundert" (Kirschstein 2009: 4), die Drama und Theater als Einheit, als "das Theater" ausgaben. Solch ein Umgang mit dem Theater-Begriff war noch Anfang des 20. Jahrhunderts beobachtbar:

[Es wurden] wiederum nur diejenigen Elemente herausgegriffen, die wissenschaftlich an das Konzept eines literarisch vermittelten Theaters anschlussfähig erscheinen, alle anderen theatralen Praktiken aber als vor-theatral [...] abgegrenzt. (Kirschstein 2009: 189)

Letztendlich ist dieses Verständnis bis heute prägend für die Struktur der deutschen Theaterlandschaft,⁴ obwohl in der Theater-Praxis – wie schon angedeutet – viele

⁴ Beispiel 1: Deutsches Theater in Berlin. Auf dessen Webseite heißt es: "Das Deutsche Theater in Berlin zählt zu den bedeutendsten Sprechtheaterbühnen im deutschsprachigen Raum." (Deutsches Theater o.J.: o.S.). – Beispiel 2: Staatsoper im Schiller-Theater in Berlin. Auf deren Webseite heißt es: "Die Staatsoper Unter den Linden setzt dabei in Konzert und Oper ihre einzigartige Programmatik

Veränderungen stattgefunden haben und auch weiterhin stattfinden. In diesem Zusammenhang scheint der Versuch, die grundlegendsten Elemente des Theaters zu finden, brauchbar:

Die Einheit des theatralen Ereignisses sei durch die beiden primären Elemente, Schauspieler und Zuschauer, gegeben und genauer durch die Beziehung, die sie verbindet.
(Baumbach 2009: XXXV)

Bentley formuliert eine theatralische Basiskonvention (vgl. auch Fischer-Lichte 1983/1988: 16):

The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.
(Bentley 1964: 150)

Solch eine weite Begriffsdefinition wirft einerseits die Frage auf, wo Theater beginnt.⁵ Andererseits macht dieses Verständnis des Begriffs aufgrund seiner Allgemeingültigkeit flexibel im Hinblick darauf, wie Theater sein kann, und ist auf viele Formen von Theater anwendbar.

Translatologen wählen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Theater, wenn es beispielsweise um Dramen-, Librettoübersetzung oder – seit jüngerer Zeit – um Übertitelung in Oper oder Sprechtheater geht, meist einen engen Theater-Begriff. Dieses Verständnis erklärt sich aus der Art von Ausgangstexten, mit denen sie sich jeweils beschäftigen, da diese meist einer bestimmten Sparte des Theaters zuzuordnen sind. Der Fokus liegt dabei auf spartengerechter Translation.

Für Translatoren hingegen kann ein weiter Theater-Begriff von Nutzen sein, weil sie durch ihn dafür sensibilisiert werden, dass Theater in Abhängigkeit von den Gegebenheiten, zum Beispiel der jeweiligen Kultur, in der es stattfindet, unterschiedliche Formen annehmen kann. So können in einer Aufführung verschiedene Elemente zusammen vorkommen, die traditionell eher einer bestimmten Sparte zugeschrieben werden (wie z.B. Gesang und Musik der Oper oder Monolog und Dialog dem Sprechtheater). In Abhängigkeit von der Auftragssituation arbeiten Translatoren häufig spartenübergreifend, für einen konkreten Translationsauftrag jedoch durchaus spartenspezifisch.

fort, die von der Barockoper in historisch informierter Aufführungspraxis über die zentralen Werke der klassischen, romantischen und modernen Opernliteratur bis zur Realisierung von Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten reicht. [...] Die Operninszenierungen reflektieren die Auseinandersetzung mit den Werken aus heutiger Perspektive, geben neue Impulse zu herkömmlichen Sehgewohnheiten und bleiben dabei dennoch dem Werkgehalt treu.“ (Staatsoper im Schiller-Theater o.J.: o.S.)

⁵ Nach Baumbach ist „Lebenstheater“ die Basis für das „Theater-Gefüge“, „weil davon auszugehen ist, dass soziale Öffentlichkeit unter anderen auch durch Verfahren und Mittel formiert wird, die als theatrale gelten [...], angefangen vom Sich-Kleiden bis etwa zur (mehr oder weniger genormten und sozial gegliederten) Verhaltensmodellierung (durch Gestik, Mimik, Rhetorik, Habitus u.a.m.), nicht zuletzt, um anderen gefallen, zur Gemeinschaft dazu zu gehören und in der Gesellschaft Ansehen zu erlangen“ (Baumbach 2009: XXXVIII).

2.3 Inklusives Theater

Bei einer Theateraufführung findet zwischen Schauspieler und Zuschauer Kommunikation statt (vgl. 3.2). Theoretisch könnte also ein Austausch zwischen allen Mitgliedern einer Gesellschaft stattfinden.

Die Benennung *Theater* wurde von gr *théā* ('die Schau') abgeleitet:

Die Schau ist eine Erfindung [...], die dann auftritt, wenn die Teilhabe aller am Fest [...] durch das Anwachsen der Stadtbevölkerung schon allein ökonomisch nicht mehr gewährleistet ist. Mit der Schau wird die Teilhabe aller durch die Trennung in Akteure und Publikum ersetzt. [...] Man erfand innerhalb des Festes Formen der Schau [...] als Ersatz für die festliche reale Bedürfnisbefriedigung. (Baumbach 2009: XXVIII)

So konnten im antiken Griechenland indirekt alle Teile der Bevölkerung am Fest teilhaben. Theater war also für alle gedacht.

In Deutschland hatten und haben jedoch nicht alle Menschen die Möglichkeit, gleichberechtigt am kulturellen Leben teilzuhaben. Für bestimmte Gruppen (vgl. 4.1) ist der Zugang zu kulturellem Material und den Orten kultureller Darbietungen eingeschränkt. Gerade Opern haben seit Jahrhunderten mit ihrem eher exklusiven und elitären Image zu kämpfen (Näheres dazu bei Weaver 2010). Gesellschaftliche Exklusionsvorgänge im Kultursektor sind nicht nur im Theater nachweisbar.

Unter dem Begriff "inklusives Theater" wird im vorliegenden Beitrag die Forderung "Theater für alle" verstanden. Sie beinhaltet den Ansatz, für alle in Deutschland lebenden Menschen volle Teilhabe an der kulturellen Institution Theater zu verwirklichen.

2.4 Translation

"Sprache" ist zu verstehen als "*animate communicative system working through the combination of sensory signs*" (Gottlieb 2003: 167, Hervorh. im Original). Dies bedeutet, dass Kommunikation mithilfe verschiedener, über die Sinne wahrnehmbarer, also verbaler und nonverbaler Zeichen stattfindet. Hinter der Verwendung von Zeichen steht eine kommunikative Absicht. Die Bedeutung der Zeichen wird vom Sender und vom Empfänger konstituiert. Gottlieb hält fest:

[A]ny channel of expression in any act of communication carries meaning. (Gottlieb 2005: 2)

Dies bedeutet für den Textbegriff, dass Textualitätskriterien sowohl durch verbale, als auch nonverbale Zeichen erfüllt werden können. Im weitesten Sinne lässt sich "Text" daher definieren als "any instance of communication" (Zabalbeascoa 2008: 21) oder auch als "*any combination of sensory signs carrying communicative intention*" (Gottlieb 2005: 3, Hervorh. im Original).

Gottlieb unterscheidet zwischen monosemiotischen Texten, bei denen nur ein semiotischer Kanal genutzt wird, und polysemiotischen Texten, bei denen mehrere semiotische Kanäle genutzt werden. Zu monosemiotischen Texten zählen häufig ausschließlich aus verbalen Zeichen bestehende Texte wie zum Beispiel literarische Texte (Gottlieb 2005: 1-3). Der bekannteste polysemiotische Text ist der audiovisuelle Text,

ein "communication act involving sounds and images" (Zabalbeascoa 2008: 21). Für ihn unterscheidet Zabalbeascoa die vier Zeichentypen "audio-visual (words uttered), audio-nonverbal (all other sounds), visual verbal (writing), visual-nonverbal (all other visual signs)" (Zabalbeascoa 2008: 24). Die Zeichen des audiovisuellen Textes seien "essentially complementary, and as such [...] inseparable for a fully satisfactory communication event" (Zabalbeascoa 2008: 25).

Wenn "Translation" auch auf nonverbale Kommunikationsformen und polysemiotische⁶ Texttypen anwendbar sein soll, muss dafür ein erweiterter Begriff gefunden werden. Es muss eine Abwendung von den meisten der "so-called linguistic theories of translation" (Zabalbeascoa 2008: 23) und einer äquivalenzorientierten Betrachtungsweise stattfinden. Dagegen ist eine Hinwendung zu einem funktions- und zweckorientierten Ansatz nötig:

Übersetzt wird also jeweils *für* eine Zielsituation [...], in welcher das Translat eine bestimmte, *vor* der Translation zu spezifizierende Funktion erfüllen soll.

(Nord 1989: 102, Hervorh. im Original)

Weiterhin sollte Translation nach Prunč nicht nur als Mittel gelten, das Kommunikationshandlungen über sprachliche und kulturelle Barrieren hinweg ermöglicht:

Wenn Translatoren tatsächlich als Fachleute für Kommunikation gelten wollen, sollten sie imstande sein, auch mit nichtsprachlichen Codes adäquat umzugehen und Texte über vorhandene semiotische Grenzen zu transponieren [...].

(Prunč 1999/2006: 124)

Jakobson versteht unter "Translation" jegliche Interpretation eines verbalen Zeichens "into some further, alternative sign" (1959/1971: 261), das als "more fully developed and precise" (Jakobson 1959/1971: 262) erscheint. Er unterscheidet drei verschiedene Arten der Translation:

- Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.
- Interlingual translation or *translating proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language.
- Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. (Jakobson 1959/1971: 261, Hervorh. im Original)

Allerdings besteht bei Jakobson der Ausgangstext aus verbalen Zeichen, sodass sein Ansatz für die Translation von audiovisuellen Texten zu kurz greift. Daher hat Gottlieb für seinen erweiterten "multidimensionalen" Translationsbegriff Jakobsons Begriffe weiterentwickelt. Gottlieb zufolge gilt für "intersemiotische Translation":

[T]he one or more channels of communication used in the translated text differ(s) from the channel(s) used in the original text.

(Gottlieb 2005: 3)

Jakobsons inter- und intralinguale Translation fasst er unter "intrasemiotischer Translation" zusammen. Somit versteht Gottlieb "Translation" als:

⁶ Weaver bevorzugt für diese Texttypen das Attribut *multisemiotic*, da dies zur "multisemiotic nature" (2010: o.S.) einer (Opern-)Aufführung passt.

[A]ny 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, Hervorh. im Original)

Gerzymisch-Arbogast hebt hervor, dass bei einem multidimensionalen Translationsbegriff bisher übliche Kategorisierungen wie die klare Grenzziehung zwischen den Begriffen "Übersetzen" und "Dolmetschen" nach Kade (1968: 35) schwerfallen (Gerzymisch-Arbogast 2005: 2-3). Zwischenformen werden von Griesel als "Translationshybride" (Griesel 2007: 114-117) bezeichnet. Unter dem Begriff der "multidimensionalen Translation" vereint Gerzymisch-Arbogast die

disparate subfields of audiovisual translation, audiodescription, theater translation, knowledge management & LSP translation and various types of interpreting within a framework of a common theoretical profile.
(Gerzymisch-Arbogast 2005: 3)

Für alle Translationshandlungen nennt sie als kleinsten gemeinsamen Nenner das Merkmal "Transfer" und folgende Basisanforderungen:

- [S]ource material, e.g. knowledge and text (in the widest sense),
- to be 'transferred' to
- another material, e.g. another knowledge (system) or text (in its widest sense) [...].
(Gerzymisch-Arbogast 2005: 3)

Da dies die Frage nach den Grenzen von "Translation" hervorruft, hebt sie noch drei weitere Schlüsselvoraussetzungen hervor:

Key components [...] are that the concern needs to be expressed (as the basis of any translatable action), that the transfer is made with a specific purpose in mind and potentially involves a change of sign or semiotic system and/or mode or media.
(Gerzymisch-Arbogast 2005: 5)

"Multidimensionale Translation" versteht Gerzymisch-Arbogast folglich als:

[A] form of translation which transfers – with a specific purpose – a speaker or hearer's concern expressed in a sign system 1, formulated in a medium 1, via the same medium or a medium 2 or a combination of media into another sign or semiotic system 2.
(Gerzymisch-Arbogast 2005: 5).

3 Translation von Theateraufführungen

"Translation von Theateraufführungen" steht für die Translation von Aufführungstexten mittels verschiedener Translationsarten (vgl. 4.2-4.4). Die entstehenden Zieltexte funktionieren als "*text substitutes* for an audience who, due to either (a) sensory or (b) linguistic impairment are expected not to be able to decode the original" (Gottlieb 2005: 5, Hervorh. im Original). Sie findet statt, wenn Teile des Publikums eine Theateraufführung ohne Translation nicht vollständig rezipieren können und ihnen so ein voll befriedigendes Theater(-kommunikations-)erlebnis verwehrt bliebe.

3.1 Der Ausgangstext

Als Ausgangstext bei der Translation von Theateraufführungen ist spartenunabhängig der "Aufführungstext" zu bezeichnen. Er zählt zu den audiovisuellen Texten und ist somit vom "Theatertext" und vom "Inszenierungstext" zu unterscheiden. Unter "Theatertext" ist "jede Art von Textvorlage [...], die auf einer Bühne zur Aufführung kommt" (Balme 1999/2008: 82) zu verstehen; er stellt somit eine Erweiterung des Dramenbegriffs dar. Doch basieren nicht alle Theateraufführungen auf einer Textvorlage (z.B. Improvisations- oder Tanztheater). Der Aufführungstext ist zudem vom Inszenierungstext abzugrenzen:

Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der Aufführung alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – also das Gesamt der Wechselwirkungen von Bühnengeschehen und Zuschauerreaktionen. (Fischer-Lichte 2010: 27)

Der Aufführungstext entsteht als "allabendliche Realisierung der Inszenierung" (Balme 1999/2008: 88) und ist daher "die einzige Textebene, die der Rezipient streng genommen *unmittelbar* wahrnehmen kann" (Balme 1999/2008: 88, Hervorh. im Original). Daher hat es der Translator bei dem durch Videoaufzeichnungen und Gedächtnisprotokolle "festgehaltenen" Ausgangstext lediglich mit einem prototypischen Aufführungstext zu tun. Wenn für eine Aufführung ein Theater- und/oder ein Inszenierungstext verwendet wird, muss der Translator diese als auf der "Referenzebene" (Griesel 2007: 3-4) befindliche Elemente miteinbeziehen und darauf achten, nicht die Intention des Autors beziehungsweise des Regisseurs zu verfälschen (Griesel 2000: 31). Allerdings erfordert die Translation von Theateraufführungen einen funktionsgerechten und nicht einen literarisch ästhetischen Zieltext (Griesel 2007: 43-44). Die Funktion ergibt sich aus dem Translationsauftrag und den Bedürfnissen der jeweiligen Zieltextempfänger.

3.2 Zeichen des Ausgangstextes

Bei Theateraufführungen gibt es zwei Kommunikationsebenen: die "intratheatrale Kommunikation" zwischen den Bühnenfiguren und die "extratheatrale Kommunikation" zwischen den Bühnenfiguren und den Zuschauern (Hörmanseder 2008: 28). Um eine kommunikative Absicht auszudrücken und zur Konstitution von Bedeutung werden verbale und/oder nonverbale Zeichen verwendet, wozu gerade während einer Theateraufführung aufgrund der Variabilität von Zeichen "im Prinzip unendlich viele Möglichkeiten" (Fischer-Lichte 2010: 85) existieren. Den linguistischen Zeichen fällt in diesem System eine besonders wichtige Rolle zu, da sie "unbegrenzt Bedeutung erzeugen" (Fischer-Lichte 1983/1988: 33) können. Dabei ist "jede Konstitution von Bedeutung [...] von den beobachtbaren Reaktionen der Zuschauer und der Wirkung, die sie im Analysierenden auslösen, abhängig" (Fischer-Lichte 2010: 88). Denn die Zeichen werden vom Zuschauer vor seinem jeweiligen kulturellen und persönlichen Erfahrungshintergrund, und unter Einbeziehung seiner individuellen Kenntnisse und Emotionen interpretiert: bezogen auf die Bühnensituation (innertextuell) und auf die unter anderem

individuelle, kulturelle, soziale und politische Realität (außertextuell) (Hörmanseder 2008: 28-29). Fischer-Lichte unterscheidet vierzehn mögliche theatralische Zeichen:

| | | | | |
|---------------------------|------------|---------------|---------------------|------------------|
| Geräusche | akustische | transitorisch | raum- | |
| Musik | | | bezogen | |
| linguistische Zeichen | | | schauspielerbezogen | |
| paralinguistische Zeichen | | | | |
| mimische Zeichen | | | | |
| gestische Zeichen | | | | |
| proxemische Zeichen | | | | |
| Maske | visuelle | | | länger andauernd |
| Frisur | | bezogen | | |
| Kostüm | | | | |
| Raumkonzeption | | | | |
| Dekoration | | | | |
| Requisiten | | | | |
| Beleuchtung | | | | |

Abb. 1: Die 14 möglichen theatralischen Zeichen nach Fischer-Lichte (1983/1988: 28).

Je nach intendierter Empfängergruppe des Zieltexts und konkretem Aufführungstext müssen unterschiedliche Zeichen beachtet werden. Weaver (2010) hat in ihren Grafiken zur Translation von Theateraufführungen für Sinnesbehinderte (vgl. 4.3-4.4) die möglichen theatralischen Zeichen nach den Sinnen geordnet, mit denen sie wahrgenommen werden:

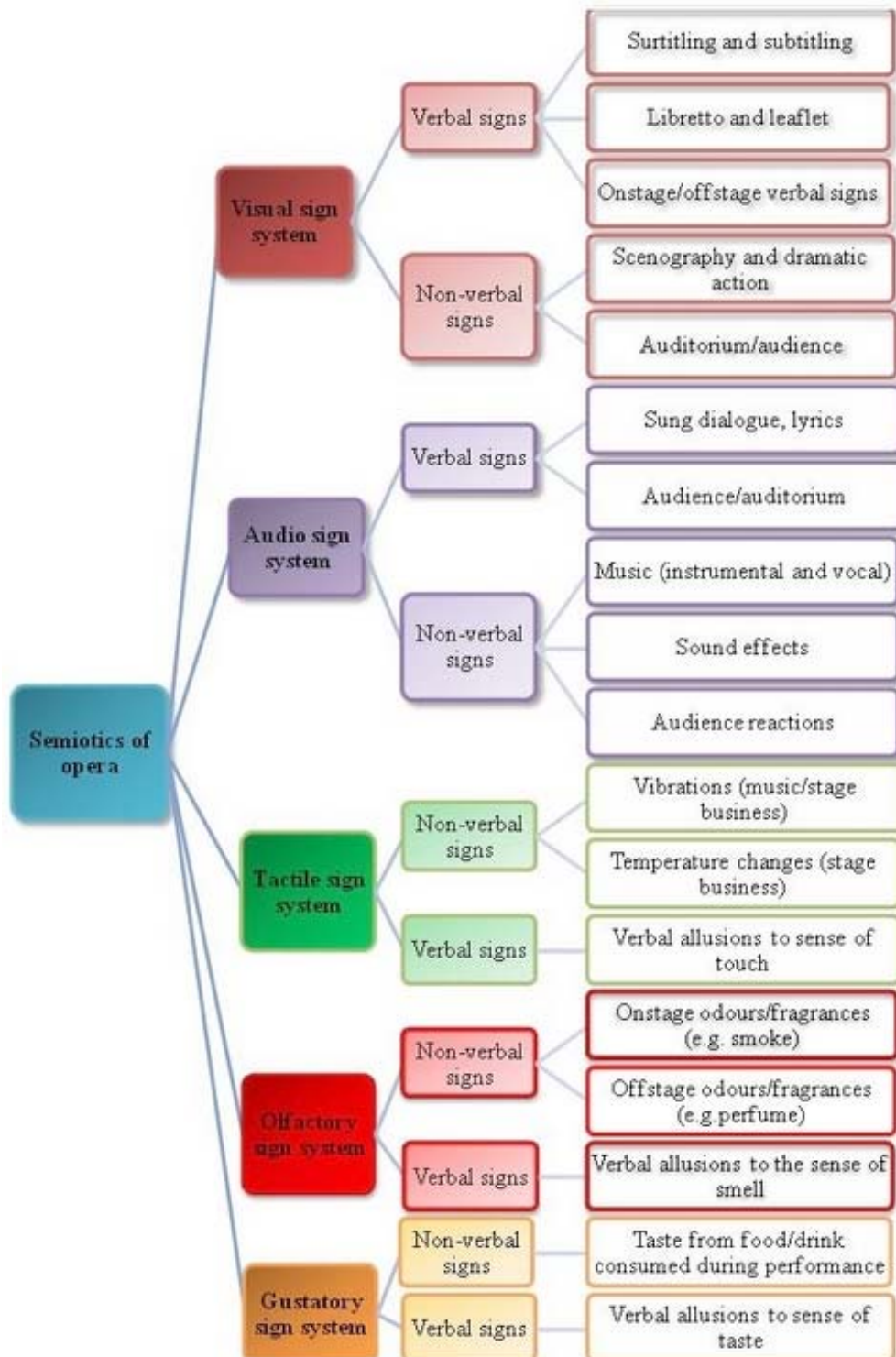


Abb. 2: Semiotik der Oper nach Weaver (2010: o.S.).

Im Unterschied zu Fischer-Lichte sind bei Weaver auch jene Zeichen erfasst, die über Tast-, Geruchs- und Geschmackssinn rezipiert werden. Weaver berücksichtigt zum Beispiel Sinneserlebnisse, die Regisseur oder Schauspieler meist nicht im Vorhinein miteinplanen, wie "taste from food/drink consumed during performance". Dadurch ermöglicht sie einen erweiterten Blick darauf, welche Zeichen bei der Translation, aber auch bei der Regie bewusst einkalkuliert werden können. Die nachfolgenden Abbildungen zeigen das visuelle und das akustische Zeichensystem:

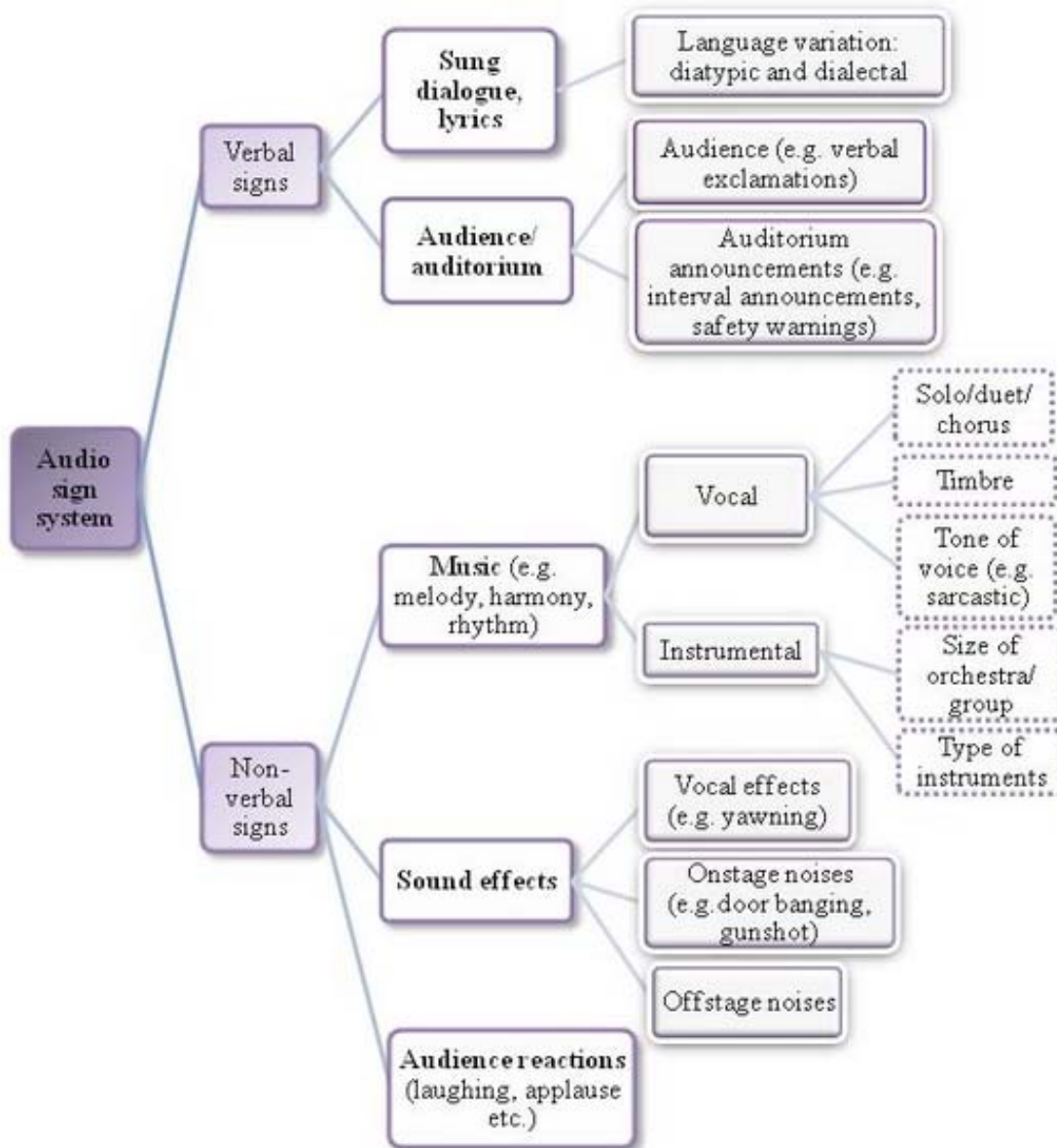


Abb. 3: Akustische Elemente der Oper nach Weaver (2010: o.S.).

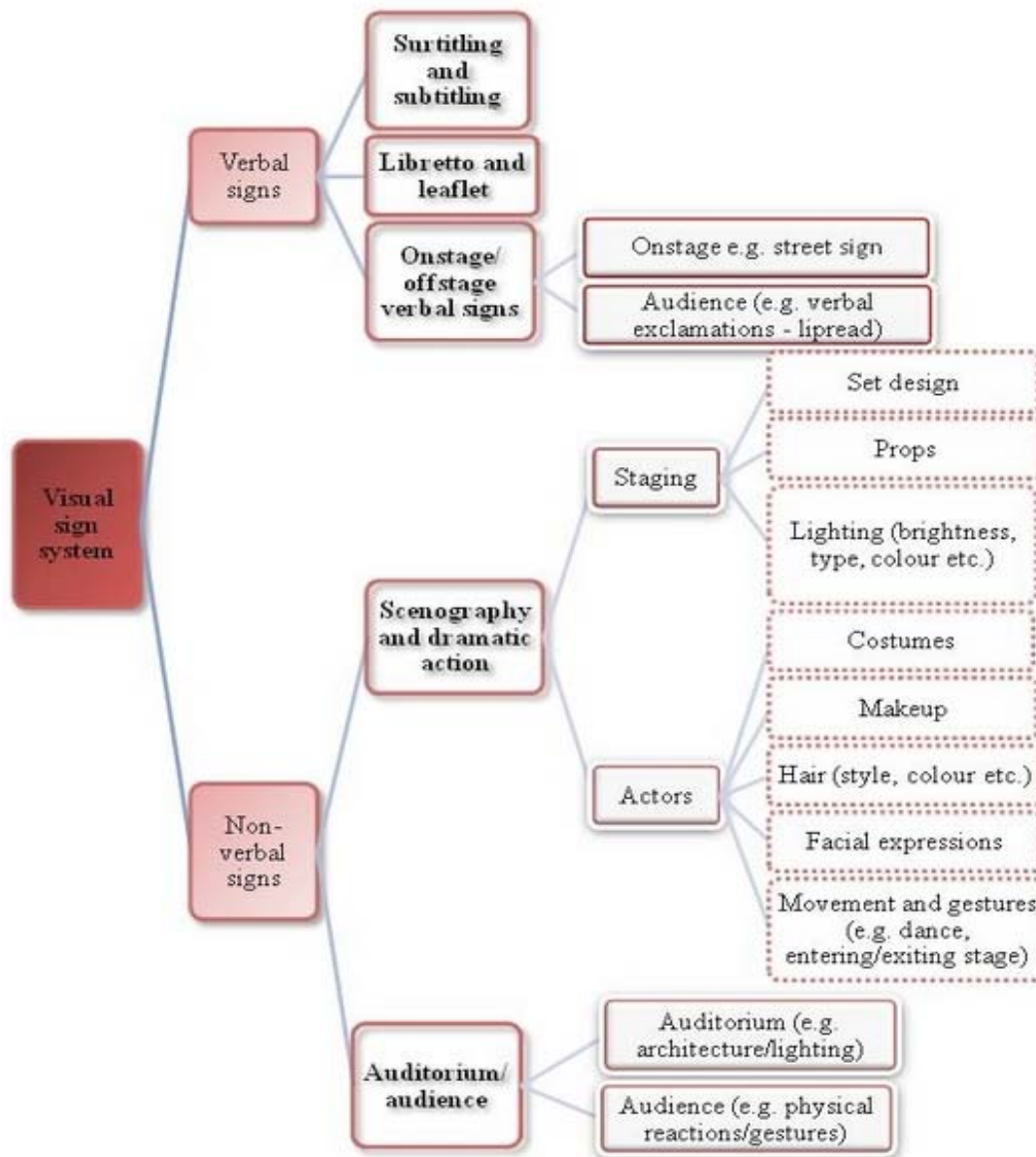


Abb. 4: Visuelle Elemente der Oper nach Weaver (2010: o.S.).

3.3 Abgrenzung zu anderen Forschungsbereichen der Translatologie

Der Forschungsgegenstand dieses Beitrags ist aufgrund der Spezifik des Ausgangstextes von den ihm nahestehenden Bereichen der Translatologie abzugrenzen:

Denn alles, was hier [bei einer Theateraufführung] als Zeichen hervorgebracht und gezeigt wird, sei es eine Bewegung, ein Laut oder ein Ding, ist nur für eine begrenzte Zeitdauer

gegenwärtig und kann nicht [...] immer wieder erneut betrachtet, gelesen und gedeutet werden. (Fischer-Lichte 2010: 25)

Daher ist eine Abgrenzung von der Filmuntertitelung und -synchronisation sowie Audio-deskription, Gebärdensprachdolmetschen, Audio-Untertitelung etc. beim Film nötig.

Die Grenzziehung zur Dramen- beziehungsweise Bühnenübersetzung⁷ sowie zur literarischen Übersetzung war bereits erahnbar (vgl. 3.1):

Die literarische Übersetzung geht [...] von geschriebener Sprache aus. Es handelt sich hier um eine schriftliche Übersetzung von einer schriftlichen Vorlage, die zum Zwecke des Lesens angefertigt wird. (Griesel 2000: 25)

Die Dramenübersetzung geht ebenso von geschriebener Sprache aus, doch ihr Zieltext wird nicht zum Lesen, sondern als Grundlage für eine Inszenierung genutzt. Der Zieltext der Translation von Theateraufführungen hat "immer nur parallel zu einer Aufführung" (Griesel 2007: 13) Sinn, denn außersprachliche Faktoren spielen dabei eine große Rolle, bei der Dramenübersetzung dagegen eine geringe und bei der literarischen Übersetzung überhaupt keine.

Es muss auch eine Abgrenzung zu dem von Griesel (2000, 2007) geprägten Begriff "Translation im Theater" stattfinden, da dieser für den vorliegenden Beitrag in einigen wichtigen Punkten zu eng gefasst ist. Erstens kommt die Translation von Theateraufführungen im vorliegenden Beitrag nicht nur "zur Anwendung, wenn Theaterschaffende und Theater reisen und ihre Inszenierungen in anderen Ländern bzw. Sprachräumen vorstellen" (Griesel 2000: 17). Zweitens nutzt Griesel keinen weiten Theater-Begriff:

Für die Thematik der Translation im Theater ist vor allem das klassische Sprechtheater von großer Bedeutung, da es um Sprachübertragung geht und die naturgemäß nur dann erforderlich wird, wenn die Sprache ein bedeutungstragendes Element ist. Jedoch möchte ich, wenn ich von Theater spreche, nicht nur Sprechtheater darunter verstanden wissen. (Griesel 2007: 15)

Allerdings klammert sie zum Beispiel die Oper explizit aus der Betrachtung aus. Drittens bezieht sie beispielsweise die Translationsarten für Sinnesbehinderte nicht mit ein.

Die Forschungsergebnisse aus den genannten anderen Forschungsbereichen können auch fruchtbar für den Gegenstand dieses Beitrags genutzt werden, etwa im Zuge der Bearbeitung eines konkreten Translationsauftrags.

3.4 Geschichtlicher Hintergrund

In den 1980er Jahren wurde eine bessere Verständlichkeit für das Publikum erstmals nicht mehr dadurch erreicht, dass Opern auf Grundlage eines übersetzten Librettos aufgeführt wurden, sondern dadurch, dass das originalsprachliche Libretto mit Untertitelung gezeigt wurde (s. dazu z.B. Weaver 2010). Ähnliche Entwicklungen gab es

⁷ Griesel hebt hervor, dass zwischen den Benennungen *Bühnenübersetzung* und *Dramenübersetzung* nicht differenziert wird, allerdings hält sie die letztere für "weniger irreführend" (Griesel 2000: 26).

auch im Sprechtheater, aus der Überlegung heraus, dass dort "Inhalte transportiert [werden], die dem Publikum [...] nicht vorenthalten werden dürfen, nur weil es der jeweiligen Sprache nicht mächtig ist" (Griesel 2000: 10). Dort begann man nach Möglichkeiten zu suchen, die bei Festivals und Gastspielen in einer Sprache B gezeigten Inszenierungen für das eigene, mehrheitlich der Sprache A mächtige Publikum verständlich zu machen. Im Zuge des technischen Fortschritts und der globalen Vernetzung ist dieser Forschungsbereich verstärkt in den Fokus gelangt. Mittlerweile haben sich regelmäßige Theatergänger daran gewöhnt, bei Theateraufführungen auf Übertitelung oder Ähnliches zu stoßen:

[T]oday's audiences show a desire to understand the verbal text at the same time as they receive the music and seem to have realised that full comprehension of the opera can only be achieved through the simultaneous interpretation of all semiotic signs in it.
(Mateo 2007: 137)

Die technischen und sozialpolitischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte haben einen erweiterten Blick auf die Zugänglichkeit zum Theater ermöglicht: Seit jüngerer Zeit wird angestrebt, diese nicht nur für die Mehrheit der Gesellschaft, sondern auch für vom Theatererlebnis ausgeschlossene gesellschaftliche Minderheitengruppen wie Hör- und Sehbehinderte mit Primärsprache Deutsch sowie Menschen mit einer anderen Primärsprache als Deutsch⁸ (vgl. 4.1) zu erhöhen. Der erweiterte Translationsbegriff hat gezeigt:

Given the multilingual, multisemiotic and increasingly multimedia nature of opera,⁹ the translator plays a fundamental role in this process.
(Weaver 2010: o.S.)

Für die Translation von Theateraufführungen bedeutet dies:

[T]ranslation strategies will have to evolve to ensure the inclusion of all audiences.
(Weaver 2010: o.S.)

Inzwischen bestehen eine Reihe spezieller Translationsarten zur Überwindung sprachlicher und/oder sinnlicher Barrieren und Ermöglichung vollständiger Rezeption von Theateraufführungen (vgl. 4.2-4.4). Bezogen auf behinderte Menschen existiert für diesen Ansatz in der Translatologie der Begriff der "Accessibility" (vgl. 2.1).

4 Translation von Theateraufführungen für bestimmte Zielgruppen

4.1 Zielgruppen

Die Vertreter der Zielgruppe, deren Primärsprache nicht Deutsch ist, benötigen interlinguale Translation von Theateraufführungen. Ohne Translation sind für diese Gruppe die sprachlichen und kulturell-spezifischen Zeichen einer Theateraufführung schwer bis

⁸ Exklusion im Theater besteht natürlich auch für andere Gruppen (z.B. für Sozialschwache), aber für diese ist inklusives Theater nicht durch Translation erreichbar.

⁹ Diese Beobachtung gilt auch für die anderen Sparten des Theaters.

gar nicht rezipierbar. Zu dieser Gruppe zählen unter anderen (Arbeits-)Immigranten und Flüchtlinge.

Die Vertreter der beiden anderen Zielgruppen sind sinnesbehindert, wobei die Behinderung entweder den Hör- oder den Sehsinn betrifft. Für sie sollte Translation erreichen, dass ein Theatererlebnis trotz Barrieren so multisemiotisch wie möglich wird.

Bei den Hörbehinderten muss unterschieden werden zwischen

- Menschen, die seit Geburt taub sind und deren Primärsprache die Deutsche Gebärdensprache ist,
- Menschen, die ihr Hörvermögen in der Kindheit oder im Erwachsenenalter verloren haben und oft Lippen lesen können und
- Menschen, die über ein eingeschränktes Hörvermögen verfügen, wozu oftmals ältere Menschen zählen.

Ohne Translation sind für diese Gruppe die akustischen und so oftmals die verbalen Zeichen einer Theateraufführung schwer bis gar nicht rezipierbar.

Bei den Sehbehinderten muss unterschieden werden zwischen

- Menschen, die blind sind, und
- Menschen, die über ein eingeschränktes Sehvermögen verfügen, wozu oftmals ältere Menschen zählen.

Ohne Translation sind für diese Gruppe die visuellen und so oftmals nonverbalen Zeichen einer Theateraufführung schwer bis gar nicht rezipierbar.

Im Folgenden werden die für die jeweiligen Zielgruppen existierenden Translationsarten vorgestellt.¹⁰

4.2 Translationsarten für Menschen mit anderer Primärsprache als Deutsch

Im Zuge der globalen Vernetzung ist mit steigender Tendenz zu verzeichnen, dass Menschen eine andere Sprache ihre eigene nennen als die Nationalsprache des jeweiligen Landes, in dem sie leben. Die Vertreter dieser Zielgruppe verfügen häufig nicht über ausreichende Sprach- und Kulturkenntnisse, um beispielsweise Theateraufführungen mühelos folgen zu können, sodass ihnen kulturelle Einrichtungen wie Theater damit gewissermaßen verschlossen bleiben. Translation von Theateraufführungen ist für diese Zielgruppe wichtig, da sie nach dem Motto "das Einheimische für die Fremden übersetzen" den Kulturaustausch fördert:

Wenn man [...] einen demokratischen Ansatz verfolgt, wenn es die Lust auf das Andere und Unbekannte [...] befriedigen will, wenn es auch Erkenntnisse über Leben und Denken in anderen Ländern vermitteln soll, dann muß man dafür Sorge tragen, daß der Hauptsinnträger, die Sprache, im Zentrum steht [...].
(Beilharz 1996: 9)

¹⁰ Für spartenspezifische Translation von Aufführungstexten mithilfe der vorgestellten Translationsarten siehe zum Beispiel die Studien von Griesel (2000, 2007), Weaver (2010) und Mateo (2007).

Für diese Zielgruppe gilt es, durch interlinguale Translation die Sprach- und Kulturbarriere zu überwinden, daher kann sich der Translator an den vier "klassische[n] Methoden" (Griesel 2000: 11) der "Translation im Theater" nach Griesel (2000, 2007) orientieren. Bei der Auswahl der Translationsart muss der Translator beachten:

Die Translation im Theater muß die Ausgangssprache synchronisieren, muß Gestik und Mimik erklären, muß übertönen und gleichzeitig unaufdringlich bleiben. (Griesel 2000: 28)

4.2.1 Zusammenfassende Übersetzung

Griesel zufolge handelt es sich bei der zusammenfassenden Übersetzung um ein Translat, das dem Publikum vor Beginn der Aufführung "in schriftlicher Form" (Griesel 2007: 294) (z.B. über das Programmheft) ausgehändigt und vor oder während der Aufführung gelesen wird. Die Schwierigkeit für das Publikum liegt darin, "sich im dunklen Bühnenraum mit dem Blatt zurechtzufinden und sich mit dem wenigen Text zu begnügen, der einem die gesprochene Sprache ersetzen soll" (Griesel 2007: 296). Für den Translator besteht die Herausforderung darin, dass das Translat "in der konkreten Situation nicht mehr korrigierbar" (Griesel 2007: 294) ist. Eine zusammenfassende Übersetzung sollte sich durch "Vollständigkeit, Genauigkeit, Objektivität, Kürze, Verständlichkeit und Übersichtlichkeit" (Griesel 2007: 11) auszeichnen. Weiterhin sollte Folgendes beachtet werden:

Sie [die zusammenfassende Übersetzung] muss klar gegliedert sein, damit das Publikum in der Lage ist, das Geschehen auf der Bühne dem Text zuzuordnen. Auf Bildhaftigkeit sollte verzichtet werden, da sie durch das Verfolgen des Geschehens auf der Bühne redundant wird. Die Sprache muss einfach und klar sein. Alle Personen müssen eindeutig vorgestellt werden. Interpretationen sind dem Publikum selbst zu überlassen. Gegebenenfalls sollte Kulturspezifika erläutert werden. (Griesel 2007: 11)

4.2.2 Übertitelung

Bei der Übertitelung werden "[...] mit Hilfe eines Computerprogramms [...], welches speziell für sie entwickelt worden ist" (Griesel 2000: 63) Titel auf einen Bildschirm auf, über, unter oder neben der Bühne beziehungsweise auf ein Display in der Rückenlehne des Vordersitzes projiziert. Da die "Lesegeschwindigkeit des Zuschauers langsamer ist als die Sprechgeschwindigkeit" (Griesel 2000: 64) der Schauspieler, kommt es vor allem aufgrund einer durch Änderungen im Sprech- oder Gesangstempo entstehende hohe Informationsdichte zu "Kürzung, Rhythmisierung und Vereinfachung der Sprache" (Griesel 2007: 295). Die Titel sind daher "etwa 50 Zeichen pro Zeile lang" (Griesel 2000: 64) und müssen zum richtigen Zeitpunkt projiziert werden, ohne dabei zu sehr von der Bühnenhandlung abzulenken. Im Gegensatz zur Filmuntertitelung hängt die Übertitelung von "situativen Faktoren wie Tempo, Lautstärke, Improvisationen und dadurch bedingten Verschiebungen" (Griesel 2000: 64) ab. Dabei steht der Translator der Schwierigkeit gegenüber, dass der Zieltext in der konkreten Situation "nur sehr bedingt" (Griesel 2007: 294) korrigierbar ist.

4.2.3 Simultandolmetschen

Das Simultandolmetschen von Theateraufführungen geschieht mithilfe einer Textvorlage, die vor der Aufführung vorbereitet wird. Die konkrete Dolmetschleistung besteht daher in einer "Vermündlichung von Schriftlichem" (Griesel 2007: 13), die dem Publikum bei der konkreten Aufführung über Kopfhörer live dargeboten wird. Allerdings:

Der Ausgangstext wird nicht übersprochen, sondern das Publikum hat die Wahl, einen Kopfhörer zu nehmen, ihn entweder ganz aufzusetzen oder ein Ohr freizulassen, um so Ausgangstext und Zieltext parallel zu rezipieren. (Griesel 2007: 13)

Dies ist neben der Übertitelung die am zweithäufigsten gebrauchte Translationsart, daher werden diese beiden Methoden oft verglichen. Basiert eine Aufführung auf einer Textvorlage, so muss der Translator weniger auf die Mittel der Kürzung und der Segmentierung in Texteinheiten zurückgreifen als bei der Übertitelung. Der Zieltext kann "in einem natürlichen Sprachfluss" dargeboten werden, weshalb es "möglich [ist], den Sprachstil zu erhalten und die Vollständigkeit zu gewährleisten" (Griesel 2007: 295). Dabei kann im Notfall auch auf Änderungen, wie Improvisationen der Schauspieler, reagiert werden. Aufgrund der benötigten Ausstattung ist es "sehr viel kostspieliger als eine Übertitelung" (Griesel 2000: 87).

4.2.4 Alternative Formen

Unter *alternativen Formen* subsumiert Griesel "alle anderen Arten der Übertragung" (2007: 9), die potenziell möglich sind und oft durch eine experimentelle Herangehensweise entstehen. Dazu zählt sie (Griesel 2007: 9) den zweisprachigen Paralleltext, wobei der komplette übersetzte Ausgangstext "in zweisprachiger Version an das Publikum verteilt" (Griesel 2000: 105) wird. Er wird während der Aufführung mitgelesen, worauf natürlich die "Lichtverhältnisse im Zuschauerraum [...] abgestimmt" (Griesel 2000: 105) werden müssen. Translation kann auch "durch einen integrierten ziel-sprachigen Schauspieler" (Griesel 2007: 9) stattfinden, was Griesel als "personifizierte Sprachübertragung" (Griesel 2000: 121) bezeichnet. Bei einer zweisprachigen Aufführung kann ein "Dolmetscher auf die Bühne geholt werden" (Griesel 2007: 294), der dolmetscht, "wenn es die Bühnensituation erfordert" (Griesel 2000: 125). Er ermöglicht die Kommunikation mit dem Publikum und zwischen den "Personen auf der Bühne" (Griesel 2000: 124). Durch den Einsatz eines Dolmetschers bei einer zweisprachigen Aufführung kann dem Publikum eine durch Migration entstandene Existenz mehrerer Sprachen in einem Land und die Notwendigkeit von Translation zur Vermittlung bewusst gemacht werden. Weiterhin hält Griesel "das voice-over [sic] als Übertragungsart für Theaterinszenierungen für sehr geeignet, da der Ausgangstext auf der Bühne immer zu hören ist, und es sich bei der Übersetzung nur um eine Ergänzung, nie um eine Synchronisation handeln kann" (Griesel 2000: 124). Schließlich können auch verschiedene Translationsarten kombiniert werden, wie Griesel bei einer Aufführung beobachtete:

Es wurde Simultan [sic] gedolmetscht, konsekutiv, außerdem wurden Texte an die Wand projiziert und Übersetzungen in schriftlicher Form ausgeteilt. (Griesel 2000: 123)

Bei alternativen Methoden kann es aufgrund ihrer Unerprobtheit "zu vielfältigen Bühnenpannen etc. kommen, die die Rezeption der Translation verhindern" (Griesel 2007: 296).

4.3 Translationsarten für Hörbehinderte

Für Hörbehinderte sind die akustischen und daher die meisten verbalen Zeichen einer Theateraufführung ohne Translation schwer bis gar nicht rezipierbar.

The role of the translator [...] is to communicate the information and emotion of the acoustic elements [...] via alternative means, especially visual [...]. (Weaver 2010: o.S.)

Gegenwärtig wird für Hörbehinderte meist intralinguale Translation angewandt (Weaver 2010: o.S.).

Bei der Translation von Theateraufführungen für Hörbehinderte ist zu beachten, dass eine Sinnesbehinderung unterschiedlich stark ausgeprägt sein und entweder von Geburt an oder später im Leben (z.B. als Teil des Alterungsprozesses) auftreten kann. Nicht alle in Deutschland lebenden Hörbehinderten beherrschen beispielsweise die Deutsche Gebärdensprache und die Lesegeschwindigkeit der einzelnen Zielgruppenvertreter ist unterschiedlich gut ausgeprägt. Aus diesem Grund müssen für die einzelnen Untergruppen unterschiedliche Translationsarten angewandt werden. Die meisten können übrigens entgegen gängigen Vermutungen Musik "hören", denn "[m]usic is a multisemiotic experience" (Weaver 2010: o.S.): Sie kann über den Tast- und sogar den Sehsinn (Bewegung und Vibration) wahrgenommen werden.

4.3.1 Gebärdensprachdolmetschen

Die Deutsche Gebärdensprache ist eine eigenständige Sprache, bei der mithilfe von Gebärden kommuniziert wird. Für Gehörlose ist sie die Primärsprache. Gebärdensprachdolmetschen (en *sign language interpreting*), das "heute nicht mehr als Sonderfall des Dolmetschens betrachtet wird" (Grbić 1999/2006: 322), ist für Gehörlose nötig, "[u]m Informationen zu erhalten oder Mißverständnisse zu vermeiden" (Grbić 1999/2006: 322). Es handelt sich dabei um "eine spezielle Form der interlingualen Übertragung" (Griesel 2007: 61).

Wenn Gebärdensprachdolmetschen bei Theateraufführungen zum Einsatz kommt, stehen ein oder mehrere Gebärdensprachdolmetscher am Rand der Bühne oder zwischen den Schauspielern auf der Bühne. Geeigneter ist der zweite Fall, da die Zientextempfänger nicht zwischen der Bühnenhandlung und den Dolmetschern hin und her schauen müssen. Zudem werden Informationen und Emotionen so leichter verständlich. Auf den Dolmetscher abgestimmte Beleuchtung in Kombination mit dunkler Kleidung bewirkt, dass die Dolmetscher ausreichend auffallen, ohne von der Bühnenhandlung abzulenken: In ihrer Funktion ähneln sie daher zum Beispiel dem Orchester in der Oper (Weaver 2010: o.S.). Der Ausdruck der Gebärdensprachdolmetscher auf der Bühne ist sehr expressiv: Außer Gebärden nutzt der Dolmetscher Körpersprache, Bewegung und Mimik:

[M]usical phrasing and rhythm are sometimes indicated through hand gestures and dance-like bodily movements. (Weaver 2010: o.S.)

Außerdem interagiert der Dolmetscher teilweise mit dem Publikum und mit visuellen Elementen auf der Bühne. Da er somit quasi Teil der Bühnenhandlung wird, ist auch die Absprache mit den Schauspielern sehr wichtig: Diese können ihre Rolle vorstellen, sodass sich der Dolmetscher besser in das Bühnengeschehen einfügen kann. Umgekehrt ist es möglich, dass die Schauspieler vereinzelt mitgebärden. Eine gemeinsame Durchlaufprobe ist von Vorteil, denn der Dolmetscher sollte keinesfalls als "Fremdkörper" auffallen. Interessanterweise kann Gebärdensprachdolmetschen auch für Hörende zum Theatererlebnis beitragen, denn "sign interpretation [...] enhances the beauty and richness of the opera"¹¹ experience" (Weaver 2010: o.S.).¹²

4.3.2 Übertitelung für Hörbehinderte

Im Englischen unterscheidet man zwischen dem herkömmlichen, interlingualen *surtitling* und dem vor allem für Hörbehinderte angewandten, intralingualen *captioning* oder *adapted surtitling*. Im Deutschen existiert nur die Benennung *Übertitelung*. Aber auch im Deutschen empfiehlt sich eine terminologische Abgrenzung von der "herkömmlichen" Übertitelung. Da für diesen Begriff bisher noch kein deutscher Terminus existiert, werden im Folgenden die englischen Termini verwendet.

Beim *captioning* handelt es sich um "intersensorial and intermodal transfer from acoustic features to verbal description and then to visual written script" (Weaver 2010: o.S.). Der Zieltext wird für das Publikum gut sichtbar projiziert: auf einen Bildschirm in der Rückenlehne des Vordersitzes, auf einen in der Hand gehaltenen Bildschirm oder auf spezielle Brillen (*closed captioning*), oder auf einen Bildschirm auf, über, unter oder neben der Bühne (*open captioning*) (Weaver 2010: o.S.). Eine einzelne Projektion besteht aus drei Zeilen Text. Der Translator stellt stets den gesamten Text der Inszenierung zur Verfügung sowie "additional information on audio elements" (Weaver 2010: o.S.). Auch die Namen der Charaktere und beiseite gesprochene Worte müssen enthalten sein. "[S]poken language and specific tones of voice, such as sarcasm" (Weaver 2010: o.S.) können durch Zeichensetzung wiedergegeben werden, dialektale oder andere phonologisch abweichende Sprechweisen durch "labelling, for example 'Scottish', or phonetic representation, for example, 'Did yow call sir?'" (Weaver 2010: o.S.). Wie beim *surtitling* benötigt der Translator sowohl linguistisches als auch technisches Know-how. Der Text muss auf begrenztem Raum und zum richtigen Zeitpunkt angezeigt werden, ohne dabei zu sehr von der Handlung auf der Bühne abzulenken. Dabei muss die unterschiedliche Lesegeschwindigkeit von Hörenden und Hörbehinderten beachtet werden. Die besten Ergebnisse werden erzielt, wenn der Translator das Translat sowohl anfertigt als auch projiziert (Weaver 2010: o.S.).

¹¹ Diese Beobachtung gilt auch für die anderen Sparten des Theaters.

¹² Einen Eindruck davon können die Videos auf der Website des Hans Otto Theaters (o.J.) vermitteln.

4.4 Translationsarten für Sehbehinderte

Für Sehbehinderte sind die visuellen und daher die meisten nonverbalen Zeichen einer Theateraufführung ohne Translation schwer bis gar nicht rezipierbar. Für Sehbehinderte wird meist intralinguale Translation angewandt (Weaver 2010: o.S.). Die einzelnen Translationsarten sind sich teilweise zum Verwechseln ähnlich. Sie können zwar separat genutzt werden, in der Praxis besteht jedoch oft ein kombiniertes Angebot. Die Werkeinführung wird zum Beispiel manchmal als Unterart der Audiodeskription und manchmal als eigene Translationsart aufgeführt (Weaver 2010: o.S.).

4.4.1 Audiodeskription

Die Audiodeskription (en *audio description*) ist eine der bekanntesten und meistgenutzten Translationsarten für Sehbehinderte. Sie wurde erstmals in den 1980er Jahren in den USA, Kanada und Großbritannien eingesetzt (Weaver 2010: o.S.).

Audio description (AD) is the descriptive technique of inserting audio explanations and descriptions of the settings, characters and action taking place in a variety of audiovisual media, where information about these visual elements is not offered in the regular audio presentation. (Orero 2005: 7)

Es werden also alle Informationen genannt, die zur Interpretation der Aufführung nötig sind und sich nicht über die akustischen Zeichen (z.B. gesprochener oder gesungener Text, Geräusche) erschließen. Der Zieltext der Audiodeskription wird vor einer Aufführung in schriftlicher Form vorbereitet, dann allerdings vom Translator selbst oder einem Sprecher live eingesprochen. Hier kommt es zu einem "change in mode from the visual to the written (printed scripts) and then to audio (spoken scripts)" (Weaver 2010: o.S.). Für den Translator stellen – wie schon bei anderen Translationsarten – die spontane Reaktion auf unvorhergesehene Momente (z.B. Improvisationen der Schauspieler) und die durch Änderungen im Sprech- beziehungsweise Gesangstempo entstehende hohe Informationsdichte eine Herausforderung dar. Audiodeskription im Musiktheater "is particularly challenging given the prominence of music alongside a wealth of visual elements" (Weaver 2010: o.S.), allerdings:

[T]he music score helps with the timing of the narration. (Orero/Matamala 2007: 272)

Der Translator benötigt in jedem Fall "technical, linguistic, narrating and performance skills" (Weaver 2010: o.S.).

Weaver zufolge existieren verschiedene Arten der Audiodeskription. Manchmal beschreiben bis zu drei Personen unabhängig voneinander wichtige Elemente. Außerdem können Überschneidungen mit verbalen Zeichen entweder explizit vermieden oder zugunsten einer Fokussierung auf ausführliche und vollständige Beschreibung akzeptiert werden. In Kombination mit der Werkeinführung kann eine Einführung vor Beginn der Vorstellung, mehrere Zusammenfassungen vor jedem Akt sowie eine ausführliche Beschreibung während der Aufführung stattfinden (Weaver 2010: o.S.).

4.4.2 Werkeinführung

Die *Werkeinführung* (Arbeitsgemeinschaft Barrierefreiheit 2010: o.S.; en *audio introduction*) steht für “an audio text which describe[s] the [...] production prior to the representation” (Orero/Matamala 2007: 269). Der Translator gibt eine klare Inhaltsangabe und beschreibt viele visuelle Details (Weaver 2010: o.S.), die zur Interpretation der Aufführung bekannt sein müssen. Entweder findet die Einführung live vor Beginn einer Aufführung statt oder sie ist im Voraus über CD oder MP3-Format zugänglich. Die größte Herausforderung liegt für den Translator in der Kürze der verfügbaren Zeit, denn die Werkeinführung muss dennoch alle Hauptpunkte beinhalten. Gleichzeitig darf es zu keinem “information overload” (Weaver 2010: o.S.) kommen. Der Translator benötigt “technical, linguistic and narrating expertise” (Weaver 2010: o.S.).

4.4.3 Audio-Übertitelung oder akustische Übertitelung

Unter *Audio-Übertitelung* oder *akustischer Übertitelung*¹³ (en *audio surtitling*) versteht man “surtitles which are read aloud” (Weaver 2010: o.S.), was wie beim Simultandolmetschen von einem abgetrennten Raum aus geschieht. Dabei müssen syntaktische Einheiten zusammenbleiben und musikalische Passagen dürfen nicht zu sehr gestört werden. Im Unterschied zu Audiodeskription und Werkeinführung stellt der Translator zwar die in den Titeln gegebenen Informationen zur Verfügung, jedoch ohne “description of any other visual element of scenography or dramatic action” (Weaver 2010: o.S.). Die Audio-Übertitelung ähnelt daher ein wenig dem Voice-over beim Film. Weaver hält sie insbesondere für Opern in Konzertversion für geeignet, da sich diese durch “minimal dramaturgical representation” (Weaver 2010: o.S.) auszeichnen. Audio-Übertitelung wird bisher nur äußerst selten angewandt, könnte aber in Zukunft unter anderem die Audiodeskription als preiswertere und weniger aufwändige Translationsart ablösen (Weaver 2010: o.S.).

4.4.4 Übertitel in Brailleschrift

Als mögliche Alternative zur Audio-Übertitelung nennt Weaver Übertitel in Brailleschrift (en *Braille surtitles*):

[They] could be delivered electronically to the Braille keyboards of individual audience members from the standard surtitles. (Weaver 2010: o.S.)

Weitere Forschung zu dieser Translationsart wäre notwendig und wünschenswert, denn bei dieser Art der Übertitelung werden durch die Beanspruchung des Tastsinns – im Unterschied zu den anderen bereits genannten Translationsarten – Überschneidungen akustischer Informationen vermieden.

¹³ Diese Benennungen wurden für den vorliegenden Beitrag in Anlehnung an *Audio-Untertitelung* (vgl. Kommission der Europäischen Gemeinschaften 2003: 12) und *akustische Untertitelung* (vgl. Europäisches Parlament 2006: 28) hergeleitet.

4.4.5 Masken-, Kostüm- und Bühnenführung

Die *Masken-, Kostüm- und Bühnenführung* (Arbeitsgemeinschaft Barrierefreiheit 2010: o.S.; *en touch tour*) oder *Bühnenbegehung, Kostüm-, Masken- und Requisitenpräsentation* (vgl. Hörfilm e.V. o.J.) steht für:

[V]isits to the opera¹⁴ stage and backstage in which VIPs [visually-impaired patrons] have the opportunity to touch items of the set, stage design models, costumes and props, in order to gain information about these visual elements of the production prior to the performance [...] often accompanied by verbal description, including contextual information about the displayed items [...].
(Weaver 2010: o.S.)

Folglich gilt für die sehbehinderten Besucher:

[T]hey have the opportunity to experience dimensions and the geographical layout of the stage [...].
(Weaver 2010: o.S.)

Auf diese Weise können sie die Bühnenhandlung und das Regiekonzept einer Inszenierung in einen Kontext einordnen.

“Multisemiotisch” wird das Theatererlebnis dadurch, dass die Sehbehinderten anstatt des nicht oder nur unzureichend vorhandenen Sehsinns, den Tastsinn (und weniger entscheidend: den Geruchssinn) nutzen (Weaver 2010: o.S.). Die sehbehinderten Besucher sind dabei selbst Translatoren “as they translate the information gathered by means of touch, such as texture and weight, in order to create their own mental image” (Weaver 2010: o.S.). Der Translator kann als Begleiter fungieren, der die Gegenstände, die ertastet werden, auswählt und den Zeitrahmen der Führung bestimmt (Weaver 2010: o.S.).

4.5 Die Möglichkeiten und Grenzen der Translation bei der Umsetzung des inklusiven Theaters

Um die Möglichkeiten und Grenzen der Translation bei der Umsetzung des inklusiven Theaters herauszufinden, muss man sich fragen, ob Translation die Forderung des inklusiven Theaters – “Theater für alle” – erfüllen kann.

Für ein inklusives Theater müssten die zahlreichen in exklusiven Theatersettings bestehenden räumlichen, sinnlichen und sprachlichen Barrieren abgebaut werden, sodass alle Mitglieder der Gesellschaft zur gleichen Zeit Zugang zum Theater hätten. Mit räumlichen Fragen, die zum Beispiel durch die Architektur entstehen, beschäftigen sich die Vertreter des universellen Designs. Mit der Überwindung sinnlicher und sprachlicher Barrieren dagegen befasst sich der Translator. Die zentrale Stellung des Translators für den Umgang mit solch komplexen Kommunikationshandlungen, wie sie im Theater auftreten, ergibt sich aus dem Verständnis des Translators als Experte für die Ermöglichung von Kommunikationshandlungen über Barrieren (vgl. 2.4).

Bei der Translation von Theateraufführungen für die behandelten Zielgruppen trägt der Translator “significant social responsibility” (Weaver 2010: o.S.), denn er kann

¹⁴ Diese Definition gilt auch für die anderen Sparten des Theaters.

dadurch zur Infragestellung gesellschaftlicher Normen, die zu Exklusion führen, beitragen:

Through visible techniques such as open captioning and sign interpreting, the [...] translator [...] makes an important social contribution towards increasing awareness of disability [...].
(Weaver 2010: o.S.)

Weaver zufolge könnte der Aspekt der sozialen Verantwortung den Translator dazu motivieren, sich mit der Umsetzung des inklusiven Theaters zu beschäftigen, da dieser eine Aufwertung seines Status bewirken kann (Weaver 2010: o.S.).

Doch die zahlreichen Kompetenzen, die der Translator benötigt, darunter technische, linguistische, performative, interkulturelle etc., sind so speziell und hochkomplex, dass Einzelpersonen dabei an ihre Grenzen stoßen können. Wie Beispiele aus der translatorischen Praxis zeigen,¹⁵ spezialisieren sich Translatoren und die von ihnen gegründeten Firmen daher mittlerweile auf die Translation von Theateraufführungen für eine Zielgruppe und/oder eine Translationsart.

In einem inklusiven Theater würden bei jeder Aufführung die Bedürfnisse aller (behandelten) Zielgruppen befriedigt werden, indem stets alle genannten Translationsarten zur Verfügung stünden oder eine Translationsart gefunden würde, die für alle Zielgruppen funktioniert. Im Folgenden wird gezeigt, dass dies nur bedingt erfüllbar ist.

Bei jeder Aufführung die Bedürfnisse aller behandelten Zielgruppen zu befriedigen, erweist sich vor allem in organisatorischer und finanzieller Hinsicht als schwer bis unmöglich. Woher soll für interlinguale Translation beispielsweise bekannt sein, welche Zielsprachen bei einer Aufführung zur Verfügung gestellt werden müssen? Einige der aufgeführten Translationsarten können auch nur bedingt parallel zueinander bereitgestellt werden (z.B. interlinguale Übertitelung und Übertitelung für Hörbehinderte).

Bisher existiert meines Erachtens keine Translationsart, die für alle Zielgruppen geeignet ist, da der Translator in Abhängigkeit von der jeweiligen Zielgruppe völlig unterschiedliche Barrieren überwinden und verschiedene Zeichen des Ausgangstextes übertragen muss. Es könnte beispielsweise möglich und sinnvoll sein, für alle Zielgruppen eine Werkeinführung anzubieten, und auch Übertitelung wird zur Überwindung sinnlicher *und* sprachlicher Barrieren genannt:

With over 4 million Australians with hearing loss and 1 in 5 Australian households speaking a language other than English, Theatre Captioning offers social inclusion and equal access to the arts for both of these groups. (The Captioning Studio Group Pty Ltd o.J.: o.S.)¹⁶

¹⁵ Ein Beispiel für solch eine Firma ist das Berliner Unternehmen "Audioskript" (<http://www.audioskript.de/>), das bereits an verschiedenen Theatern in ganz Deutschland Audiodeskription durchgeführt hat. Beispiele im englischsprachigen Raum bilden die britischen Unternehmen "Stagetext" (<http://www.stagetext.org/>), "SPIT Signed Performance in Theatre" (<http://www.spit.org.uk/>) und "VocalEyes Ltd" (<http://www.vocaleyeyes.co.uk/>) sowie das australische Unternehmen "The Captioning Studio Group Pty Ltd" (<http://theatrecaptioning.com.au/>).

¹⁶ Das Zitat wurde der Website des Unternehmens am 02.08.2012 entnommen. Die Stelle ist dort zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des vorliegenden Beitrags nicht mehr vorhanden.

In beiden Fällen gilt jedoch: Für jede Zielgruppe müssten unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden, um jeweils das Verständnis zu sichern. Die Übertitel müssten für die einzelnen Gruppen zum Beispiel auf unterschiedliche Zielmedien übertragen werden: für Hörbehinderte etwa auf einen Bildschirm in bequem sichtbarer Position mitten im Bühnengeschehen, für Besucher mit anderer Primärsprache auf einem Display in der Rückenlehne des Vordersitzes, wo dann auch unterschiedliche Zielsprachen wählbar wären, und für Sehbehinderte akustisch über Kopfhörer oder auf Braille-Keyboards. Es würde sich bei diesen "Übertiteln" also nicht um *dieselbe* Translationsart handeln, sondern eher um Variationen derselben.

Anstatt nach der einen Translationsart für alle zu suchen, erscheint daher eine Anwendung der "various methods in conjunction with one another" (Weaver 2010: o.S.) für die Praxis als sinnvoller – zumindest innerhalb einer Zielgruppe. Bezogen auf Gehörlose würde das zum Beispiel bedeuten, dass ein Theater sowohl Gebärdensprachdolmetschen als auch Übertitelung anbieten müsste, um tatsächlich inklusiv zu sein (Weaver 2010: o.S.).

Zur wirklichen Umsetzung des inklusiven Theaters durch Translation wäre ein Austausch zwischen Translatoren, Theaterleuten, Mehrheits- und Minderheitenvertretern nötig, da jede Gruppe eine andere Perspektive vertritt.

Als die Übertitelung in den 1980er Jahren erstmals genutzt wurde, übten Mehrheitsvertreter Kritik und leisteten Widerstand. Sie fühlen sich auch von Translationsarten wie Gebärdensprachdolmetschen häufig gestört und beurteilen diese als "obtrusive and annoying practices that hinder the full reception of the visual component" (Orero/Matamala 2007: 274). Insbesondere regelmäßige Theatergänger befürchten oder erwarten gar, dass ihr Theatererlebnis nicht mehr ihren Ansprüchen oder Gewohnheiten genügt, wenn Translation von Theateraufführungen stattfindet. Für die interlinguale Translation hat Griesel den Begriff der "Publikumsspaltung" eingeführt, wobei es sich um eine "Aufspaltung des Publikums in Gruppen mit verschiedenen Verstehensvoraussetzungen" (Griesel 2007: 19) handelt:

Das Publikum besteht also aus drei verschiedenen Rezipientengruppen, dem ausgangssprachigen Publikum, dem zielsprachigen und dem zielsprachigen mit Ausgangssprachkenntnissen. (Griesel 2007: 19)

Bezogen auf die Translation von akustisch und visuell wahrnehmbaren Zeichen besteht das Publikum aus zwei Rezipientengruppen: den Rezipienten mit und denen ohne Sinnesbehinderung. Für diejenigen ohne Sinnesbehinderung ergibt sich eine zuweilen störende Überlagerung von Informationen, Geräuschen etc. Es besteht hier ein Konflikt zwischen der manchmal nicht zu vermeidenden "Sichtbarkeit" und der von Mehrheitsvertretern geforderten "Unsichtbarkeit" von Translation (Näheres hierzu bei Weaver 2010).

Durch Austausch mit dem Mehrheitspublikum könnte solchem Unwillen begegnet werden, indem etwa Kompromissfindung angestrebt wird. Zudem könnte dabei die allgemeingesellschaftliche Verantwortung, egozentrische Denkweisen zugunsten sozialer

abzulegen, nach dem Motto "andere brauchen das" und "ich bin dankbar, dass ich es (noch) nicht brauche", an die Mehrheitsvertreter herangetragen werden. Als Resultat eines solchen Umdenkens könnte die "Sichtbarkeit" von Translation akzeptiert und zur Stärkung des gesellschaftlichen Bewusstseins sogar eingefordert werden. Wie bereits erwähnt, können auch Hörende Translationsarten wie Gebärdensprachdolmetschen als Bereicherung werten. Mit dem Ansatz des inklusiven Theaters ist für Mehrheitsvertreter die Chance verbunden, dass Theater und die Gesellschaft vielseitiger werden könnte.

Die Forderung "Theater für alle" kann nicht erfüllt werden, indem die gesellschaftliche Mehrheit ohne die Beteiligung von Minderheitenvertretern Konzepte zur Veränderung des bestehenden Systems entwickelt und umsetzt. Am konkreten Translationsprozess sind die intendierten Zieltextempfänger gewöhnlich zwar nicht aktiv beteiligt (außer bei Masken-, Kostüm- und Bühnenführungen), aber ein Meinungs-austausch im Vorfeld einer Aufführung durch Gespräche, Umfragen oder Studien und nach einer Aufführung durch Feedbackgabe wäre möglich und nötig. Durch diesen Austausch soll die Rolle des Translators als Experte für die Ermöglichung von Kommunikations-handlungen über Barrieren nicht angezweifelt werden. Vielmehr könnte sein Expertenwissen hinsichtlich der besonderen Bedürfnisse der einzelnen Gruppen noch erweitert werden, indem er Input zu Weiterentwicklung und Verbesserung der Translationsarten erhält.

In Interessengemeinschaften organisiert, können die Vertreter der Zielgruppen ihre Rechte vertreten und so den Einsatz von Translation zur Umsetzung des inklusiven Theaters einfordern. Es bestünde die Möglichkeit, dass die Zielgruppenvertreter über diese Verbände von einem bestehenden Translationsangebot erfahren. Diese bisher eher kleine Lobby gewinnt – im Falle der Sinnesbehinderten – durch die alternde Gesellschaft Deutschlands zukünftig an Bedeutung und Einfluss.

Bei der Wahl der Translationsart muss eine Kooperation zwischen den Auftraggebern, Theaterpraktikern beziehungsweise künstlerischen Leitern (z.B. Regisseuren) und dem Translator stattfinden. Dadurch kann nämlich erreicht werden, dass die Translationsart von vornherein in die Regiearbeit integriert wird. Zu vermeiden ist der von Griesel beschriebene Fall, dass die Veranstaltenden – ohne den Translator als Experten zu konsultieren – die Translationsart wählen und "die sprachliche Übertragung hervorragend geleistet wird, die Übertragungsart jedoch für die jeweilige Inszenierung ungünstig ausgewählt wurde und so ihrer Funktion nicht gerecht werden kann" (Griesel 2000: 29). Gerade Regisseure möchten häufig "ihre Inszenierung als solche bestehen [...] lassen, ohne neue Elemente oder zusätzliche Stimmen einfügen zu müssen" (Griesel 2000: 127), obwohl durch eine unangemessene Translationsart neben der Verständnissicherung auch die Regiearbeit massiv gefährdet wird. Griesel zufolge muss Translation von Theateraufführungen imstande sein "sich einzufügen, [sie muss] für die jeweilige Inszenierung angefertigt werden und für die jeweilige Situation angemessen sein" (Griesel 2000: 128). Daher ist "[d]ie ideale Form der TT [Translation im Theater] für eine Inszenierung [...] keine spezielle, sondern die adäquate" (Griesel

2007: 298). Um zukünftige Regisseure mit der Thematik frühzeitig vertraut zu machen, sollten das Konzept des inklusiven Theaters und die zu seiner Umsetzung nötigen Translationsarten schon während der Ausbildung unterrichtet werden. So könnten sich Regisseure einerseits mit dem Ansatz vertraut machen und andererseits dessen Umsetzung von Anfang an als künstlerische Herausforderung begreifen.

Um inklusives Theater mithilfe der Translation im konkreten Fall umzusetzen, muss ein Theaterhaus finanziell abgesichert sein, da dafür eine technische Aufrüstung und die Bezahlung eines Translators sowie eines Technikers notwendig sind. Die Kosten, die durch Anschaffung, Instandhaltung etc. der technischen Ausstattung entstehen, können die Theater aufgrund finanzieller Engpässe nicht allein tragen. Die finanzielle Belastung könnte jedoch durch Zuschüsse aus staatlichen Kassen und von anderen Sponsoren, und durch wachsende Zuschauerzahlen ausgeglichen werden. Es kann zudem damit gerechnet werden, dass die Umsetzung des inklusiven Theaters mithilfe der Translation durch den technischen Fortschritt weiter verbessert wird:

[I]nnovative technological developments [...] have increased the potential for inclusion, initially in the form of surtitles overcoming linguistic barriers and also making a social impact by promoting multilingualism, and latterly through facilities such as AD [*audio description*] and captioning which contribute to the fight against the social marginalisation of the sensory-impaired.
(Weaver 2010: o.S.)

In Zukunft werden voraussichtlich – u.a. aufgrund der finanziellen Belastung – neue, weniger kostspielige Translationsarten entwickelt werden.

Der Ansatz des inklusiven Theaters wird mittlerweile auch politisch gestützt: Zumindest theoretisch existiert die Absicht, für alle Mitglieder einer Gesellschaft volle Teilhabe an kulturellen Institutionen wie dem Theater sicherzustellen:

Media accessibility is an increasingly prominent issue in today's rapidly developing technological age. The growing awareness of the diverse needs of the population is reflected in legislation and facilities for accessing information, and is starting to also show signs of recognition within the world of entertainment, as demonstrated by legislative acts on accessibility [...].
(Weaver 2010: o.S.)

Die sogenannte UN-Behindertenrechtskonvention, die am 26. März 2009 in Deutschland in Kraft trat, ist dabei für die (Sinnes-)Behinderten wichtig, da sie volle gesellschaftliche Teilhabe in allen Lebensbereichen als Menschenrecht betont:

Grundlegend für die UN-BRK [UN-Behindertenrechtskonvention] und die von ihr erfassten Lebensbereiche ist der Gedanke der Inklusion: Menschen mit Behinderung gehören von Anfang an mitten in die Gesellschaft.
(Beauftragte 2014: o.S.)

Im Grußwort zur deutschen Ausgabe der Konvention heißt es: "Niemand darf ausgegrenzt werden" (Beauftragter 2010: 4). Die Bundesregierung arbeitet nach eigenen Angaben an Aktionsplänen, die "zur Umsetzung der Konvention notwendig sind" (Beauftragter 2010: 4) und zum Ziel haben, alle gesellschaftlichen Bereiche den jeweiligen Bedürfnissen anzupassen. Der Artikel 30 "Teilhabe am kulturellen Leben sowie an Erholung, Freizeit und Sport" ist für den Ansatz des inklusiven Theaters besonders relevant:

- (1) Die Vertragsstaaten anerkennen das Recht von Menschen mit Behinderungen, gleichberechtigt mit anderen am kulturellen Leben teilzunehmen, und treffen alle geeigneten Maßnahmen, um sicherzustellen, dass Menschen mit Behinderungen
- a) Zugang zu kulturellem Material in zugänglichen Formaten haben;
 - b) Zugang zu [...] Theatervorstellungen [...] in zugänglichen Formaten haben;
 - c) Zugang zu Orten kultureller Darbietungen oder Dienstleistungen, wie Theatern [...] haben.
- (Beauftragter 2010: 46, Hervorh. im Original)

Der Artikel 2 "Definitionen" trifft Aussagen darüber, wie für Behinderte unbefangene Kommunikation ermöglicht werden kann und nennt – wenn auch nicht wortwörtlich – Translation als Mittel dafür:

Im Sinne dieses Übereinkommens schließt "**Kommunikation**" Sprachen, Textdarstellung, Brailleschrift, taktile Kommunikation, Großdruck, leicht zugängliches Multimedia sowie schriftliche, auditive, in einfache Sprache übersetzte, durch Vorleser zugänglich gemachte sowie ergänzende und alternative Formen, Mittel und Formate der Kommunikation, einschließlich leicht zugänglicher Informations- und Kommunikationstechnologie, ein; schließt "**Sprache**" gesprochene Sprachen sowie Gebärdensprachen und andere nicht gesprochene Sprachen ein; [...] bedeutet "**universelles Design**" ein Design von Produkten, Umfeldern, Programmen und Dienstleistungen in der Weise, dass sie von allen Menschen möglichst weitgehend ohne eine Anpassung oder ein spezielles Design genutzt werden können. "Universelles Design" schließt Hilfsmittel für bestimmte Gruppen von Menschen mit Behinderungen, soweit sie benötigt werden, nicht aus. (Beauftragter 2010: 13-14, Hervorh. im Original)

Für die Barrierefreiheit von Fernsehsendungen existiert auf europäischer Ebene die "Richtlinie über audiovisuelle Mediendienste". Der Artikel 7 spricht sich für "Zugänglichkeit für Menschen mit Behinderungen" aus:

Member States shall encourage media service providers under their jurisdiction to ensure that their services are gradually made accessible to people with a visual or hearing disability. (Europäische Kommission o.J.: o.S.)

Für das Theater könnte solch eine Richtlinie durch die von der Europäischen Kommission ins Leben gerufene und zur "European Agenda für Culture" gehörende "Access to Culture Platform" erreicht werden:

The Platform on Access to Culture [...] has the mandate to bring in the voice of civil society to provide recommendations for policies that can foster the access of all to cultural life in its different dimensions. [...] It places access and participation within a human rights framework and provides guidelines for policy measures [...]. (Access to Culture Platform 2009: 1)

In der ersten Empfehlung der Plattform wird Translation wortwörtlich als Mittel zur Realisierung von Zugang zu Kultur genannt und somit darauf hingewiesen, dass sprachliche und kulturelle Barrieren die volle Teilhabe am Theater verhindern:

Overcoming linguistic barriers

Language education and support to translation – to remove linguistic obstacles to access to culture. (Access to Culture Platform 2009: 2, Hervorh. im Original)

Liest man diese Richtlinien, könnte man davon ausgehen, dass bereits viel für die Umsetzung des inklusiven Theaters getan wird. Im Vergleich mit Ländern wie Groß-

britannien und Spanien fällt für Deutschland allerdings ein massiver Nachholbedarf auf. Nur wenige deutsche Theaterhäuser stellen regelmäßig Translation von Theateraufführungen bereit; hier einige Beispiele:

- Die großen Berliner Sprechtheater “Deutsches Theater” und “Schaubühne” bieten monatlich ein bis zwei Produktionen mit englischen (und französischen) Übertiteln an.
- Die “Komische Oper” verfügt über Titeldisplay in den Sitzen mit Titeln in verschiedenen Sprachen, u.a. Türkisch.
- Das “Hans-Otto-Theater” in Potsdam stellt seit 1996 bei zwei bis drei Aufführungen jährlich Gebärdensprachdolmetschen zur Verfügung.

Bei vielen britischen Theatern dagegen kann bei verbindlicher Anmeldung für eine Aufführung Translation im Voraus angefordert werden. Zudem bietet dort fast jedes Theater eine Auswahl an Aufführungen mit Translation an, allerdings fast ausschließlich für Hör- und Sehbehinderte. Im Programm und auf der Internetpräsenz einiger britischer Theater machen Symbole für die einzelnen Translationsarten auf einen Blick sichtbar, dass Translation angeboten wird und/oder wann eine Aufführung mit Translation geplant ist:¹⁷



Abb. 5: Gebärdensprachdolmetschen



Abb. 6: Captioning



Abb. 7: Audiodeskription I



Abb. 8: Audiodeskription II

Die Translatoren, Theater und Zielgruppenvertreter aus Deutschland könnten sich in Ländern wie Großbritannien Anregung und Unterstützung holen.

5 Fazit

Wie dargelegt wurde, kann Translation nur bedingt Inklusion beziehungsweise volle gesellschaftliche Teilhabe ermöglichen. Einerseits wurde gezeigt, dass mithilfe der

¹⁷ Bildquellen: Abb. 5 und Abb. 7: Almeida Theatre (2009: 19), Abb. 6: Visitlondon.com (o.J.: o.S.), Abb. 8: Almeida Theatre (o.J.: o.S.).

vorgestellten Translationsarten für die behandelten Zielgruppen theatralische Kommunikationshandlungen und so Teilhabe am Theater ermöglicht werden kann. Andererseits kann Translation nicht alle vorhandenen Barrieren (z.B. architektonische Fragen) überwinden und nicht für alle Zielgruppen (z.B. Sozialschwache) volle Teilhabe am Theater gewährleisten. Die Forderung des inklusiven Theaters "Theater für alle" dient daher vielmehr als Motor für ein Umdenken in der Gesellschaft und als Richtungsgeber für eine Demokratisierung bestehender Gesellschaftsstrukturen.

Allerdings müssten die bereits vorhandenen Translationsarten wesentlich häufiger und regelmäßiger für alle Zielgruppen angeboten werden. Dabei ist weniger entscheidend, dass solch ein Angebot bei jeder Aufführung für alle Zielgruppen, sondern dass es überhaupt besteht. Auch die von Deutschland unterzeichneten politischen Konventionen müssen verstärkt umgesetzt werden; als Vorbild kann da Großbritannien dienen. Forschungslücken bestehen noch hinsichtlich einzelner Translationsarten (z.B. Übertitel in Brailleschrift) und ihrer Termini. An der Klärung auftretender Fragen sollen Vertreter der Zielgruppen beteiligt werden.

Dennoch kann Translation, innerhalb der aufgezeigten Grenzen, einen wertvollen Beitrag zur Umsetzung des inklusiven Theaters leisten. Erstens kann sie Theateraufführungen für ein breiteres Publikum zugänglich und verständlich gestalten. Zweitens ist der Gedanke, dass zur Weiterentwicklung der Translation von Theateraufführungen alle Gruppen zusammenarbeiten sollten, interessant. Denn dies könnte zu einer grundlegenden Veränderung der Entstehungsvorgänge von Theater führen. Die Rolle des Regisseurs etwa wäre durch die direkte Mitarbeit des Publikums Veränderungen unterworfen, da dieser die im Meinungsaustausch geäußerten Vorschläge einarbeiten müsste. Drittens kann sie bestehende Gesellschaftsnormen und exkludierende Verhältnisse bewusst machen, und auf die Existenz der Minderheitengruppen hinweisen. Dadurch könnte Translation weit über das Theater hinaus eine Veränderung der Gesellschaft bewirken.

Literaturverzeichnis

- Almeida Theatre (o.J.): Blind and Visually Impaired Customers: Customer Information. – <http://www.almeida.co.uk/your-visit/access/blind-and-partially-sighted/> (05.06.2014)
- Almeida Theatre (2009): Judgment Day by Ödön von Horváth in a New Version by Christopher Hampton. – <http://www.almeida.co.uk/Downloads/JudgmentDayFINAL.pdf> (05.06.2014)
- Access to Culture Platform (2009): Access to Culture Platform – Policy Guidelines: Executive Summary. – <http://www.access-to-culture.eu/beta/upload/Docs%20ACP/ACP-ExeSummaryEN.pdf> (05.06.2014)
- Arbeitsgemeinschaft Barrierefreiheit (2010): Oper für blinde und gehörlose Besucher. – <http://www.barrierefrei-mannheim.de/cms-aktuelles/archiv/oper-fuer-blinde-und-gehoerlose-besucher.html> (05.06.2014)
- Balme, Christopher (1999): *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. Aufl. 2008. Berlin: Erich Schmidt

- Baumbach, Gerda (2009): "Leipziger Beiträge und Theatergeschichtsforschung: Einführung der Reihe." Corinna Kirschstein (2009): *Theater Wissenschaft Historiographie: Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 1.) Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, IX-XLIV
- Beauftragte der Bundesregierung für die Belange behinderter Menschen (2014): Die UN-Behindertenrechtskonvention. – http://www.behindertenbeauftragter.de/DE/Koordinierungsstelle/UNKonvention/UNKonvention_node.html;jsessionid=F96622DC87661EF7697382356138D7AE.2_cid095 (03.06.2014)
- Beauftragter der Bundesregierung für die Belange behinderter Menschen (Hg.) (2010): Die UN-Behindertenrechtskonvention: Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen. Berlin: Beauftragter der Bundesregierung für die Belange behinderter Menschen – http://www.behindertenbeauftragter.de/SharedDocs/Publikationen/DE/Broschuere_UNKonvention_KK.pdf?__blob=publicationFile (03.06.2014)
- Beilharz, Manfred (1996): "Ein Festival der Entdeckungen – ein Festival der Begegnungen." *Bonner Biennale 96 im Schauspiel Bonn. Neue Stücke aus Europa 6. bis 16. Juni 1996*. Bonn: Schauspiel Bonn, 7-9
- Bentley, Eric (1964): *The Life of the Drama*. New York: Atheneum
- The Captioning Studio Group Pty Ltd (o.J.): [Startseite.] – <http://theatrecaptioning.com.au/> (02.08.2012)
- Dederich, Markus; Heinrich Greving, Christian Mürner, Peter Rödler (2006): "Vorwort." Markus Dederich, Heinrich Greving, Christian Mürner, Peter Rödler (Hg.): *Inklusion statt Integration?: Heilpädagogik als Kulturtechnik*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 7-9
- Deutsches Theater (o.J.): Das Deutsche Theater. Profil. – http://www.deutschestheater.de/ueber_uns/profil/ (05.06.2014)
- Europäische Kommission (o.J.): Accessibility for People with Disabilities (Article 7). – http://ec.europa.eu/avpolicy/reg/tvwf/access/index_de.htm (05.06.2014)

trans-kom

ISSN 1867-4844

trans-kom ist eine wissenschaftliche Zeitschrift für Translation und Fachkommunikation.

trans-kom veröffentlicht Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Diskussionsbeiträge zu Themen des Übersetzens und Dolmetschens, der Fachkommunikation, der Technikkommunikation, der Fachsprachen, der Terminologie und verwandter Gebiete.

Beiträge können in deutscher, englischer, französischer oder spanischer Sprache eingereicht werden. Sie müssen nach den Publikationsrichtlinien der Zeitschrift gestaltet sein. Diese Richtlinien können von der **trans-kom**-Website heruntergeladen werden. Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung anonym begutachtet.

trans-kom wird ausschließlich im Internet publiziert: <http://www.trans-kom.eu>

Redaktion

Leona Van Vaerenbergh
University of Antwerp
Arts and Philosophy
Applied Linguistics / Translation and Interpreting
Schilderstraat 41
B-2000 Antwerpen
Belgien
Leona.VanVaerenbergh@uantwerpen.be

Klaus Schubert
Universität Hildesheim
Institut für Übersetzungswissenschaft
und Fachkommunikation
Marienburger Platz 22
D-31141 Hildesheim
Deutschland
klaus.schubert@uni-hildesheim.de

- Europäisches Parlament (2006): Entwurf eines Berichts über den Vorschlag für eine Richtlinie des Europäischen Parlaments und des Rates zur Änderung der Richtlinie 89/552/EWG des Rates zur Koordinierung bestimmter Rechts- und Verwaltungsvorschriften der Mitgliedstaaten über die Ausübung der Fernsehaktivität. – [http://hieronymi.de/PDF%20Dokumente/CULT_PR\(2006\)376676_DE.pdf](http://hieronymi.de/PDF%20Dokumente/CULT_PR(2006)376676_DE.pdf) (02.08.2012)
- Fiebach, Joachim (1978): "Brechts 'Straßenszene': Versuch über die Reichweite eines Theatermodells." *Weimarer Beiträge* 24 [2]: 123-147
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters*. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. 2. Aufl. 1988. Tübingen: Narr
- Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft*. (UTB 3103.) Tübingen: Narr Francke Attempto
- Fuchs-Heinritz, Werner; Daniela Klimke, Rüdiger Lautmann, Otthein Rammstedt, Urs Stäheli, Christoph Weischer, Hanns Wienold (Hg.) (1973): *Lexikon zur Soziologie*. 5. Auflage 2011. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (2005): "Introducing Multidimensional Translation." *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 1-15 – http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_GerzymischArbogast_Heidrun.pdf (05.06.2014)
- Gottlieb, Henrik (2003): "Parameters of Translation." *Perspectives: Studies in Translatology* 11 [3]: 167-187
- Gottlieb, Henrik (2005): "Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics." *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, 1-29 – http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf (13.07.2012)
- Grbić, Nadja (1999): "Gebärdensprachdolmetschen." Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl, Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt (Hg.) (1999): *Handbuch Translation*. 2. Aufl. 2006. Tübingen: Stauffenburg, 321-324
- Griesel, Yvonne (2000): *Translation im Theater: Die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche*. (TransÜD: Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 1.) Frankfurt a. M.: Lang
- Griesel, Yvonne (2007): *Die Inszenierung als Translat: Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. (TransÜD: Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 12.) Berlin: Frank & Timme
- Häberlein-Klumpner, Ramona (2009): "Separation – Integration – Inklusion unter problemgeschichtlicher Perspektive." Pius Thoma, Cornelia Rehle (Hg.) (2009): *Inklusive Schule: Leben und Lernen mittendrin*. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, 35-44
- Hans Otto Theater (o.J.): Vorstellungen für Taube und Hörbehinderte – TamiDos. – <http://www.hansottotheater.de/preise-besucherservice/angebote-fuer-gruppen/vorstellungen-fuer-taube-hoerbehinderte-tamidos.htm> (06.06.2014)
- Hörfilm e.V. (o.J.): [Startseite.] – <http://www.hoerfilmev.de/index.php?id=430> (03.06.2014)
- Hörmanseder, Fabienne (2008): *Text und Publikum: Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. (Studien zur Translation 17.) Tübingen: Stauffenburg
- Jakobson, Roman (1959): "On Linguistic Aspects of Translation." Reuben A. Brower (Hg.): *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 232-239 – wieder: Roman Jakobson (1971): *Word and Language*. (Selected Writings 2.) The Hague/Paris: Mouton, 260-266
- Kade, Otto (1968): *Zufälle und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*. (Beihefte zur Zeitschrift *Fremdsprachen* 1.) Leipzig: Enzyklopädie

- Kirschstein, Corinna (2009): *Theater Wissenschaft Historiographie: Studien zu den Anfängen theaterwissenschaftlicher Forschung in Leipzig*. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung 1.) Leipzig: Leipziger Universitätsverlag
- Kommission der Europäischen Gemeinschaften (2003): Mitteilung der Kommission an den Rat, das Europäische Parlament, den Europäischen Wirtschafts- und Sozialausschuss und den Ausschuss der Regionen: Über die Zukunft der europäischen Regulierungspolitik im audiovisuellen Bereich. – <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2003:0784:FIN:DE:PDF> (02.08.2012)
- Kronauer, Martin (2010a): "Einleitung – Oder warum Inklusion und Exklusion wichtige Themen für die Weiterbildung sind." Martin Kronauer (Hg.): *Inklusion und Weiterbildung: Reflexionen zur gesellschaftlichen Teilhabe in der Gegenwart*. (Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung.) Bielefeld: Bertelsmann, 9-23
- Kronauer, Martin (2010b): "Inklusion – Exklusion: Eine historische und begriffliche Annäherung an die soziale Frage der Gegenwart." Martin Kronauer (Hg.): *Inklusion und Weiterbildung: Reflexionen zur gesellschaftlichen Teilhabe in der Gegenwart*. (Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung.) Bielefeld: Bertelsmann, 24-58
- Mateo, Marta (2007): "Surtitling Today: New Uses, Attitudes and Developments." *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 21 [6]: 135-154
- Nord, Christiane (1989): "Loyalität statt Treue: Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie." *Lebende Sprachen* 34 [3]: 100-105
- Orero, Pilar (2005): "Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain." *Translation Watch Quarterly*, Inaugural Issue: 7-18
- Orero, Pilar; Anna Matamala (2007): "Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers." *Perspectives: Studies in Translatology* 15 [4]: 262-277
- Prunč, Erich (1999): "Semiotik." Mary Snell-Hornby, Hans G. Hönl, Paul Kußmaul, Peter A. Schmitt (Hg.): *Handbuch Translation*. 2. Aufl. 2006. Tübingen: Stauffenburg, 122-125
- Reiß, Katharina (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. 2. Aufl. 1983. Heidelberg: Groos
- Sheppard, Michael (2008): "Social Exclusion." William A. Darity Jr. (Hg.) (1968): *International Encyclopedia of the Social Sciences*. 2. Aufl. Bd. 7: Rabin, Yitzhak – *Sociology, Micro-*. Detroit: Gale, 586-589
- Staatsoper im Schiller Theater (o.J.): Geschichte der Staatsoper. – http://www.staatsoper-berlin.de/de_DE/geschichte-staatsoper (05.06.2014)
- Tiedtke, Marion; Philipp Schulte (2011): "Einleitung." Marion Tiedtke, Philipp Schulte (Hg.): *Die Kunst der Bühne: Positionen des zeitgenössischen Theaters*. (Recherchen 81.) Berlin: Theater der Zeit, 7-16
- Visitlondon.com (o.J.): Theatre Accessibility. – <http://www.visitlondon.com/things-to-do/whatson/theatre/theatre-accessibility> (05.06.2014)
- Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.) (1966) *Wahrig: Deutsches Wörterbuch*. 8. Aufl. 2010. Gütersloh: Wissenmedia
- Walker, Alan; Carol Walker (1997): *Britain Divided: The Growth of Social Exclusion in the 1980s and 1990s*. London: Child Poverty Action Group
- Weaver, Sarah (2010): "Opening Doors to Opera: The Strategies, Challenges and General Role of the Translator." *inTRAlinea online translation journal* 12 [12]: o.S. – http://www.intraline.org/archive/article/Opening_doors_to_opera (03.06.2014)
- Zabalbeascoa, Patrick (2008): "The Nature of the Audiovisual Text and Its Parameters." Jorge Díaz Cintas (Hg.): *The Didactics of Audiovisual Translation*. (Benjamins Translation Library 77.) Amsterdam: Benjamins, 21-37

Autorin

Linda Stegmann ist Translatorin (B.A.) für Englisch, Russisch und Deutsch, u.a. im Theaterbereich. Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um ihre Bachelorarbeit am Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie (IALT) der Universität Leipzig. Nach dem Erziehungsjahr möchte sie im Wintersemester 2014/15 ein Masterstudium am IALT beginnen. Ihr Forschungsinteresse liegt hauptsächlich im Bereich Audiovisuelle Translation mit Schwerpunkt Translation von Theateraufführungen.

E-Mail: linda.stegmann@web.de