

Maija Hirvonen

Perspektivierungsstrategien und -mittel kontrastiv

Die Verbalisierung der Figurenperspektive in der deutschen und finnischen Audiodeskription

A Contrastive Study of Perspectivation Strategies and Linguistic Devices: Verbalising Character's Perspective in German and Finnish Audio Description – Abstract

The present article deals with perspectivation strategies and linguistic devices used in the audio description of film, which is an intersemiotic and intermodal translation mode that renders visual information in a spoken form to benefit visually-impaired people. In particular, the study inquires how the filmic representation of a subjective, character-related perspective (typically, a point of view shot) is rendered verbally in audio description. The research material consists of two contemporary films, one German and one Finnish, with their respective audio descriptions, and the analysis centres on the linguistic matter in the audio descriptions. As a result, two sets of linguistic perspectivation strategies, as well as a variety of linguistic devices, could be defined. Rather than a concentration on interlingual differences as such, the analysis revealed general linguistic strategies. By comparing these different strategies, it is possible to show how they manifest a distinct degree of identification with the original representation of the character's perspective; the one relating more to the narrator's perspective and the other to that of the character.

1 Audiodeskription – eine Erweiterung in der Landschaft audiovisueller Translation

Die Landschaft audiovisueller Translation wandelt sich und wächst.¹ Einerseits tragen traditionelle Formen wie Untertitelung und Synchronsprechen heutzutage neue Herausforderungen in sich: Beispielsweise beeinflussen technische Fortschritte und die Internationalisierung des Programmangebots den Übersetzungsprozess (Gambier 2007). Andererseits entstehen mit den gesellschaftlichen Entwicklungen völlig neue Übersetzungsformen. Beispiele dafür sind Schriftdolmetschen und Audiodeskription (Gambier 2007: 91-92), die für den Zweck der Barrierefreiheit und der verbesserten

¹ Die vorliegende Untersuchung wurde zum Teil am Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, angefertigt. Durch die Teilnahme an den multimodalen Datensitzungen, geleitet von Dr. Reinhold Schmitt, Abteilung Pragmatik, wurde ich mit anregenden Ideen und Fragestellungen konfrontiert, für die ich sehr dankbar bin. Mein Dank gilt auch Prof. Liisa Tiittula und Herrn John Calton von der Universität Helsinki.

Integration sensorisch Behinderter entwickelt worden sind (Schriftdolmetschen ist für Hörgeschädigte und Audiodeskription für Sehbehinderte vorgesehen). Eine dritte Erweiterung ist terminologischer Natur (Gambier 2007: 76): Neben audiovisueller Translation wird heute oft von multimodaler oder multisemiotischer Translation gesprochen (Hartama-Heinonen 2008). Das heißt, dass die simultane und interaktive Wirkung verschiedener, sprachlicher und nichtsprachlicher Kommunikationsmodalitäten und semiotischer Systeme in audiovisuellen Texten aber auch in anderen Übersetzungs- oder Dolmetschsituationen hervorgehoben wird.

Audiodeskription und Schriftdolmetschen bieten neue Möglichkeiten und Herausforderungen auf dem Forschungsgebiet audiovisueller und multimodaler Translation (vgl. Gambier 2007: 89). Schriftdolmetschen überträgt gesprochene Äußerungen in schriftliche Form (Tiittula 2006: 482). Audiodeskription dagegen ist eine Spielart der intersemiotischen und -modalen Translation, in der visuelle und gelegentlich auch auditive, nicht sprachliche Informationen verbalisiert und in einer mündlich realisierten, aber schriftkonstituierten Form (vgl. Gutenberg 2001) übertragen werden. Sie dient Sehbehinderten als kommunikatives Hilfsmittel, indem zum Beispiel filmisches Erzählen durch verbale Beschreibungen über Szenerie, Handlung und Figuren ergänzt wird. Außerdem geschieht der Transfer intermodal: Visuelle Wahrnehmungen müssen hörbar gemacht werden (vgl. Hirvonen/Tiittula 2012). Da es in der Audiodeskription gerade um intersemiotischen und nicht nur um sprachlichen Transfer geht, kann sie als eine "periphere" Übersetzungsform angesehen werden (vgl. Chesterman 2004: 73).

Die praktische Realisierung der Audiodeskription ist je nach Land unterschiedlich. Als Beispiel dient hier die unterschiedliche Anzahl von Hörfilmen (Filme mit Audiodeskription). Während in Großbritannien und Deutschland seit den 1990er Jahren Hunderte von Hörfilmen auf DVD, Blu-Ray oder im Fernsehen (in Großbritannien auch im Kino) erschienen sind, wurden in Finnland seit 2005 nur fünf Hörfilme produziert.² Doch das gesellschaftliche Interesse an der Barrierefreiheit der audiovisuellen Medien nimmt zu: Unter anderem in Finnland gehört die Audiodeskription gesetzlich zu den Dienstleistungen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens.³ Neben dem zunehmenden gesellschaftlichen Interesse an der Audiodeskription wächst auch das wissenschaftliche Interesse. Es sind bereits zahlreiche translationswissenschaftliche Untersuchungen publiziert worden (vgl. Online Research Center for Accessibility and Audiovisual Training o.J.: Stw. *audio description*). Die finnischsprachige Audiodeskription ist allerdings noch völlig unerforscht.

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit der filmischen Audiodeskription auseinander und analysiert deutsche und finnische Audiodeskription mit einem Erkenntnisinteresse, das der Translationswissenschaft im Allgemeinen nicht fremd ist, nämlich der Perspektivenübertragung beim Übersetzen. Kuusi (2011) zum Beispiel fragt,

² Vgl. für Deutschland Hörfilm e.V. (2013), für Großbritannien Your Local Cinema .com (o.J.) und für Finnland Näkövammaisten kulttuuripalvelu (o.J.).

³ Vgl. die Internetseite von Näkövammaisten kulttuuripalvelu (o.J.). ('Kulturservice für Sehbehinderte in Finnland').

inwiefern beim literarischen Übersetzen die Perspektive der handelnden Figur, des Erzählers oder des Übersetzers zum Vorschein kommt (zur Perspektivenübertragung beim literarischen Übersetzen vgl. auch Bosseaux 2007). Die Audiodeskription stellt aber neue Herausforderungen an die Übertragung der Perspektive, denn während im Film viele Hinweise auf die Perspektive visueller Natur sind und von den Zuschauern automatisch interpretiert werden (z.B. die Lokalisierung des eigenen Blickwinkels in Bezug auf das Geschehen), muss die Audiodeskription auf diese Hinweise sprachlich verweisen und sie in einer linearen Struktur in begrenzter Zeit vermitteln (für eine genauere Diskussion über den Beschreibungsprozess beim Hörfilm vgl. Benecke 2004; Poethe 2005; Hirvonen/Tiittula 2012: 382-384). In diesem Beitrag liegt das Interesse auf der Audiodeskription der subjektiven Perspektive der Filmfiguren – d.h. auf der Figurenperspektive –, wenn diese in der Form der subjektiven Kamera (*point of view shot*) oder einer „Wahrnehmungseinstellung“ (*perception shot*) auftritt. Diese Einstellungen sollen die „innere Welt“ der Figur repräsentieren, unter anderem als eine visuelle Wahrnehmung, die einen Blick und dessen Fokus in zwei normalerweise aufeinanderfolgenden Einstellungen zeigt, oder als einen mentalen Prozess wie einen Traum (Branigan 1984; vgl. auch Lexikon der Filmbegriffe 2012: Stw. *perception shot*). So erfahren die Zuschauer das, was die Figur in dem Moment wahrnimmt, und die erzählte Welt wird sozusagen mit den Augen der Filmfigur dargestellt. Diese Darstellung der subjektiven Perspektive ist hinsichtlich der Audiodeskription ein interessantes Übersetzungsproblem, erstens, weil sie mit zahlreichen visuellen Hinweisen angedeutet wird, und zweitens, weil dabei das Gesicht der Figur eine zentrale Rolle spielt, indem es Gefühle, Reaktionen und andere nicht sprachliche Erfahrungen widerspiegelt. Gesichtsausdrücke werden visuell automatisch und individuell interpretiert; dagegen ist die sprachliche Kommunikation über sie viel ineffektiver (Landau/Dessalegn/Goldberg 2010: 54). Filmbeschreiber müssen also eine Beschreibung für den Gesichtsausdruck finden, und zwar eine passende (vgl. Vercauteren 2007: 146). Drittens kann der Film Perspektivität auf mehrdeutige Weise darstellen: Nicht immer sind wir als Zuschauer sicher, ob etwas als subjektiv gemeint ist oder nicht. Interessant ist dann, wie die Audiodeskription diese Undeutlichkeit vermittelt.⁴

Die Studie von Kruger (2010) führt in die Problematik der Perspektivenübertragung in der Audiodeskription ein. Seine These lautet, dass die Audiodeskription deutlicher in Richtung Narrativität entwickelt werden und in „audio narration“ umbenannt werden sollte, damit zum Beispiel die Fokalisierung beziehungsweise die Perspektive des Films durch verbale Mittel effektiver wird. Auf seine Studie werde ich später in diesem Artikel zurückkommen. Andere Untersuchungen erwähnen die Verbalisierung von Hinweisen, die auch in der filmischen Konstruktion der subjektiven Perspektive von Bedeutung sind. Dabei erscheinen Gesichtsausdrücke als zentrale Hinweise, denn im Gesicht sind unter anderem Gefühle und Reaktionen sowie der Anfang oder das Ende eines Wahrnehmungsprozesses sichtbar. So deuten die Ergebnisse der Korpus-

⁴ Zu diesen Gedanken wurde ich während der Teilnahme an den multimodalen Datensitzungen mit Dr. Reinhold Schmitts Gruppe am Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, angeregt.

analyse von Salway (2007) darauf hin, dass das Sehen im narrativen Film eine zentrale Aktivität ist oder dass es zumindest ein relevanter Bestandteil der Audiodeskription ist. Die Äußerung *looks* ist nämlich die üblichste Aktivität beschreibende Wort in einem englischsprachigen Korpus von 91 Audiodeskriptionen; dazu kommen noch andere Äußerungen, die das Sehen beschreiben, wie etwa *watches* (Salway 2007: 155-156). Eine andere Korpusanalyse von 149 spanischsprachigen Audiodeskriptionsskripts (Jiménez Hurtado 2007) lieferte ähnliche Ergebnisse: Die spanische Äußerung *mira* (3. Person Sg. von *mirar* 'schauen') tritt im betreffenden Audiodeskriptionskorpus als das üblichste semantisch relevante Lexem auf (352).

Die Fragestellung der Perspektivenübertragung wird in der vorliegenden Untersuchung mit einer neuen Art von Daten vorgestellt: Wie wird eine filmisch dargestellte Figurenperspektive in finnisch- und deutschsprachigen Audiodeskriptionen verbalisiert? Das Ziel der Untersuchung sind Beschreibung und Vergleich von Strategien und Mitteln der Verbalisierung der subjektiven Perspektive im Kontext der Audiodeskription. Die Verbalisierungsstrategien und -mittel werden in Bezug auf zwei verschiedene Audiodeskriptionen, eine finnische und eine deutsche, kontrastiv analysiert. So können Herausforderungen und Möglichkeiten des intermodalen Übersetzens erläutert werden, zum einen hinsichtlich des Bedeutungspotenzials der Audiodeskription und zum anderen im Hinblick auf zwei unterschiedliche Sprachen. Das Material besteht aus den Hörfilmversionen von *Der Untergang* (Deutschland, 2004) und *Tauno Tukevan sota* (Finnland, 2010).

Der Beitrag ist folgenderweise gegliedert: Nach diesem einleitenden Abschnitt werde ich in Abschnitt 2 eine für die vorliegende Untersuchung relevante Auffassung von Perspektive einführen. Es handelt sich dabei vor allem um eine Überlegung zur Rolle der Perspektive in sprachlicher Beschreibung. In Abschnitt 3 stelle ich die analytische Vorgehensweise der Untersuchung vor und beschreibe Untersuchungsgegenstand und Untersuchungsziel sowie das Material und die Methode. Abschnitt 4 schließt die Analyse ein und ist in zwei Unterabschnitte geteilt, die jeweils eine Analyseeinheit darstellen. Die Analyseergebnisse werden in Abschnitt 5 zusammengefasst. Abschließend setze ich mich in Abschnitt 6 mit den Implikationen der Ergebnisse hinsichtlich der Perspektivenübertragung in filmischer Audiodeskription auseinander.

2 Perspektive, Beschreiben und filmische Audiodeskription

Mit *Perspektive* wird generell der Blickwinkel bezeichnet, aus dem ein Subjekt Aspekte eines Sachverhalts aufnimmt, "a position from which a bodily subject views" (Graumann 2002: 26). Dieser Blickwinkel kann sowohl konkret und physisch (z.B. in der Malerei) als auch metaphorisch und mental sein (z.B. durch die Weltanschauung oder Ideologie einer Person) (Chatman 1978: 151-152); in der Literaturwissenschaft spricht man auch von 'Fokalisierung' (vgl. z.B. Kruger 2010). Die Idee der Perspektive stammt aus den Bereichen der visuellen Kunst und des Theaters, wo sie auf die Beziehung zwischen

dem Darstellungsfeld und den Zuschauern hinweist; daher die Benennung *point of view* (Blickwinkel) (Bordwell 1985: 4-5). In den Sprach- und Sozialwissenschaften wird Perspektive oft als psychologische und psychoanalytische Erfahrung verstanden (Graumann/Kallmeyer 2002: 6), und in letzter Zeit hat sie auch in der Translationswissenschaft großes Interesse hervorgerufen. In vielen Bereichen ist sie bereits untersucht worden: zum Beispiel im Bereich der literarischen Übersetzung (Bosseaux 2007; Kuusi 2011) und in dem der interkulturellen Kommunikation (Tiittula 2009). Der Sammelband von Graumann und Kallmeyer (2002) geht auf Perspektivität und Perspektivierung der Sprache ein. *Perspektivität* ist ein eingebautes Element der Sprache und bedeutet, dass Sprachen sowohl implizite als auch explizite Elemente der Perspektive enthalten (Graumann/Kallmeyer 2002: 4). Perspektivität bezieht sich auch genereller auf die Kommunikation, sodass jeder kommunikative Akt und jede Aktivität als Ausdruck einer Perspektive zu interpretieren ist (Tiittula 2005: 335). Mit *Perspektivierung* ist das sprachliche Verfahren der Repräsentation von Perspektive gemeint (Graumann/Kallmeyer 2002: 4).

Schon das Übersetzen an sich kann die Originalperspektive verändern (Graumann 2002: 35; Kuusi 2011: 12), indem ein Text in einer anderen Sprache für ein neues Publikum in einer neuen Situation von einem neuen Erzähler, dem Übersetzer, erstellt wird. Im intersemiotischen und -modalen Übersetzen wie in der Verbalisierung von nichtsprachlichen Sachverhalten, also in der Audiodeskription, werden Gegenstände und Ereignisse von einem physischen Standort aus wahrgenommen und mit sprachlichen Mitteln wiedergegeben (vgl. hierzu das sprachliche Verfahren 'Beschreiben', von Stutterheim/Kohlmann 2001). Ob die Aspekte, die in der Verbalisierung dem Sachverhalt zugeschrieben werden, mit dem Blickwinkel des Standorts übereinstimmen, ist eine andere Frage: Beispielsweise kann ein Haus von beliebigen Seiten aus betrachtet, in einer Beschreibung aber als 'Haus' verbalisiert werden, was keine besondere Betrachtungsrichtung oder die deiktische Origo der beschreibenden Person impliziert. Der Grund kann nach Graumann (1990: 109, zitiert in Foppa 2002: 16) darin liegen, dass das Wahrnehmungsobjekt trotz der Wahrnehmung einzelner Aspekte in seiner Ganzheit verstanden wird:

[...] from a subject's particular point of view an object is seen in those aspects that correspond to the given viewpoint. But by its very aspectivity the object refers the perceiving subject to further aspects of it, as well as to its immediate surroundings. The house that I view or approach from a given point in space (viewpoint) is present to me in one of its aspects (sides, corners, views) that refers me to the other sides of the house. Wherever I stand, although I see the house in one of its aspects, it is never aspects I see.

(Graumann 1990: 109, zitiert in Foppa 2002: 16)

Verbalisierung kann also einen bestimmten Blickwinkel verbergen, wenn auf das Wahrnehmungsobjekt in seiner Gesamtheit Bezug genommen wird, wie in unserem Beispiel vom 'Haus'. Der Blickwinkel kann jedoch in der Beschreibung durch perspektivierende Äußerungen realisiert werden: zum Beispiel wenn das 'Haus' von der vorderen Seite betrachtet würde, könnte die 'Vordertür' erwähnt werden.

Perspektivität und Perspektivierung der sprachlichen Beschreibung bedingen auch die Audiodeskription. Die Audiodeskription verlangt modalitätsspezifische Modifikationen, die perspektivisch konstituiert werden müssen, wie zum Beispiel eine Linearisierung von nicht linearen Elementen (vgl. von Stutterheim/Kohlmann 2001: 1284) und eine Konzeptualisierung beziehungsweise Abstrahierung von Konkreta, was bedeutet, dass ikonisch wahrzunehmende Elemente von den Beschreibern interpretiert werden müssen, um sie verbal und intersubjektiv vermitteln zu können. Während die visuelle Perspektive auf Wahrnehmung beruht, kommt die verbale Perspektive erst durch eine kognitive Verarbeitung und mittels Eigenschaften und Möglichkeiten der Beschreibungssprache zustande (von Stutterheim/Klein 2002: 62, 86). Ich werde diesen Prozess, den von Stutterheim und Klein 'L-Perspektivierung' nennen, hier kurz erläutern und dabei die besonderen Bedingungen filmischer Audiodeskription einführen.

L-Perspektivierung findet in vier unterschiedlichen Phasen der kognitiven Verarbeitung statt, von der Selektion der zu beschreibenden Sachverhalte bis zur sprachlichen Artikulation (von Stutterheim/Klein 2002: 62; die englischen Termini des Originals in Klammern):

- (1) Aufnahme (*intake*),
- (2) Aktualisierung (*update*),
- (3) Gestaltung der Diskursrepräsentation (*forming a discourse representation*),
- (4) Gestaltung der sprachlichen Form (*constructing a linguistic form*).

Bei der Aufnahme handelt es sich um die Wahrnehmung und Speicherung von Informationen. Eine Situation kann nie in allen Aspekten wahrgenommen und gespeichert werden und somit verwandelt sich ein Sachverhalt in eine subjektive Repräsentation im Kopf der wahrnehmenden Person. Die Aufnahme geschieht perspektivisch, worauf nicht nur der Standort, sondern auch unter anderem die individuelle Verarbeitungskapazität und Präferenzen sowie hervorgehobene Elemente und Konventionen der Relevanzsetzung von Informationen einen Einfluss haben. (von Stutterheim/Klein 2002: 64) Im Kontext der filmischen Audiodeskription wird das Originalmaterial, die audiovisuelle Erzählung, von einem/einer Filmbeschreiber/in oder mehreren FilmbeschreiberInnen mental aufgenommen und interpretiert mit der Absicht, es sprachlich zu beschreiben. Die Aufnahme wird einerseits durch die Subjektivität und Individualität der einzelnen Filmbeschreiber beeinflusst, andererseits verwendet der Film Techniken und Mittel, die auf die kognitive Verarbeitung der Zuschauer Wirkung haben (z.B. der Bildaufbau und das Zusammenspiel visueller und auditiver Ressourcen, vgl. u.a. Bordwell 1985; Cohen 2001). Darüber hinaus wird die Audiodeskription durch die konventionalisierte Relevanzsetzung bestimmter Elemente beeinflusst, die zentral für die Erzählung sind (z.B. wer spricht und wo sich die Figuren befinden, sollte in der Audiodeskription erläutert werden).⁵

⁵ Um die Subjektivität zu verringern, arbeiten einige Audiodeskriptionsproduzenten in Dreierteams, die aus zwei Sehenden und einer blinden Person bestehen (Dosch/Benecke 2004).

Die Phase der Aktualisierung bezieht sich auf die Verankerung der wahrgenommenen Situation im Gedächtnis. Je mehr Zeit vergeht, bevor die Situation beschrieben wird, desto mehr hängt die Verbalisierung vom Gedächtnis ab und desto stärker dürfte sie modifiziert werden (z.B. einige Elemente werden ausgelassen und andere hinzugefügt) (von Stutterheim/Klein 2002: 65). Diese Bedingung ist in der filmischen Audiodeskription anders. Die Verbalisierung und die Originalerzählung gehen simultan voran, das heißt, dass generell das beschrieben wird, was im Bild zu sehen ist. Hinzu kommt, dass die Filmbeschreiber oft die Möglichkeit haben, sich die Filmszenen mehrmals anzuschauen.⁶

Nach der Aufnahme der Situation und ihrer möglichen Aktualisierung im Gedächtnis wird ein erster Schritt in Richtung Verbalisierung getan. Die Gestaltung der Diskursrepräsentation, also die Art und Weise, wie die Situation zur Sprache gebracht wird, ist zielgerichtet: Es gibt einen kommunikativen Bedarf, die Situation zu aktivieren und über sie sprachlich zu berichten (von Stutterheim/Klein 2002: 65). Dies führt zur Gestaltung einer temporären konzeptuellen Struktur, die durch die folgenden Verfahren entsteht (von Stutterheim/Klein 2002: 66-67):

- Selektion (die Auswahl von Informationen für den Diskurs und die Bestimmung ihrer Granularität, d.h. welche Informationen detailliert wiedergegeben werden und auf welche Sachverhalte genereller verwiesen wird);
- Addition (Material, das aus anderen Ressourcen als aus der Situation stammt, kann hinzugefügt werden, z.B. um zu vergleichen oder zu erklären);
- Linearisierung (die Situation, auch ihre nichtlinearen Elemente, muss wegen der Modalitätseigenschaften der Sprache sequentiell strukturiert sein);
- Zuteilung der Funktionen (Elemente der Originalsituation werden zu Funktionen; z.B. muss entschieden werden, was Subjekt und was Objekt ist und aus welcher Origo die Situation betrachtet wird).

Filmische Audiodeskription ist auf den Zweck der Verbalisierung von visuellen Sachverhalten der Filmerzählung gerichtet. Dabei handelt es sich in der Regel um sachliche und möglichst wenig bewertende Beschreibungen, die im Kontext der auditiven Erzählung gegeben werden und die auch durch den Kontext begrenzt sind: Die auditive Erzählung ist erstrangig und die Audiodeskription tritt in Dialogpausen auf (Benecke 2004; Dosch/Benecke 2004). Demnach wird die Selektion von Informationen vermutlich stark durch Relevanzsetzung geprägt. So muss entschieden werden, welche Elemente in der begrenzten Zeit unbedingt verbalisiert werden müssen und was eher zweitrangig ist. Auf Hinzufügung von Informationen wird gelegentlich verzichtet, es sei denn, es handelt sich um eine relevante Erklärung eines Sachverhalts, der auch sichtbar ist (vgl. *Intended Hyper Description* in Benecke 2007: 6-7). Simultan

⁶ Zur Verarbeitung des Originalmaterials gibt es unterschiedliche Vorgehensweisen. Ein Unterschied bezieht sich auf die Erstellung des Audiodeskriptionsskripts: Während manche Filmbeschreiber die Erstellung des Texts mit dem "ersten Blick" beginnen, führen andere eine gründliche Filmanalyse durch, bevor sie das Skript anfertigen.

wahrzunehmende Elemente und die sich überlappende Handlung des Films finden eine lineare Struktur in der Verbalisierung. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass auch der Film eine lineare, dynamisch voranschreitende Struktur hat – die Montage von Einstellungen. So wird die Erzählung einerseits simultan und andererseits sequentiell aufgebaut. Bei der Linearisierung müssen die Filmbeschreiber nicht nur das Ausgangsmaterial, sondern auch den Zieltext berücksichtigen und dabei unter anderem Kohärenz zwischen den Äußerungen und der auditiven Erzählung aufbauen. Zuletzt muss die Audiodeskription den nicht sprachlichen Elementen sprachliche und diskursive Funktionen zuschreiben (z.B. syntaktische und semantische Rollen).

Die Gestaltung der sprachlichen Form sowie die Diskursgestaltung sind von der Sprache abhängig. Sprachen bieten unterschiedliche Möglichkeiten, die Diskursrepräsentation in eine sprachliche Form umzusetzen, und stellen unterschiedliche Mittel der Perspektivierung zur Verfügung. Einige von diesen sind obligatorisch, andere können zielgerichtet genutzt werden (von Stutterheim/Klein 2002: 68, 80). Sprachen enthalten auch gemeinsame Möglichkeiten, wie zum Beispiel den Verweis auf die Origo mittels Personal-, Lokal- oder temporaler Deixis, obgleich diese teilweise unterschiedlich konstruiert werden (vgl. von Stutterheim/Klein 2002: 78). Somit ist die filmische Audiodeskription auch von der Zielsprache abhängig. In dieser Hinsicht stellt sich zunächst die Frage, mit welchen Voraussetzungen und Mitteln Sprachen das nicht sprachliche Originalmaterial verbalisieren, wohl aber auch die Frage, wie Sprache generell, als ein Zeichensystem, das Material repräsentiert.

In der filmischen Audiodeskription spielen zunächst die Perspektivität und die Perspektivierung der Sprache sowie die Perspektive der beschreibenden Person/en eine Rolle. Darüber hinaus trägt die filmische Erzählung schon an sich Perspektive. Auf den Film beziehen sich unterschiedliche Perspektiven. Zum einen ist er als Ausdruck des/der Autors/Autorin zu interpretieren. Zum anderen wird die Erzählung an sich aus zwei Perspektiven erfahren: aus der Erzählerperspektive, in der die Zuschauer das Geschehen mehr oder weniger als "Außenseiter" oder "Beobachter" erfahren, und aus der subjektiven Figurenperspektive, die durch bestimmte audiovisuelle Mittel die subjektive Erfahrung oder Wahrnehmung einer Figur andeutet. Der Film wird noch durch die individuellen Perspektiven der Zuschauer interpretiert. Wenn man einen Film mittels Audiodeskription übersetzt, so kommt eine zusätzliche Perspektive mit ins Spiel: die der beschreibenden Person beziehungsweise Personen. Obwohl Filmbeschreiber bemüht sind, das Originalmaterial möglichst neutral wiederzugeben, ist die Verbalisierung unumgänglich durch eine Rezeptionsperspektive geprägt, denn der Film muss interpretiert werden, bevor er beschrieben werden kann. Dies geschieht auch generell beim Übersetzen, wobei die übersetzende Person zugleich zwei Rollen hat: Sie ist einerseits Interpret des Ausgangsdiskurses und andererseits Produzent des Zieldiskurses (Kuusi 2011: 19). Hinsichtlich der Perspektive steht die Audiodeskription also vor zwei wichtigen Aufgaben: die Übertragung der Perspektive des Films und die Regulierung des Einflusses der Übersetzer-/Beschreiberperspektive.

3 Sprachliche Realisierung der Figurenperspektive

3.1 Gegenstand und Ziel der Untersuchung

Im Hörfilm dient die Audiodeskription im Zusammenhang mit der auditiven Originalerzählung als ein hörbares Angebot zur Aktivierung der individuellen Imagination der Rezipienten (Hirvonen/Tiittula 2012: 419). Die vorliegende Untersuchung lenkt den Fokus auf das sprachliche Angebot. Ihr Gegenstand ist die Perspektivierung in der filmischen Audiodeskription, wenn es um die subjektive Perspektive einer Filmfigur, um die Figurenperspektive, geht. Die filmische Subjektivität erweist sich als "a specific instance or level of narration where the telling is *attributed* to a character in the narrative and received by us as *if* we were in the situation of the character" (Branigan 1984: 73). Typischerweise wird sie durch die Filmtechnik der subjektiven Kamera (engl. *point of view shot*) dargestellt, die einen Blick und dessen Fokus in zwei normalerweise aufeinanderfolgenden Einstellungen zeigt (vgl. Branigan 1984: 103). Zudem können auditive Hinweise auftreten, wie etwa Musik oder Veränderungen in der Lautqualität, die weiterhin andeuten, dass die Szene als eine Repräsentation der subjektiven Perspektive zu verstehen ist. Die subjektive Perspektive kann im Film in unterschiedlichen Typen von Wahrnehmung und mentalem Prozess auftauchen: Beispielsweise nimmt die Figur ihr eigenes Spiegelbild wahr oder träumt oder erinnert sich (Branigan 1984: 98).

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, wie die Figurenperspektive sprachlich übertragen wird; ob und wie sie in der Verbalisierung zum Vorschein kommt oder, wie Kuusi (2011: 24) fragt, inwiefern Situationen aus einer bestimmten Perspektive vorgeführt werden und wie die Sprache diese Perspektivenwahl widerspiegelt. Zu diesem Zweck werde ich die Audiodeskription von Filmszenen, die eine Figurenperspektive darstellen, in deutsch- und finnischsprachigem Material kontrastiv analysieren. Dabei geht es um die Auslegung von Perspektivierungsstrategien und -mitteln in der Audiodeskription sowie um die Auffindung von Perspektivenbeziehungen zwischen Figur und Erzähler.

Aus der literarischen und translatologischen Forschung wissen wir, dass die subjektive Perspektive in der sprachlichen Repräsentation mit unterschiedlichen Mitteln übertragen werden kann, zum Beispiel als direkte oder erlebte Rede, sodass sich die Perspektive mehr der Stimme der Figur oder der des Erzählers nähert (vgl. Kuusi 2011; Rivinoja 2004). Kuusi (2011: 13 in Anlehnung an Taivalkoski-Shilov 2006) behauptet, dass sich die Mittel der erlebten Rede beim Übersetzen oft abschwächen. Die Figurenperspektive kann durch die Erzählerperspektive ganz oder teilweise ersetzt werden oder die Stimme des Erzählers kann verschwinden. Somit können auch Schichten von unterschiedlichen Perspektiven und die Vieldeutigkeit der Erzählung verloren gehen (Kuusi 2011: 13). Verschwindet die Figurenperspektive, so entfernen sich die Rezipienten von der Erfahrung der Figur, und eine subjektive Erfahrung kann sich in eine objektive Wahrheit (in der erzählten Welt) verwandeln (Kuusi 2011: 13-14).

Ob solche Strategien und Veränderungen auch in der Audiodeskription vorkommen, will ich in meiner Untersuchung herausfinden.

3.2 Material und Methode

Der vorliegenden Untersuchung liegen Sequenzen von Figurenperspektiven aus einem deutsch- und einem finnischsprachigen Hörfilm zugrunde: *Der Untergang* (Deutschland, 2004; ab hier mit 'UN' abgekürzt) und *Tauno Tukevan sota* 'Tauno Tukevas Krieg' (Finnland, 2010; ab hier mit 'TT' abgekürzt). Da es meines Wissens bis heute noch keine Filme gibt, die mit einer Hörfilmfassung sowohl auf Deutsch als auch auf Finnisch vorliegen, habe ich diese zwei ausgewählt, und zwar aus folgenden Gründen: Beide sind Kriegsgeschichten und fokussieren auf die Erfahrungen der jeweiligen Hauptfigur im Zweiten Weltkrieg (UN in Berlin; TT in Finnland und an der finnisch-russischen Grenze). Die Filme dauern jeweils ca. zwei Stunden. Beide Hörfilme wurden von einem Beschreiberteam produziert und für beide Hörfilmfassungen stand mir auch das Audiodeskriptionsskript zur Verfügung.⁷ Die Filme unterscheiden sich aber in mancher Hinsicht. Während UN ursprünglich ein Kinofilm ist (danach ist die Hörfilmversion jedoch erst für die DVD und das Fernsehen bearbeitet worden), ist TT für das Fernsehen produziert und als dreiteilige Miniserie im Fernsehen gesendet worden. Der Produktionszweck und das Medium – ob Kino oder Fernsehen – dürfte Folgen für die filmische Darstellung haben. Laut Monaco (1977/2009: 542) ist der Fernsehfilm weniger intensiv als der Kinofilm und bietet in geringerem Maße visuelle und auditive Informationen. Beim Zuschauen zum Beispiel ermöglicht die Leinwand im Kino ein anderes Gefühl der Räumlichkeit als das Fernsehen oder der Computerbildschirm zu Hause. Allerdings sind gerade beide hier untersuchten Hörfilme ausschließlich in der heimischen Rezeption, als DVD oder im Fernsehen, möglich. Auch die Frage, ob der Film als Einheit oder in Teilen gezeigt wird, hat Einfluss auf die Rezeption sowie auf die Audiodeskription. Der Zeitabstand zwischen den einzelnen Filmfolgen kann dazu führen, dass viele Informationen, wie zum Beispiel die Beschreibung von Figuren, wiederholt werden.

Das Material wird in einer qualitativ-deskriptiven, kontrastiven Vorgehensweise analysiert. Ich werde die Stellen, die ich im Film-Original als Momente der subjektiven Perspektive verstehe, in den deutsch- und finnischsprachigen Audiodeskriptionen analysieren und miteinander vergleichen. Die interlingual-kontrastive Methode ist relevant, denn, wie zum Beispiel Kolehmainen (2006: 19) feststellt, setzt sie sich nicht nur mit den Eigenschaften der Vergleichssprachen auseinander, sondern kann auch Grenzen und Möglichkeiten der Sprachen aufhellen, die in einer Einzelsprachenanalyse nicht immer sichtbar werden. Diese Untersuchung stellt auch eine neue Art von Daten vor, denn deutsche und finnische Audiodeskription sind bisher nicht

⁷ Für das UN-Skript danke ich Bernd Benecke vom Bayerischen Rundfunk sowie den Autoren Hela Michalski, Olaf Koop und Rudolf Beckmann, und für das TT-Skript bin ich den Autorinnen Anu Aaltonen und Hannele Antikainen dankbar.

kontrastiv erforscht worden, und Finnisch wurde aus der Perspektive der Audiodeskription noch gar nicht untersucht (vgl. Kolehmainen 2006: 20).

Die Analyse von Audiodeskriptionen hat als Basis eine Filmanalyse der subjektiven Kamera, deren Zweck die Lokalisierung und Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes im Untersuchungsmaterial waren, also die Auffindung von Sequenzen, in denen eine subjektive Perspektive dargestellt wird. Bei der Lokalisierung habe ich das Abspielprogramm VLC Player am Computer benutzt. Die Filmanalyse hat ergeben, dass in den Filmen zahlreiche Formen der subjektiven Perspektive vorkommen und dass die Bestimmung, ob die Sequenz als ein Ausdruck der subjektiven Perspektive zu verstehen ist oder nicht, manchmal schwer ist. Um die Zahl der zu analysierenden Sequenzen einzugrenzen und auch den Untersuchungsgegenstand genauer zu definieren, hebe ich in diesem Beitrag nur Stellen hervor, die starke visuelle Hinweise auf Subjektivität enthalten. So beginnen alle Sequenzen bis auf eine mit einem Blick und enden mit einer eine Reaktion zeigenden Einstellung eines Gesichts (vgl. hierzu Branigan 1984: 112). Die Ausnahme bildet eine Sequenz, die einen Traum beziehungsweise eine Erinnerung darstellt, bei der aber andere Hinweise (u.a. Musik und Kameraeffekte) verdeutlichen, dass es um eine Figurenperspektive geht. Das andere entscheidende Kriterium war, dass in einer Einstellung, die das Wahrnehmungsobjekt beziehungsweise den Stimulus darstellt, die Art und Weise der Kameraarbeit durch die Wahrnehmung der Figur motiviert ist. Dies wurde im Material zum Beispiel mit schwankender Kamera (ahmt Kopfbewegung nach) oder unklarer Schärfe (Betrunkenheit) oder durch das Einrahmen des Bildes (Wahrnehmung z.B. durch ein Fernglas) realisiert. Durch die Filmanalyse konnte ich das Material für die Sprachanalyse bestimmen: 18 Sequenzen aus UN und 6 Sequenzen aus TT, von denen ich in diesem Beitrag 6 Sequenzen exemplarisch analysiere.

4 Analyse

In der sprachlichen Analyse werde ich die Audiodeskription zieltextrbezogen betrachten, um die Frage zu beantworten: Wie wird die Figurenperspektive sprachlich repräsentiert – perspektiviert? Da es um die Definition sprachlicher Strategien und Mittel geht, habe ich aus der Analyse Fälle ausgeschlossen, in denen die Audiodeskription nicht auf eine solche Perspektive verweist. Die zu analysierenden audiodeskriptiven Sequenzen habe ich in zwei Kategorien eingeteilt: 'Erzählte Figurenperspektive' und 'Erlebte Figurenperspektive'. Schon die Begriffsbestimmungen bringen einen zentralen Unterschied zum Vorschein: Die Audiodeskriptionen scheinen die subjektive Perspektive in unterschiedlichem Grad aus Erzähler- und Figurenperspektive zu vermitteln. Wie dies geschieht, werde ich im Folgenden anhand exemplarischer Beispiele aus dem Material darlegen.

Die Hörfilmsequenzen werden in Anlehnung an die GAT-Konventionen (Selting u.a. 1998) als Transkriptauszüge wiedergegeben. Als Basis der Transkripte dienten die Audiodeskriptionsskripts von UN und TT sowie das Filmdrehbuch von UN (erhältlich in

Fest/Eichinger 2004/2005), aber die Segmentierung der Audiodeskription sowie die der auditiven Originalerzählung (d.h. die Nummerierung der Segmente, die Platzierung der Pausen u.a.) wurde von mir in die Transkripte eingearbeitet. Die Bearbeitung des Transkripts wurde mit Hilfe des VLC Players realisiert. Da dieser aber kein zum Transkribieren geeignetes Programm ist, sind die im Transkript markierten Pausen nicht exakt gemessen worden, sondern sind nur Schätzungen. Die Stellen, auf die die Analyse fokussiert, sind in den Beispielen in Fettdruck wiedergegeben. Die Beispielüberschriften liefern folgende Informationen: der Platz der Szene in der Reihenfolge ihres Erscheinens (z.B. *TT1* bedeutet die erste Analyseszene von TT) sowie ihre zeitliche Lokalisierung im Film.

Bevor wir zur Analyse kommen, sind einige Erklärungen zum Stil der Audiodeskription nötig. In der filmischen Audiodeskription herrscht eine Perspektive vor, die auf die Erzählungs- und Beschreibungsfunktion dieser Kommunikationsgattung zurückzuführen ist. Es handelt sich um eine Art Erzählerperspektive, in der auf die Figuren des Films in der dritten Person Singular Bezug genommen wird. Im Gegensatz zur typischen Erzählerperspektive, die die Handlung in Vergangenheitstempora erzählt, verwendet die Audiodeskription durchgehend die Präsensform (manchmal auch das Perfekt). Inhaltlich geht es in der Audiodeskription um visuell wahrzunehmende Handlungen und Eigenschaften. Demnach nimmt die Audiodeskription vorwiegend auf physische, sichtbare Sachverhalte Bezug, aber gelegentlich müssen auch Geräusche oder schriftliche Elemente durch die Audiodeskription vermittelt werden (Vercauteren 2007: 142-143).

4.1 Erzählte Figurenperspektive

Als erste Kategorie wird eine Strategie behandelt, die ich 'Erzählte Figurenperspektive' nenne. Hier ist es wesentlich, dass die Audiodeskription die subjektive Perspektive, die eine visuelle Wahrnehmung oder einen mentalen Prozess einer Figur darstellt, sprachlich manifest macht, sie aus der Erzählerperspektive "feststellt" und sie auch syntaktisch subordiniert. Also werden der Blick der Figur und dessen Stimulus innerhalb derselben Aussage geäußert. Die Beispiele 1-4 veranschaulichen dies.

Beispiel 1: TT1 (00:11:32/Teil 1)

- 1 [knirschende Schritte]
- 2 AD: **lähtee puolijuoksua kohti radalle rakennettua estettä.** (-)
bricht auf und geht halb rennend in Richtung der auf der Bahn errichteten Sperre
- 3 **riisuu nahkarukkaset villasormikkaiden päältä;** (-)
zieht die Fausthandschuhe aus Leder von über wollenen Fingerhandschuhen ab
- 4 [tiefer Ton]
- 5 AD: **vilkuilee radan molemmille puolille ympäröivään metsään.**
(--)
späht auf beiden Seiten der Bahn in den umliegenden Wald

Beispiel 2: UN5 (00:44:52)

- 1 [Musik, Vögel]
2 AD: traudl spaziert allein umher. (-)
3 schaut nach oben, (.) und lächelt verträumt.
4 [Hund bellt]
5 AD: sie hat ein ebenmäßiges gesicht mit sehr großen augen und
 hohen wangenknochen; (-)
6 ihre schulterlangen haare sind lockig. (-)
7 **sie entdeckt blühende märzenbecher.**

Das erste Beispiel stammt aus TT und beschreibt eine visuelle Wahrnehmung der Hauptfigur Tukeva mit der Äußerung 'späht auf beiden Seiten der Bahn in den umliegenden Wald' (Z. 5). Dieselbe Figur wird fast in der gesamten Sequenz als die handelnde Person dargestellt, allerdings wird auf sie durch ein referentielles Nullsubjekt Bezug genommen: 'bricht auf und geht [...] zieht [...] späht [...]'. Der Blick ('späht') knüpft unmittelbar an den Stimulus ('auf beiden Seiten der Bahn in den umliegenden Wald') an, und zwar durch zwei ergänzende Nominalphrasen: *radan molemmille puolille* 'auf beiden Seiten der Bahn' und *ympäröivään metsään* 'in den umliegenden Wald'. Der Kern beider Phrasen – *puoli* 'Seite' und *metsä* 'Wald' – wird in einem Richtungskasus geäußert: Der erstere ist im Allativ (*puolille*) und der letztere im Illativ (*metsään*). Damit werden in der Aussage Blickrichtung und -ziel verbalisiert. Das Verb *vilkuilla* (= *vilkaista toistuvasti*, KS 2012; auf Deutsch etwa 'spähen') beschreibt die Blickaktivität. Es ist ein atelisches Aktionsverb, das heißt, es hat keinen natürlichen Endpunkt, seine Bedeutung kann aber durch ein Adverbial begrenzt sein (VISK 2008: § 1506). So wird an dieser Stelle auf eine andauernde Blickaktivität hingewiesen, da die Dauer in der Äußerung nicht explizit begrenzt ist. Zum Vergleich können wir das Verb *vilkaista* 'kurz blicken' nehmen, das eine punktuelle Blickaktivität bedeutet, das heißt, dass der Blick einmalig oder flüchtig ist (VISK 2008: § 1505).

Beispiel 2 zeigt eine Szene aus UN, in der eine visuelle Wahrnehmung der Figur Traudl (Hitlers Sekretärin) beschrieben wird: *sie entdeckt blühende märzenbecher* (Z. 7). Auch hier sind sowohl die Blickaktivität als auch der Stimulus innerhalb einer Aussage unmittelbar miteinander verbunden: *sie entdeckt* (Blick) + *blühende märzenbecher* (Stimulus). Der Subjektreferent wird mit dem Pronomen *sie* geäußert, das im lokalen Kontext auf die Traudl-Figur verweist (*traudl* wird sie in Z. 2 genannt und danach wird auf sie mit *sie* verwiesen). Interessanterweise wird hier wie auch in Beispiel 1 eine ganze Folge von figurenbezogenen Ereignissen verbalisiert, ehe die Wahrnehmung selbst beschrieben wird: *traudl spaziert [...] schaut [...] lächelt [...]* in Beispiel 2 und 'bricht auf und geht halb rennend [...] zieht die Fausthandschuhe [...]' in Beispiel 1. Im Gegensatz zu Beispiel 1, in dem der Stimulus als Wahrnehmungsfeld ('Wald' als eine unbestimmte Räumlichkeit) bezeichnet wird, wird in Beispiel 2 auf einen kleineren Gegenstand verwiesen, nämlich auf Blumen, 'blühende Märzenbecher'.

Betrachtet man die Wortwahl bei den Verben der Wahrnehmung, so werden interessante Unterschiede in Bezug auf die Art deutlich, in der die Verben auf die visuelle

Wahrnehmung verweisen und wie die wahrnehmende Figur dabei repräsentiert wird. Huumo (2006: 72-73) teilt die Verben der visuellen Wahrnehmung im Finnischen in drei Kategorien ein:

- *havaittavuusverbit*, auf Deutsch etwa 'Verben der Wahrnehmbarkeit', z.B. im Finnischen *näkyä* 'sichtbar sein ~ zu sehen sein'
- *havaitsemisverbit* 'Verben der nicht volitionalen Wahrnehmung', z.B. *nähdä* 'sehen'
- *havainnointiverbit* 'Verben der volitionalen Wahrnehmung', z.B. *katsoa* 'schauen'

Zentral bei der Einteilung ist es, welche semantischen und syntaktischen Rollen das wahrnehmende Subjekt, *Experiencer*, und das wahrzunehmende Objekt, *Stimulus*, bekommen – was wird als Agens präsentiert und was als Subjekt beziehungsweise Objekt.⁸ Bei den 'Verben der Wahrnehmbarkeit' fungiert der Stimulus als Subjekt und der Experiencer ist völlig implizit; etwas ist zu sehen, aber ob jemand es wahrnimmt, wird nicht verbal-explizit enthüllt. Bei den 'Verben der nicht volitionalen Wahrnehmung' ist der Experiencer das Subjekt und ihm widerfährt der Stimulus, sodass das Subjekt nicht agentiv ist, das heißt, es handelt nicht aktiv gegenüber der visuellen Wahrnehmung. Im Gegensatz dazu impliziert die Semantik der 'Verben der volitionalen Wahrnehmung' eine Wahrnehmungsaktivität, bei der der Subjektreferent (Experiencer) aktiv handelt und deshalb agentiv ist; er richtet das Wahrnehmungsorgan bewusst auf den Stimulus (vgl. Huumo 2006: 72-73).⁹

In der Audiodeskription fällt die Verbalisierung der Blickaktivität in eine dieser drei Kategorien, die jeweils unterschiedliche Aspekte hervorheben. Auf diese Weise perspektiviert die sprachliche Realisierung die nicht sprachliche visuelle Wahrnehmung; es ist der Filmfigur gegenüber nicht egal, welches Wahrnehmungsverb ihre Blickaktivität beschreibt, denn bei der Wahl wird ihr entweder eine aktive oder passive Rolle in der Handlung zugeteilt. In Beispiel 1 wird ihr mit 'späht' eine aktive, agentive Rolle zugeschrieben, also richtet die Figur bewusst den Blick auf ein Ziel. Der Wahrnehmungsstimulus wird nicht als explizites Objekt ausgedrückt, sondern eher als eine Richtung oder ein Ziel. Huumos Kategorisierung lässt interessante Beobachtungen auch zum deutschen Wahrnehmungsverb in Beispiel 2 zu. Mit *entdeckt* wird auf eine passive, nicht agentive Wahrnehmung verwiesen, da das Verb eine Bedeutung wie "unvermutet bemerken, gewahren, auf etw. stoßen" (Duden 2011) hat. Dass hier gerade *entdeckt* verwendet wird, bildet eine nachvollziehbare Fortsetzung zur charakterisierenden Beschreibung (*schaut nach oben [...] lächelt verträumt*), in der die Figur als abwesend dargestellt wird. Bei solch einem Gemütszustand ist es nur natürlich, dass man etwas eher unerwartet sieht, als dass man es aktiv mit dem Blick suchen würde. Im Gegensatz zu Beispiel 1 wird in Beispiel 2 der Stimulus als ein Gegenstandsobjekt präsentiert (*blühende Märzenbecher*).

⁸ Die semantischen Rollen sind hier und im Folgenden mit Benennungen aus Härtl (2001) bezeichnet.

⁹ Für die Diskussion über die Wahrnehmungsverben bin ich Prof. Leena Kolehmainen von der Universität Ostfinnland äußerst dankbar.

Wahrnehmungsverben sind nicht nur deswegen perspektivierend, weil sie die agentive oder nicht agentive Rolle der erfahrenden beziehungsweise wahrnehmenden Person implizieren. Darüber hinaus scheinen sie die innere Welt der wahrnehmenden Person in unterschiedlicher Hinsicht auszudrücken. Wenn die Wahrnehmung zum Beispiel mit *nähdä* 'sehen' beschrieben wird, so wird schon durch die Semantik des Verbs sichergestellt, dass der Subjektreferent den Gegenstand, den der Objektreferent bezeichnet, wahrnimmt. Zwei Beispiele aus dem Material sollen dies veranschaulichen.

Beispiel 3: TT2 (00:12:22, Teil 1)

- 1 [Schritte im Schnee]
2 AD: *tukeva rämpii lähemmäksi lumivallin suojissa. (-)*
 Tukeva stapft näher geschützt von einem Schneewall
3 *lindin ryhmä lähestyy rataa pitkin. (-)*
 Linds Truppe nähert sich die Bahnlinie entlang
4 [tiefer, langer Ton]
5 AD: **tukeva näkee venäläisten maastoutuvan; (.) valmistautuvan**
 hyökkäykseen. (-)
 Tukeva sieht die Russen in Deckung gehen; (.) sich auf den Angriff vorbereiten

Beispiel 4: UN6 (00:45:40)

- 1 [Geschrei]
2 AD: *soldaten rennen an einem MG-stand vorbei.*
3 [Geschrei, Explosion]
4 AD: *mohnke, (.) schaut durch ein scherenfernrohr.*
5 [Geschrei]
6 AD: **er sieht männer über den platz zu einem autowrack stürmen.**

In Beispiel 3 wird die Wahrnehmung mit der Äußerung 'Tukeva sieht die Russen in Deckung gehen; (.) sich auf den Angriff vorbereiten.' (Z. 5) beschrieben. Hier wird ein Verb der volitionalen Wahrnehmung, *näkee* (*nähdä* in der 3. Pers. Sg.) verwendet. Im deutschen Beispiel (4) wird ein ähnliches Verb benutzt: *er sieht männer über den platz zu einem autowrack stürmen* (Z. 6). In beiden Fällen wird also mit der Wortwahl angedeutet, dass die wahrnehmende Figur (Tukeva bzw. Mohnke) das, was sich in ihrem Wahrnehmungsfeld befindet, tatsächlich wahrnimmt. Demgegenüber liegt dieser Sinn nicht in gleichem Maße im Verb *schauen* 'katsoa'. In (4) wird die Wahrnehmung (*er sieht männer [...]*) zunächst mit einem Verweis auf die Blickaktivität vorbereitet: *mohnke, (.) schaut durch ein scherenfernrohr* (Z. 4). Verbalisiert werden die Blickaktivität (*mohnke schaut*) und die Blickrichtung oder -weise (*durch [...]*). Aber gibt dies schon an, dass die Figur wirklich etwas sieht? Erst im weiteren Verlauf der Audiodeskription wird die Wahrnehmung mit *er sieht* (Z. 6) explizit zum Ausdruck gebracht.

In Bezug auf die Verbalisierung der Figurenperspektive ist es relevant, ob die Wahrnehmung als "verinnerlicht" beschrieben wird oder nicht. Dies wird im Vergleich zur filmischen visuellen Darstellung deutlich. Dass eine Figur auf etwas schaut, kann sowohl aus der Außen[seiter]perspektive als auch aus der subjektiven Perspektive

gezeigt werden. Dass eine Figur etwas sieht, verlangt die letztere Form der Darstellung, die Figurenperspektive, aus der der Stimulus "mit den Augen" und sogar durch den mentalen Zustand der Figur gesehen wird. So kann in der Audiodeskription durch die Wahl des Wahrnehmungsverbs deutlich gemacht werden, wann die Blickaktivität tatsächlich subjektiv vor sich geht. Allerdings mag der Unterschied bei vielen Wahrnehmungsverben nicht einfach zu bestimmen sein. Ist zum Beispiel mit *vilkuilee* 'späht' die tatsächliche visuelle Wahrnehmung des Stimulus mit einbezogen? Am deutlichsten scheint der Unterschied zwischen Verben wie *blicken* und *sehen* zu sein.

Neben dem Typ des Wahrnehmungsverbs sind den Beispielen 3 und 4 auch andere Aspekte gemeinsam. Die Beschreibungen 'Tukeva sieht die Russen in Deckung gehen; (.) sich auf den Angriff vorbereiten' (3) und *er sieht männer über den platz zu einem autowrack stürmen* (4) verweisen explizit auf die Blickaktivität und auf den Stimulus innerhalb einer Beschreibung. Zudem ist der Stimulus in beiden Fällen statt eines Gegenstandes ein Ereignis oder ein Vorgang: 'die Russen gehen in Deckung und bereiten sich auf den Angriff vor' (3) und 'Männer stürmen über den Platz zu einem Autowrack' (4).

Im Finnischen wird dies mit einem Partizipialsatz *venäläisten maastoutuvan; (.) valmistautuvan hyökkäykseen* 'die Russen in Deckung gehen; (.) sich auf den Angriff vorbereiten' realisiert. Die Verben sind im Partizip I: *maastoutuvan* von *maastoutua* 'in Deckung gehen' und *valmistautuvan* von *valmistautua* 'sich vorbereiten'. Das zentrale Charakteristikum des Partizip I ist es, dass die dadurch bezeichnete Situation während des anderen Ereignisses, das es ergänzt (hier: *tukeva näkee* 'Tukeva sieht'), noch im Gang ist. Weil die Partizipformen eine relative Zeitlichkeit zum Ausdruck bringen und in Bezug auf das Tempus des Hauptsatzes interpretiert werden können, kann hier der Partizipialsatz als ein mit dem Hauptsatz simultan geschehendes Ereignis verstanden werden (vgl. VISK 2008: § 490, § 522, § 527).

Im Deutschen wird das Ereignis, das die Figur wahrnimmt (*er sieht*), als 'Acl-Komplement' *männer über den platz zu einem autowrack stürmen* konstruiert. Acl-Komplemente sind eine periphere Gruppe von Komplementen, die an der Infinitivform des Verbs (*stürmen*) erkennbar sind und die gerade bei Verben der Wahrnehmung wie 'sehen' auftreten können (vgl. Grammis 2012: *Überblick über die Komplementklassen; Periphere Gruppe*). Hier, wie beim Partizipialsatz in (3), steht das Ereignis *männer [...]* *stürmen* im Infinitiv und wird deshalb in Bezug auf den Hauptsatz als gleichzeitig interpretiert.

4.2 Erlebte Figurenperspektive

Die zweite Kategorie schließt eine Strategie ein, die ich hier 'Erlebte Figurenperspektive' nenne. Es handelt sich um ein Verbalisierungsverfahren, mit dem die Audiodeskription die Perspektive der wahrnehmenden Figur stärker übernimmt. Die Blickaktivität wird zwar aus der Erzählerperspektive verbalisiert, aber die Wahrnehmung wird aus einer potenziell anderen Position beschrieben, worauf in der Audiodeskription mit einem Themenwechsel sowie mit kontextbezogenen Eigenschaften hingewiesen

wird. Die Verbindung zwischen dem Blick und dem Stimulus bleibt allerdings implizit. Das demonstriere ich im Folgenden mit den Beispielen 5 und 6.

Beispiel 5: TT4 (00:14:03/Teil 1)

- 1 [Zug braust]
- 2 SOTILAS: KUKA sen heitti;
wer hat sie geworfen
- 3 (1.5)
- 4 TUKEVA: kuka lie olt. (---) ((schnauft))
wer mag's gewesen sein
- 5 AD: nojautuu penkkiä vasten- **sulkee silmänsä.** (-)
lehnt sich an die Bank- schließt die Augen
- 6 juna keinuttaa miestä. (-)
der Zug wiegt den Mann
- 7 **avaa silmänsä. (.) katsoo kaukaisuuteen, (.) ummistaa silmät.** (-)
öffnet die Augen. (.) schaut in die Ferne, (.) kneift die Augen zu
- 8 **venäläiset makaavat savuavassa hangessa; LUmessa törröttää katkenneita suksia ja sauvoja.**
die Russen liegen im rauchenden Schneefeld; im Schnee ragen abgebrochene Ski und Stöcke hervor

Beispiel 6: UN9 (00:59:33)

- 1 AD: im trichter **öffnet peter die augen und kuckt sich verwirrt um.**
- 2 [Flugzeug]
- 3 AD: **eine hand, (.) und ein kopf ragen neben ihm aus der erde;**
- 4 [Glocke]
- 5 AD: **geschockt springt peter auf und flieht über ein trümmerfeld mit toten, bombenkratern und schrott. (--)**

In beiden Audiodeskriptionen (Beispiele 5 und 6) wird der Blick beziehungsweise die Aktivität der Augen sowie der Stimulus beziehungsweise das Wahrnehmungsobjekt oder -feld in separaten, aber aufeinanderfolgenden Aussagen thematisiert. In der finnischen Audiodeskription ist das Subjekt wieder ein referentielles Nullsubjekt, das aus dem Kontext zu erschließen ist (vgl. Beispiel 1): Es ist Tukeva, der als Letzter durch Sprechen und Schnaufen agiert hat (Z. 4). Aufgrund unseres Diskursverständnisses und Weltwissens können wir schließen, dass eine Person die Augen schließt und öffnet, und zwar dieselbe wie vorher, also Tukeva. In der deutschen Audiodeskription ist die Beschreibung grammatikalisch vollständig und expliziert Peter als Subjekt.

Womit sind die Figuren beschäftigt? Es handelt sich um konsekutive Akte, die einerseits Augenaktivität und andererseits Blickaktivität verbalisieren. Anders als in den Beispielen 1-4 wird in (5) und (6) die Blickaktivität detaillierter als mit einem Verb der visuellen Wahrnehmung beschrieben: die Augenaktivität durch Tätigkeitsverben ('schließt die Augen [...] öffnet die Augen [...] kneift die Augen zu' in den Zeilen 5, 7 und

8 in (5); *öffnet* [...] *die augen* in Z. 1 in (6)) und die Blickaktivität durch Wahrnehmungsverben ('schaut in die Ferne', Z. 7, Beispiel 5; *kuckt sich* [...] *um*, Z. 1, Beispiel 6). Als interessant erweisen sich wieder der Typ des Wahrnehmungsverbs und die damit verbundene semantische Rolle des Subjekts (vgl. die Analyse im Abschnitt 4.1). Sowohl 'schauen' als auch '(sich) um/kucken' bezeichnen, dass der Subjektreferent agentiv ist und die Wahrnehmungstätigkeit bewusst durchführt. Die Verbsemantik lässt aber offen, ob die Figur etwas dort sieht, wohin sie schaut; der Stimulus bleibt auch hiervorhüllt. Das Schließen und Öffnen der Augen erinnert an Einschlafen; der Eindruck wird noch durch die Beschreibungen 'lehnt sich an die Bank' und 'der Zug wiegt den Mann' (Zeilen 5-6) unterstützt. Zugleich verweist die Beschreibung auf einen Übergang von kognitiver Präsenz zum Sich-Verlieren-in-Gedanken, denn das 'Schauen in die Ferne' kann auch metaphorisch verstanden werden, und zwar als Ausdruck von geistiger Abwesenheit. Das Zukneifen der Augen (*ummistaa silmänsä*) nimmt zum zweiten Mal auf das Schließen der Augen Bezug, und zwar mit einer anderen Konzeptualisierung. Die Äußerung *ummistaa silmänsä* deutet nicht nur auf den konkreten Vorgang (*ummistaa* als *panna umpeen*; auf Deutsch etwa 'zukneifen'), sondern bringt auch eine metaphorische Ebene mit sich; das heißt, dass man an etwas nicht denken oder sich um etwas nicht kümmern will ("sulkea jkin tietoisuudestaan, olla välittämättä jtskin", KS 2012). Allerdings besteht hier ein Übersetzungsproblem: Im Deutschen werden diese zwei Bedeutungen mit zwei verschiedenen Äußerungen ausgedrückt, nämlich mit einem Verb – *zukneifen* – das ich im Transkript benutze und das den konkreten Vorgang bedeutet, und mit einem Phraseologismus – *die Augen vor etwas verschließen* ("etwas nicht zur Kenntnis nehmen, nicht wahrhaben wollen", Duden 2011) – der auf das mentale Ereignis verweist.¹⁰ Die finnischsprachige Verbalisierung weist also gleichzeitig auf zwei Ebenen der Figurenaktivität hin, erstens auf die konkret dargestellte, körperliche Tatsache, dass Tukeyva die Augen schließt, und zweitens auf das nicht konkrete, aber aus der Verbalisierung interpretierbare mentale Ereignis, dass Tukeyva bestimmte Dinge nicht wahrhaben will. Dadurch leistet die Beschreibung einen Übergang zu einem anderen kognitiven Zustand: Tukeyva möchte das Ereignis, das im Dialog thematisiert wurde (das Schlachten der Russen), vergessen oder aus seinen Gedanken verdrängen. In (6) wird ebenso zunächst auf eine Augenaktivität (*öffnet* [...] *die augen*) und dann auf eine Wahrnehmungsaktivität (*kuckt sich* [...] *um*) verwiesen. Aber während in (5) der kognitive Zustand der Figur durch die Metaphorik des verbalen Phraseologismus *ummistaa silmät* impliziert werden kann, präsentiert die deutsche Audiodeskription ihn in (6) expliziter, und zwar durch das adverbial verwendete Partizip *verwirrt*.

Mit den nun folgenden Beschreibungen wechselt das Thema von Tukeyva zu 'die Russen' (Z. 8 in Beispiel 5) und von Peter zu 'eine hand und ein kopf' (Z. 3 in Beispiel 6). Der Mangel an sprachlicher Kohäsion zwischen Blick- und Stimulusbeschreibung deutet eine Perspektivenänderung an (vgl. Kuusi 2011: 78), und die Verbindung

¹⁰ Mein Dank gilt Frau Martina Natunen von der Universität Ostfinnland, die mich auf das Übersetzungsproblem aufmerksam machte.

zwischen Blick und Stimulus bleibt zunächst offen. Es kommen aber verbale, diskursive und auditive Ressourcen ins Spiel, die es ermöglichen, die Beschreibungen als Ausdrücke von Wahrnehmungsstimuli der handelnden Figuren zu interpretieren.

In (5) geben der metaphorische Sinn von *ummistaa silmät* und der Kontext des Films Hinweise darauf, dass die Beschreibung 'die Russen liegen im rauchenden Schneefeld; im Schnee ragen abgebrochene Ski und Stöcke hervor' ein Ereignis vor Tukeyvas innerem Auge darstellt, einen Traum oder eine Erinnerung. Die Blickaktivitätsbeschreibungen geben zunächst an, dass in der Figur ein mentaler Prozess abläuft: Sie verbalisieren Hinweise, die Filmszenen über mentale Prozesse erkennbar machen. Die Beschreibungen, die exklusiv die Augenaktivität thematisieren, beschränken die Vorstellung der Szene auf das Gesicht – wie bei einer Nahaufnahme (vgl. Hirvonen/Tiittula 2012: 389). Das neue Thema und die Handlung passen nicht in den lokalen Kontext, in das Hier und Jetzt der Erzählung; die Zeit scheint diskontinuierlich zu sein (Branigan 1984: 86). Dank unseres Vorwissens wissen wir, dass die Perspektive von neutraler Außenseiterbeobachtung zur subjektiven Figurenwahrnehmung wechseln kann, und können solche Änderungen in einem Film erwarten. Darüber hinaus hat die Audiodeskription einige Minuten vorher die gleiche Szene aus neutraler Perspektive erzählt. Interessanterweise wurde diese Handlung wortwörtlich wie die Erinnerung beschrieben: *venäläiset makaavat savuavassa hangessa, lumessa törröttää katkenneita suksia ja sauvoja*. Die Wiederholung der Beschreibung deutet darauf hin, dass jetzt auf ein bekanntes Ereignis in einem anderen Kontext und aus einer anderen Perspektive verwiesen wird. Über die Audiodeskription hinaus gibt die auditive Originalerzählung einen deutlichen Hinweis auf die Figurenperspektive. Bei der Beschreibung der Erinnerung setzt eine ruhige, tief tönende Musik ein und markiert damit einen Übergang zur Darstellung der Psyche und trennt die reale von der Traumhandlung (vgl. Maas/Schudack 1994 zitiert nach Schmidt-Banse 2002: 1139).

Aus *eine hand, (.) und ein kopf ragen neben ihm aus der erde* in Beispiel 6 dagegen geht die Wahrnehmung direkter hervor. Die Lokativphrase *neben ihm* situiert das neue Thema – die Objektreferenten 'eine hand und ein kopf' – in die räumliche Nähe der Figur, Peter. Die Figur ist jetzt die Origo, an die die neue Situation anknüpft. Allerdings weist die Personenangabe *neben ihm* auf die Erzählerperspektive hin, denn die wahrnehmende Figur wird in der 3. Person Sg. beschrieben. Würde man die Sichtweise der Figur völlig übernehmen und ihre Gedanken verbalisieren, könnte stattdessen ein expliziter Selbstbezug (Tiittula 2005: 338) durch die 1. Person Sg. (etwa 'neben mir') vorgenommen werden, was jedoch der Audiodeskription fremd wäre. In der nächsten Aussage, *geschockt springt peter auf und flieht über ein trümmerfeld mit toten, bombenkratern und schrott* (Z. 5), wird erneut mit einem adverbial verwendeten Partizip, *geschockt*, ein mentaler Zustand beschrieben. Da das Partizip eine resultatative Bedeutung trägt und auf die Objektbeschreibung folgt, kann im Kontext interpretiert werden, dass das Vorangegangene zum Schockieren Anlass gegeben und so als Stimulus fungiert hat. In diesem Sinne handelt es sich bei *geschockt* [...] um eine Reaktionsbeschreibung, die bestätigt, dass Peter die Szene

(‘eine hand und [...]’) wahrgenommen hat. Die syntaktische Positionierung, die Topikalisierung des Adverbs, verstärkt den Effekt, indem dieser Aspekt in den Vordergrund gerückt wird. Durch die Reaktionsbeschreibung wird also retrospektiv die Interpretation untermauert (vgl. Kuusi 2011: 67), dass Peter den vorher genannten Sachverhalt *gesehen* hat und dass dieser somit aus Peters Perspektive wahrgenommen wurde. So vervollständigt die Reaktionsbeschreibung Peters Wahrnehmung, die mit der Beschreibung des Blicks begonnen hat und mit der Beschreibung des Stimulus fortgesetzt wird.

Ogleich die Typen der Figurenperspektive in den Beispielen 5 und 6 unterschiedlich sind (der erstere stellt einen mentalen Prozess und der letztere eine visuelle Wahrnehmung dar), ähneln sich die Audiodeskriptionen hinsichtlich der Perspektivierungsstrategien. Die subjektive Wahrnehmung ist in beiden Fällen implizit konstruiert, sodass die Wahrnehmung und der Blick erst durch den globalen und/oder lokalen Kontext interpretierbar werden (zur Rolle von globalem und lokalem Kontext sowie von Implizität und Explizierung in der Audiodeskription vgl. Braun 2007).

Die in Phasen gegliederte Struktur der Audiodeskriptionen ähnelt der Struktur der subjektiven Kamera: Zuerst wird der Blick beschrieben, dann der Stimulus, und als Letztes wird gegebenenfalls auf die Reaktion Bezug genommen. Darüber hinaus steht die Strategie der erlebten Figurenperspektive der literarischen ‘erlebten Rede’ nahe; eine Technik der Perspektivierung, die Wahrnehmung, Gedanken, Gefühle oder Ähnliches einer Figur teilweise aus der Figuren-, teilweise aus der Erzählerperspektive vermittelt (Kuusi 2011: 12). Eine Äußerung in der erlebten Rede bietet die Möglichkeit, die Präsentation aus der Figurenperspektive zu interpretieren, sodass der Inhalt der Äußerung zum Beispiel als Gedanken der Figur verstanden werden kann. Gleichzeitig kommt aber die Interpretation oder Vorstellung des Erzählers vor allem durch diskursive Merkmale zum Vorschein (z.B. die Personenangabe erfolgt in der 3. Person) (Kuusi 2011: 33). Im Vergleich zur direkten und indirekten Rede bildet die erlebte Rede eine syntaktisch eigenständige Konstruktion und enthält keine Beschreibung der Sprechhandlung (Kuusi 2011: 33; VISK 2008: § 1458). Die erlebte Figurenperspektive in der Audiodeskription präsentiert die Wahrnehmung beziehungsweise den Stimulus als eigenständige Konstruktion, wobei die Verbalisierung Spuren der Erzählerperspektive enthalten kann (z.B. einen lokaldeiktischen Ausdruck mit einer Personenangabe in der 3. Person, wie *neben ihm* in Beispiel 6). Im Gegensatz zur Strategie der erzählten Figurenperspektive wird die Verbindung zwischen Blick und Stimulus nicht expliziert, was die Interpretation der Wahrnehmung verzögern oder gar zurückhalten kann. Die Audiodeskription kann jedoch im Nachhinein stärker andeuten, dass die Stimulusbeschreibung aus der Sicht der Figur zu interpretieren ist, und zwar durch eine Reaktionsbeschreibung. Die Interpretation der Subjektivität kann aber auch ohne dies geschehen, sodass die Verbindung aus dem lokalen oder globalen Kontext erschlossen wird (wie die Bekanntheit des Ereignisses ‘die Russen liegen [...]’ in Beispiel 5).

5 Fazit

Die Analyse hat ergeben, dass subjektiv dargestellte Filmsequenzen in der Audio-deskription unterschiedliche Formen erhalten können, von denen ich in dieser Untersuchung zwei Kategorien definiert und analysiert habe (Abschnitte 4.1 und 4.2). In diesem Abschnitt stelle ich die in der Analyse definierten Perspektivierungsstrategien und -mittel zusammenfassend vor: in Tabelle 1 zunächst eine Zusammenfassung der zwei Hauptstrategien. Der tabellarische Präsentationsstil stammt aus VISK (2008: § 1458).

Strategie	Phasen	Beispiele
Erzählte Figurenperspektive	Verweis auf Blick + <i>Wahrnehmung</i>	i) vilkuilee <i>radan molemmille puolille ympäröivään metsään.</i> 'späht auf beiden Seiten der Bahn in den umliegenden Wald' ii) sie entdeckt <i>blühende märzenbecher.</i>
Erlebte Figurenperspektive	Verweis auf Blick Verweis auf <i>Wahrnehmung</i> (Verweis auf <u>Reaktion</u>)	i) sulkee silmänsä [...] avaa silmät. (.) katsoo kaukaisuuteen. (.) ummistaa silmät. (-) 'schließt die Augen [...] öffnet die Augen. (.) schaut in die Ferne. (.) kneift die Augen zu. (-)' <i>venäläiset makaavat...</i> 'die Russen liegen [...]' ii) [...] öffnet peter die augen und kuckt sich verwirrt um. (-) <i>eine hand, (.) und ein kopf</i> [...] <u>geschockt</u> springt er [...]

Tab. 1: Perspektivierungsstrategien

Die erzählte Figurenperspektive bezieht sich auf Beschreibungen, in denen Blickaktivität und Stimulus syntaktisch verbunden dargelegt werden: Die Beschreibung wird aus dem Verweis auf die Blickaktivität und dem auf den Stimulus konstruiert. Mit dieser Strategie nähert sich die Audiodeskription der Außenseiter- beziehungsweise Erzählerperspektive, aus der berichtet wird, was die Figur gerade sieht. Die Wahrnehmung der Figur kann jedoch mit einem Verb der nicht volitionalen Wahrnehmung, wie etwa *entdeckt* oder *sieht*, sichergestellt werden. In der Strategie der erlebten Figurenperspektive kann die Stimulusbeschreibung mit der Figurenposition identifiziert werden, sodass sie das beschreibt, was die wahrnehmenden Figuren in dem Moment sehen

(können); wir als Zuhörer versetzen uns in die (mentale) Position der Figur. Die Strategie konstruiert die Blickaktivität und den Stimulus in eigenständigen Beschreibungen und umfasst zwei bis drei Phasen: Die erste Beschreibung verweist auf den Blick und/oder auf die Blickaktivität, die zweite enthält einen Verweis auf das Wahrnehmungsfeld oder -objekt und die gegebenenfalls dritte Beschreibung verbalisiert die Reaktion der Figur.

Die Strategien zeigen einen bedeutenden Unterschied in der Art und Weise, wie die Wahrnehmung der Figur und die Beziehung zwischen dem Blick und dessen Stimulus vorgestellt werden. Während die erzählte Figurenperspektive den Blick und die Wahrnehmung innerhalb einer Aussage und syntaktisch untergeordnet darlegt (z.B. *sie entdeckt blühende märzenbecher*), konstruiert die erlebte Figurenperspektive die Phasen separat (z.B. *öffnet peter die augen und kuckt sich verwirrt um. (-) eine hand, (.) und ein kopf [...]*) und lässt die Verbindung zwischen der Figur und ihrer Wahrnehmung implizit; im Gegensatz dazu wird sie in der anderen Strategie gerade durch eine syntaktische und möglicherweise grammatikalische Bindung expliziert.

Nachfolgend fasse ich die sprachlichen und diskursiven (kontextbezogenen) Mittel der Perspektivierung zusammen, die ich in der Analyse vorgefunden habe (zu den Kategorien sprachlicher Perspektivierungsmittel vgl. Tiittula 2005: 337-338). Die Zusammenfassung bezieht sich auf die Mittel, die in der audiodeskriptiven Diskursrepräsentation die Vermittlung von Hinweisen auf die Figurenperspektive ermöglichen. Diese Hinweise habe ich entsprechend den Phasen der subjektiven Kamera (Blick, Wahrnehmung, Reaktion) eingeordnet.

Verweis auf BLICK

Die Blickaktivität der handelnden Figur, die als einer der ersten Hinweise für die subjektive Perspektive fungiert, kann in der Audiodeskription mit einem Wahrnehmungsverb, wie zum Beispiel *entdeckt*, *sieht*, thematisiert oder auf sie kann mit einer detaillierten Beschreibung der Augenaktivität Bezug genommen werden, wie in Beispiel 5 'schließt die Augen [...] öffnet die Augen [...] kneift die Augen zu'. Verschiedene Typen von Wahrnehmungsverben betonen jeweils unterschiedliche Aspekte des Blicks: (i) die Agentivität der Figur, also ob der Experiencer in Bezug auf die Wahrnehmung aktiv oder passiv ist (vgl. *späht* und *entdeckt*), und (ii) die Explizierung der "verinnerlichten" Wahrnehmung, das heißt, ob das Verb eher den Sinn eines Wahrnehmungserlebnisses (z.B. *sieht* etwas) als den einer Wahrnehmungstätigkeit (z.B. *kuckt sich um*) hervorhebt (vgl. hierzu auch Viberg 2001: 1295). Auch die Wahl des Personenbezuges und die Zuteilung der syntaktischen Funktionen präsentiert die Figur in unterschiedlichen Rollen. Die 3. Person Singular bezieht sich auf die Erzählperspektive, legt aber die Figur als wahrnehmendes Subjekt an: *er sieht männer [...]*. Überdies wecken die Beschreibungen der Blick- oder Augenaktivität Erwartungen über den Ablauf der Erzählung und deuten gegebenenfalls mentale Prozesse an: Beispielsweise deuten *kuckt sich verwirrt um* und *ummistaa silmät* auf mentale Zustände hin,

was die Figur differenzierter darstellt und Anlass dazugibt, die darauf folgende Szene als Wahrnehmungsstimulus zu interpretieren.

Verweis auf WAHRNEHMUNGSSTIMULUS

Die Beschreibung des Wahrnehmungsstimulus thematisiert unterschiedliche Aspekte der visuellen Wahrnehmung: einen Gegenstand/Gegenstände (*eine hand und ein kopf*), eine Richtung oder ein Ziel ('auf beiden Seiten der Bahn in den umliegenden Wald'), ein Wahrnehmungsfeld ('umliegenden Wald') oder ein Ereignis (*männer über den platz zu einem autowrack stürmen*). Wie oben festgestellt, ist die Stimulusbeschreibung entweder direkt an die Blickbeschreibung gebunden oder sie ist eigenständig. Im letztgenannten Fall lässt es die Audiodeskription (in dieser Phase) eher offen, ob die Figur den Stimulus wahrnimmt. Zur Implizität trägt außerdem die Thematisierung unbekannter oder im lokalen Kontext nicht voraussehbarer Sachverhalte bei (vgl. Beispiele 5 und 6, in denen plötzlich von 'die Russen' und *eine hand und ein kopf* die Rede ist). Der Themenwechsel kann ohne Angabe der Figur geschehen, diese kann aber auch als deiktisches Zentrum für den neuen Sachverhalt dienen, wie *neben ihm* in Beispiel 6. Hinweise auf den lokalen oder globalen Kontext unterstützen die Interpretation der Stimulusbeschreibung als Referenz zum Wahrnehmungsobjekt oder -feld. Die Bekanntheit in 'die Russen [...]'] verweist auf die von der Figur früher wahrgenommenen Ereignisse. Die Lokaldeixis *neben ihm* situiert den Stimulus (*eine hand und ein kopf*) in der räumlichen Nähe der wahrnehmenden Figur und lässt die Möglichkeit zu, dass die Figur die Dinge auch wahrnimmt. Die Wahrnehmung kann darüber hinaus mit einer Reaktionsbeschreibung untermauert werden.

Verweis auf REAKTION

Die Audiodeskription kann mit einem Partizip II auf den Gemütszustand der wahrnehmenden Figur Bezug nehmen (vgl. *geschockt* in Beispiel 6). Das Partizip trägt eine resultative Bedeutung, wobei der Übergang zum Gemütszustand implizit bleibt (man vergleiche 'Peter wird geschockt' und 'Peter ist geschockt'). In der neuen Äußerung ist das Partizip topikalisiert und darauf folgt eine Aktivitätsbeschreibung (*springt peter auf und flieht [...]*). Zusammen können diese als eine Reaktion auf die Wahrnehmung verstanden werden. In einer topikalisierten Stellung rückt die Beschreibung den Aspekt des Gemütszustandes in den Vordergrund und vervollständigt die Wahrnehmung, die mit dem Blick begonnen hat und mit einer Stimulusbeschreibung fortgesetzt wird: Blick → Wahrnehmung → Reaktion. Wieder tritt die Figur als Subjekt in der 3. Person Singular auf und nimmt so dieselbe Rolle wie in der Blickbeschreibung ein.

6 Ausblick: Perspektivenübertragung in filmischer Audiodeskription

In der vorliegenden Untersuchung bin ich der Frage nachgegangen, wie die subjektive Figurenperspektive in einer filmischen Erzählung, die in der Form der subjektiven

Kamera oder einer "Wahrnehmungseinstellung" dargestellt wird, in der Audiodeskription repräsentiert wird. Ein Vergleich der zwei untersuchten Sprachen, des Deutschen und des Finnischen, hat mehr Gemeinsamkeiten oder parallele Möglichkeiten als Kontraste ergeben. Einzelne sprachliche Mittel unterscheiden sich aufgrund sprachspezifischer Eigenschaften (z.B. Artikel-/Präpositionalmarkierung im Deutschen und Kasusmarkierung im Finnischen), aber die großen Linien der Perspektivierungsstrategien sind in beiden Sprachen realisierbar. So ermöglicht das Ergebnis die Aufdeckung von für die Verbalisierung generell möglichen Strategien, wenigstens im Fall des Deutschen und Finnischen, wie etwa die in Phasen vor sich gehende Konstruktion der Blick- und Stimulusbeschreibungen. Allerdings stellt das Problem, das bei der Übersetzung der finnischen Audiodeskription (*ummistaa silmät* in Beispiel 5) ins Deutsche (*zukneifen* bzw. *die Augen vor etw. verschließen*) konstatiert wird, eine Herausforderung für die Übersetzung von Audiodeskriptionsskripten dar (zu dieser Problematik vgl. Remael/Vercauteren 2010).

Wie ich am Anfang erwähne, beschäftigt sich auch Kruger (2010) mit der Frage der Perspektivenübertragung in der Audiodeskription. Er schlägt vor, die Audiodeskription durch "audio narration" zu ersetzen, die meines Erachtens auf eine literarische Form des Beschreibens zielt; dazu könnten Mittel der Fokalisierung aus der Belletristik passen (Kruger 2010: 238). Interessanterweise ist die Beispielsanalyse von Kruger (2010: 242-243) wie die vorliegende Untersuchung auf Stellen mit subjektiver Perspektive beziehungsweise interner Fokalisierung gerichtet und die von ihm vorgeschlagene "audio narration" (z.B. *Jonathan [...] stands staring at the gravestone [...]*, Kruger 2010: 243) geht in ähnliche Richtung wie die Strategie der erzählten Figurenperspektive (z.B. *er sieht männer [...]*, Beispiel 4). Demgegenüber führt Kruger in der Analyse eines Flashbacks an, dass ohne deutliche sprachliche Kennzeichnung die Nebeneinanderstellung subjektiver und objektiver Perspektive fragmentiert und ablenkend wirke (Kruger 2010: 245). Diese Behauptung widerspricht der Strategie der erlebten Figurenperspektive, bei der gerade die Gliederung der Audiodeskription in die Phasen 'Blick → Stimulus → Reaktion' die Struktur des Ausgangsmaterials nachahmen soll. Laut Kruger (2010: 238) kann aber eine bloße Beschreibung dessen, was gesehen wird, den narrativen Effekt der Fokalisierung schlecht übertragen, sondern dieser bedarf einer verbalen Kennzeichnung.

Die Kategorisierung der Strategien ist, wie eingangs erwähnt, als vorläufig gedacht und präsentiert keine streng definierten, endgültigen Kategorien. Vielmehr zeigen diese eine Richtung, in die die Audiodeskription im Verhältnis zu einem Mittel des Film-erzählens – der subjektiven Kamera – gehen kann. Im Licht eines anderen Materials und anderer Sprachen können sich die Strategien vermischen und andere Kategorien entdeckt werden. Da meine Vorgehensweise deskriptiv und zieltextbezogen war, bin ich nicht näher auf die möglichen produktionsbezogenen Hintergründe der Audiodeskription eingegangen, ob beispielsweise wegen der Kürze der Szene die erzählte Figurenperspektive, also eine kürzere Konstruktion als die erlebte Figurenperspektive, gewählt wurde.

Die vorliegende Untersuchung hat Möglichkeiten und Herausforderungen der Verbalisierung visueller Sachverhalte aufgezeigt. Eine Möglichkeit ist die Übertragung von Implizität. Es liegt in der Natur erzählerischer Tätigkeit, dass manche Stellen indirekt und vieldeutig bleiben und deren Interpretation vielmehr vom Hörer abhängt als bei eindeutigeren Äußerungen. So geschieht es auch im filmischen Erzählen, dass die audiovisuellen Hinweise, mit denen unter anderem die subjektive Perspektive konstruiert wird, unterschiedliche Lesarten zulassen. In der Audiodeskription kann eine solche Szene entweder weggelassen oder es muss auf sie Bezug genommen werden. Während die eine Strategie, die erzählte Figurenperspektive, die Szene als Wahrnehmung der Figur einordnet, ist es in der anderen Strategie, der erlebten Figurenperspektive, wegen der impliziten Beziehung der Blick- und Stimulusbeschreibungen weniger zwingend, dass die Zuschauer oder -hörer die Szene aus der Perspektive der Figur interpretieren. Allerdings kann die Audiodeskription die Wahrnehmung untermauern, und zwar durch eine Reaktionsbeschreibung. Eine derartige Implizität kann Spannung erzeugen und hinterlässt Lücken, die später von den Rezipienten gefüllt werden müssen (vgl. Beispiel 6: Peter schaut sich um, neben ihm liegt etwas, also bemerkt er das?). Gerade die Implizität der Erzählung wird meines Erachtens beeinträchtigt, wenn in der Audiodeskription auf die obengenannten Phasen verzichtet wird. Letzten Endes geht es wohl um die Wahl zwischen der verfremdenden und der einbürgernden Strategie, wobei die literarische "audio narration" gerade durch die sprachlichen Mittel der Belletristik bekannt erscheint, während die sprachlich ungewöhnlichere Spielart der erlebten Figurenperspektive eher das "Filmische" des Ausgangsmaterials zu vermitteln sucht (z.B. die Konstruktion des Point-of-View-Shots).

Demgegenüber ist es eine Herausforderung für die Sprache, die filmische Subjektivität – und Filmperspektive im Allgemeinen – mit anderen Bedeutung tragenden Ressourcen als mit der Visualität darzustellen. Der Film ist fähig, Typen der Subjektivität darzustellen (z.B. Träume, Erinnerungen oder visuelle Wahrnehmung), die kein oder wenig verbales Material enthalten (vgl. Kuusi 2011: 82). In der Audiodeskription müssen Hinweise auf die Perspektive sprachlich wiedergegeben werden: Unter den visuellen Elementen muss eine Auswahl getroffen werden, und für die ausgewählten Elemente müssen Benennungen, Funktionen und Rollen bestimmt werden (z.B. die Blick- oder Augenaktivität wird als *sehen* oder *spähen* definiert).

Carroll (1993) gibt an, dass die subjektive Kamera eine "Repräsentation der Wahrnehmung" ist, die das natürliche Phänomen nachzuahmen sucht, bei dem jemand dem Blick eines anderen folgt (Carroll 1993: 128-129). Sie liefert Informationen über die wahrnehmende Figur, allerdings ohne dass die Wahrnehmung mit der eigenen zuschauerischen Erfahrung verwechselt wird. Andererseits vermittelt die subjektive Kamera Informationen über den "emotionalen Zustand" der Figur. Ihre Funktion ist, die Wiedererkennungskapazität der Zuschauer zu aktivieren, damit diese den mentalen beziehungsweise emotionalen Zustand identifizieren können. So hilft die subjektive Kamera dabei, die Aufmerksamkeit auf ein besonderes Gefühl zu richten (Carroll 1993: 129-135). Die in dieser Untersuchung aufgedeckten Verbalisierungsstrategien haben

gezeigt, dass die Audiodeskription beide von Carroll genannten Funktionen erfüllen kann, indem sie Informationen nicht nur über die Wahrnehmung der Figur, sondern auch über deren emotionalen Zustand vermittelt. Die Wahrnehmung der Figur wird nicht mit der eigenen zuschauerischen Erfahrung verwechselt, wenn sie durch eine andere Stimme, die Audiodeskription, verbal übertragen wird.

So ist in der Audiodeskription die dritte Perspektive, die des Übersetzer-Beschreibers, durch die akustische Präsenz seiner Stimme überall anwesend. Das Phänomen *translator's voice* bekommt hier eine konkrete Form, wie eben beim Dolmetschen oder anderen stimmlich vermittelten Formen des Übersetzens. In Bezug auf die Perspektivität scheint die Stimmlichkeit den Eindruck zu verstärken, dass durch die Audiodeskription die visuelle Kommunikation des Films mit anderen Augen, also möglicherweise aus einer bestimmten Perspektive gesehen wird. Bei jeder Einstellung und Szene müssen die Beschreiber selektiv arbeiten, die Relevanz der Elemente bestimmen und diese in eine sprachliche Form übertragen. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf die verbal-sprachliche Ebene der Audiodeskription, aber genauso interessant und bisher fast unerforscht sind prosodisch-sprachliche Mittel der Audiodeskription. Darüber hinaus könnten interlingual-kontrastive Untersuchungen genauer zeigen, welche Kategorisierungen verschiedene Sprachen ermöglichen oder überhaupt erlauben.

Wie diese Untersuchung gezeigt hat, ist der Akt des Sehens beziehungsweise der auf Wahrnehmung hindeutende Gesichtsausdruck ein zentraler Hinweis auf die Figurenperspektive. In der filmischen Erzählung im Allgemeinen spielt er eine bedeutende Rolle. Wie die am Anfang erwähnten Korpusstudien von Salway (2007) und Jiménez Hurtado (2007) ergeben, scheint schon das Verb 'schauen' in der Audiodeskription sehr weit verbreitet zu sein. Freilich sind nicht alle Stellen, in denen ein Akt des Sehens stattfindet, Darstellungen der subjektiven Perspektive (vgl. hierzu auch Kruger 2010: 238). Figuren schauen und blicken die ganze Zeit um sich, wenn sie handeln. Über die "starken Formen" der subjektiven Perspektive hinaus, die Gegenstand dieser Untersuchung sind, gibt es Stellen, die weniger eindeutig eine subjektive visuelle Wahrnehmung darstellen, die aber trotzdem in ähnlicher Weise wie die starken Formen beschrieben werden können. Diese Bemerkungen lassen die Frage zu, welche Rolle die subjektive Perspektive überhaupt für den Hörfilm spielt, wenn weniger eindeutige Sequenzen der Subjektivität oder sogar nichtsubjektive Repräsentationen mit Subjektivität andeutenden Konstruktionen und Bedeutungen wiedergegeben werden. Weitere Untersuchungen könnten zeigen, wie die Mehrdeutigkeit des audiovisuellen Erzählens sowie die Möglichkeit der Rezipienten, Szenen individuell zu interpretieren, in der Audiodeskription realisiert wird beziehungsweise werden kann. Als eine Möglichkeit wurde in der vorliegenden Untersuchung die implizite Verbindung von Sachverhalten diskutiert. Bei Zeitmangel könnte sich dagegen die Strategie der erzählten Figurenperspektive wegen ihrer Kürze als effektiv erweisen. Zudem kann gefragt werden, ob die Audiodeskription über besondere Mittel oder Techniken verfügen könnte, wie sie der Film hat, um die unterschiedlichen Perspektiven voneinander zu

trennen (vgl. Kuusi 2011), und inwiefern die unterschiedlichen Perspektivierungen der Audiodeskription den narrativen Effekt der filmischen Perspektive erzeugen (vgl. Kruger 2010: 238). Sollte man zum Beispiel die Klasse von Wahrnehmungsverben, deren Semantik die subjektive Wahrnehmung umfasst, auch an mehrdeutigeren, subjektiven oder nicht subjektiven Stellen einsetzen? Oder ist beispielsweise die Strategie der erlebten Figurenperspektive, die den Blick und seinen Stimulus in separaten Aussagen beschreibt, auch anderswo als in subjektiven Sequenzen zu finden? Falls ja, so übernimmt diese auch andere, weniger subjektive Bedeutungen. Wenn aber eine Strategie oder ein Mittel nur für die Audiodeskription der subjektiven Perspektive verwendet wird, würde sie dem einzigartigen Mittel des Ausgangsmaterials, der subjektiven Kamera, entsprechen.

Filmographie

- Der Untergang*, Deutschland 2004. Regie: Oliver Hirschbiegel. Hörfilmfassung (2005): Olaf Koop, Hela Michalski, Rudolf Beckmann. Bayerischer Rundfunk.
Tauno Tukevan sota, Finnland 2010. Regie: Heidi Kõngäs. Hörfilmfassung (2010): Anu Aaltonen, Hannele Antikainen. Yleisradio.

Literatur

- Benecke, Bernd (2004): "Audio-Description." *Meta* 49 [1]: 78-80
Benecke, Bernd (2007): "Audio Description: Phenomena of Information Sequencing." Heidrun Gerzymisch-Arbogast, Gerhard Budin (Hg.): *LSP Translation Scenarios –*
http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf
(28.02.2013)
Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen
Bosseaux, Charlotte (2007): *How Does It Feel? Point of View in Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi
Branigan, Edward (1984): *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton
Braun, Sabine (2007): "Audio Description from a Discourse Perspective: a Socially Relevant Framework for Research and Training." *Linguistica Antverpiensia* 6: 357-369 –
http://www.lans-tts.be/img/NS6/LANS6_Br.pdf (01.06.2013)
Carroll, Noël (1993): "Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies." *Poetics Today* 14 [1]: 123-141
Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press
Chesterman, Andrew (2004): "Where Is Similarity?" Stefano Arduini, Robert J. Hodgson (Hg.): *Similarity and Difference in Translation*. Rimini: Guaraldi, 63-75
Cohen, Annabel J. (2001): "Music as a Source of Emotion in Film." Patrik Juslin, John Sloboda (Hg.): *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press, 249-272
Dosch, Elmar; Bernd Benecke (2004): *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk
Fest, Joachim; Bernd Eichinger (2004): *Der Untergang. Das Filmbuch*. 8. Aufl. 2005. Hamburg: Rowohlt

- Foppa, Klaus (2002): "Knowledge and Perspective Setting." Carl F. Graumann, Werner Kallmeyer (Hg.): *Perspective and Perspectivation in Discourse*. Amsterdam: Benjamins, 15-24
- Gambier, Yves (2007): "Audiovisuaalisen kääntämisen tutkimuksen suuntaviivoja." Riitta Oittinen, Tiina Tuominen (Hg.): *Olennaisen äärellä: Johdatus audiovisuaaliseen kääntämiseen*. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 73-130
- Graumann, Carl F. (1990): "Perspectival Structure and Dynamics in Dialogues". Ivana Marková, Klaus Foppa (Hg.): *The Dynamics of Dialogue*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 105-126
- Graumann, Carl F. (2002): "Explicit and Implicit Perspectivity." Carl F. Graumann, Werner Kallmeyer (Hg.): *Perspective and Perspectivation in Discourse*. Amsterdam: Benjamins, 26-39
- Graumann, Carl F.; Werner Kallmeyer (2002): "Perspective and Perspectivation in Discourse. An Introduction." Carl F. Graumann, Werner Kallmeyer (Hg.): *Perspective and Perspectivation in Discourse*. Amsterdam: Benjamins, 1-11
- Gutenber, Norbert (2001): "Mündlich realisierte schriftkonstituierte Textsorten (mrskT)." Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik*. Halbbd. 1. Berlin: de Gruyter, 574-582
- Hartama-Heinonen, Ritva (2008): "Multisemiotiikka, intersemioosi ja kääntäminen." Irmeli Helin, Hilikka Yli-Jokipii (Hg.): *Kohteena käännös. Uusia näkökulmia kääntämisen ja tulkauksen tutkimiseen ja opiskelemiseen*. Helsinki: Helsingin yliopisto, Käännöstieteen laitos, 113-129
- Härtl, Holden (2001): "Mapping Conceptual onto Grammatical Structures. The Case of Psych Verbs". Nicole Dehe, Anja Wanner (Hg.): *Structural Aspects of Semantically Complex Verbs*. Frankfurt/New York: Lang, 191-217 –
<http://www.angl.hu-berlin.de/import/oldsite/faculty/haertl/files/Haertl2001.pdf/view>
(6.6.2013)

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
Artesis Hogeschool Antwerpen
Vertalers en Tolken
Schilderstraat 41
B-2000 Antwerpen
Belgien
leona.vanvaerenbergh@scarlet.be

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

- Hirvonen, Maija; Liisa Tiittula (2012): "Verfahren der Hörbarmachung von Raum: Analyse einer Hörfilmsequenz." Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada, Reinhold Schmitt (Hg.): *Raum als interaktive Ressource*. Tübingen: Narr, 381-427
- Hörfilm e.V. (2013): Hörfilm Datenbank – <http://hoerfilmev.de/index.php?action=hoerfilm.list> (01.06.2013)
- Huomo, Tuomas (2006): "Näkökulmia suomen kielen aistihavaintoverbeihin." *Emakeele Seltsi aastaraamat* 52: 69-86
- Jiménez Hurtado, Catalina (2007): "La Audiodescripción desde la representación del conocimiento general. Configuración semántica de una gramática local del texto audiodescrito." *Linguística Antverpiensia* 6: 345-356 – http://www.lans-tts.be/img/NS6/LANS6_Ji.pdf (11.03.2013)
- Kolehmainen, Leena (2006): *Präfix- und Partikelverben im deutsch-finnischen Kontrast*. Frankfurt am Main: Lang
- Kruger, Jan-Louis (2010): "Audio Narration: Re-narrativising Film." *Perspectives: Studies in Translatology* 18 [3]: 231-249
- Kuusi, Päivi (2011): *Miksi näkökulma muuttuu käänöksessä? Eksplisiittistämisen ja normalistamisen selityvoima ja seuraukset*. Tampere: Tampere University Press – <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8522-0> (11.03.2013)
- Landau, Barbara; Banchiamlack Dessalegn, Ariel Micah Goldberg (2010): "Language and Space: Momentary Interactions." Vyvyan Evans, Paul Chilton (Hg.): *Language, Cognition and Space: The State of the Art and New Directions*. London/Oakville: Equinox, 51-77
- Lexikon der Filmbegriffe (2012): 'perception shot'. Kiel: Christian-Albrechts-Universität zu Kiel – <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5435> (11.03.2013)
- Maas, Georg; Schudack, Achim (1994): *Musik und Film – Filmmusik*. Mainz: Schott
- Monaco, James (1977): *How to Read a Film*. 4. Aufl. 2009. Oxford/New York: Oxford University Press
- Näkövammaisten kulttuuripalvelu (o.J.): Kulttuuritapahtumien kuvailutukkaus näkövammaiselle – <http://www.kulttuuripalvelu.fi/?id=9> (01.06.2013)
- Online Research Center for Accessibility and Audiovisual Training (o.J.) – <http://publish.cephis.uab.cat> (11.03.2013)
- Poethe, Hannelore (2005): "Audiodeskription – Entstehung und Wesen einer Textsorte." Ulla Fix (Hg.): *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*. Berlin: Erich Schmidt, 33-48
- Remael, Aline; Gert Vercauteren (2010): "The Translation of Recorded Audio Description from English into Dutch." *Perspectives: Studies in Translatology* 18 [3]: 155-171
- Rivinoja, Anne (2004): "Kuka 'hän' lopulta olikaan? Näkökulma ja henkilöihin viittaaminen englannista suomennetussa vapaassa epäsuorassa esityksessä." Pirkko Muikku-Werner, Hilka Stotesbury (Hg.): *Minä ja kielitiede – soveltajan arki*. (AFinLAn vuosikirja 2004.) Jyväskylä: AFinLA, 141-153
- Salway, Andrew (2007): "A Corpus-based Analysis of Audio Description." Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero, Aline Remael (Hg.): *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 151-174
- Schmidt-Banse, Hans Christian (2002): "Die kommunikativen und ästhetischen Funktionen der Filmmusik." Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze (Hg.): *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Teilbd. 2. Berlin: de Gruyter, 1137-1142
- Selting, Margaret; Peter Auer, Birgit Barden, Jörg Bergmann, Elizabeth Couper-Kuhlen, Susanne Günthner, Christoph Meier, Uta Quasthoff, Peter Schlobinski, Susanne Uhmman (1998): "Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)." *Lebende Sprachen* 173: 91-122

- Stutterheim, Christiane von; Ute Kohlmann (2001): "Beschreiben im Gespräch." Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann, Sven F. Sager (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik*. Halbbd. 2. Berlin: de Gruyter, 1279-1292
- Stutterheim, Christiane von; Wolfgang Klein (2002): "Quaestio and L-perspectivation." Carl F. Graumann, Werner Kallmeyer (Hg.): *Perspective and Perspectivation in Discourse*. Amsterdam: Benjamins, 59-88
- Taivalkoski-Shilov, Kristiina (2006): "FID and Translational Progress. Comparing 18th-century and Recent Versions of Henry Fielding's Novels in French." Pekka Tammi, Hannu Tommola (Hg.): *Free language – Indirect translation – Discourse narratology. Linguistic, Translatological and Literary-theoretical Encounters of FID*. Tampere: Tampere University Press, 135-156
- Tiittula, Liisa (2005): "Mittel der Perspektivierung im Deutschen und Finnischen." Ewald Reuter, Tiina Sorvali (Hg.): *Satz – Text – Kulturkontrast. Festschrift für Marja-Leena Piitulainen zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Lang, 333-358
- Tiittula, Liisa (2006): "Schriftdolmetschen – Mündlichkeit im schriftlichen Gewand." Mickael Suominen, Antti Arppe, Anu Airola, Orvokki Heinämäki, Matti Miestamo, Urho Määttä, Jussi Niemi, Kari K. Pitkänen, Kaius Sinnemäki (Hg.): *A Man of Measure. Festschrift in Honour of Fred Karlsson*. (SKY Journal of Linguistics, Special Supplement 19.), 481-488
- Tiittula, Liisa (2009): "Perspektivenübernahme in der interkulturellen Kommunikation." Christoph Hall, Sebastian Seyferth (Hg.): *Finnisch-deutsche Begegnungen in Sprache, Literatur und Kultur. Ausgewählte Beiträge der Finnischen Germanistentagung 2007*. Berlin: Saxa, 93-118
- Vercauteren, Gert (2007): "Towards a European Guideline for Audio Description." Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero, Aline Remael (Hg.): *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, 139-150
- Viberg, Åke (2001): "The Verbs of Perception." Martin Haspelmath, Ekkehard König, Wulf Oesterreicher, Wolfgang Raible (Hg.): *Language Typology and Language Universals*. Halbbd. 2. Berlin: de Gruyter, 1249-1309
- Your Local Cinema .com (o.J.): Audio Described Cinema and DVD Information – <http://www.yourlocalcinema.com/ad.dvd.html> (01.06.2013)

Grammatiken und Wörterbücher

- Duden = Deutsches Universalwörterbuch [elektronische Ausgabe], 7. Aufl. 2011. Mannheim: Duden
- Grammis = Das Grammatische Informationssystem des Instituts für Deutsche Sprache (IDS) 2.0, Systematische Grammatik (2012) – <http://hypermedia.ids-mannheim.de/call/public/sysgram.ansicht> (11.03.2013)
- KS = Kielitoimiston sanakirja [MOT-verkkoversio] (2012). Kotimaisten kielten tutkimuskeskus ja Kielikone Oy
- VISK = Ison suomen kieliopin verkkoversio (2008). Kotimaisten kielten tutkimuskeskus – <http://kaino.kotus.fi/visk/etusivu.php> (11.03.2013)

Transkriptionszeichen

AD	Audiodeskription
GERDA	Angabe des/der Sprechers/Sprecherin
(.)	kurze Pause
(-), (--), (---)	längere Pause
(1,5)	Dauer der Pause in Sekunden
[]	Angabe des Originaltons; teilweise Überlappung mit Audiodeskription
(())	para- oder außersprachliche Handlung
,	mittel steigende Intonation
-	gleichbleibende Intonation
;	mittel fallende Intonation
.	tief fallende Intonation
JA	Akzentuierung einer Silbe oder eines Wortes

Autorin

Maija Hirvonen ist Doktorandin im Fach Übersetzen Deutsch-Finnisch an der Universität Helsinki. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Audiodeskription und intersemiotisches und multi-modales Übersetzen.

E-Mail: maija.hirvonen@helsinki.fi

Website: [https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/en/persons/maija-hirvonen\(fa4e7adb-0087-40e5-bf3a-9ea84eb668f1\).html](https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/en/persons/maija-hirvonen(fa4e7adb-0087-40e5-bf3a-9ea84eb668f1).html)

Buchempfehlungen von Frank & Timme

FFF: Forum für Fachsprachen-Forschung

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dr. h.c. Hartwig Kalverkämper

Lucia Udvari: **Einführung in die Technik der
Rechtsübersetzung vom Italienischen ins
Deutsche.** Ein Arbeitsbuch mit interdisziplinä-
rem Ansatz. ISBN 978-3-86596-516-5

Laurent Gautier (éd.): **Les discours de la
bourse et de la finance.**
ISBN 978-3-86596-302-4

Klaus-Dieter Baumann (Hg.): **Fach –
Translat – Kultur.** Interdisziplinäre Aspekte
der vernetzten Vielfalt.
ISBN 978-3-86596-209-6

TRANSÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Herausgegeben von
Prof. Dr. Klaus-Dieter Baumann,
Prof. Dr. Dr. h.c. Hartwig Kalverkämper,
Prof. Dr. Klaus Schubert

Pekka Kujamäki/Leena Kolehmainen/Esä
Penttilä/Hannu Kemppanen (eds.): **Beyond
Borders – Translations Moving Languages,
Literatures and Cultures.**
ISBN 978-3-86596-356-7

Hannu Kemppanen/Marja Jänis/Alexandra
Belikova (eds.): **Domestication and Foreigni-
zation in Translation Studies.**
ISBN 978-3-86596-403-8

Claudia Dathe/Renata Makarska/Schamma
Schahadat (Hg.): **Zwischentexte.** Literari-
sches Übersetzen in Theorie und Praxis.
ISBN 978-3-86596-442-7

Eva Parra Membrives/Ángeles García
Calderón (eds.): **Traducción, mediación,
adaptación.** Reflexiones en torno al proceso
de comunicación entre culturas.
ISBN 978-3-86596-499-1



F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Wittelsbacherstraße 27a, D-10707 Berlin
Telefon (030) 88 66 79 11, Fax (030) 86 39 87 31
info@frank-timme.de, www.frank-timme.de

TTT: Transkulturalität – Translation – Transfer

Herausgegeben von
Prof. Dr. Dörte Andres, Dr. Martina Behr,
Prof. Dr. Larisa Schippel,
Dr. Cornelia Zwischenberger

Cornelia Zwischenberger: **Qualität und Rollenbilder
beim simultanen Konferenzdolmetschen.**
ISBN 978-3-86596-527-1