

Lena Schneider & Sylvia Jaki & Anna Wieczorek

“Das Ensemble robbt nun auf den Knien in einer Art Polonäse”

Strategien der Audiodeskription im Rahmen des Eurovision Song Contest

“Das Ensemble robbt nun auf den Knien in einer Art Polonäse”: Strategies for audio-describing the Eurovision Song Contest – Abstract

Audio description is a means of making visual materials accessible for the blind and the partially sighted, who have a right to take part in cultural life just like their sighted peers. Yet it is a challenge to intersemiotically translate complex visual elements within a fairly restricted time frame. This is especially true for an audiovisual spectacle like the Eurovision Song Contest, where stage performances and outfits contribute significantly to the enjoyment and also to the media discussions during and after the event. This paper investigates the strategies with which the contestants, their dance moves as well as the stage are made accessible via the German audio description. The analysis shows that the 2023 edition of the Eurovision Song Contest prioritises the description of the contestants, whereas the stage performance is only scarcely described and therefore largely remains backgrounded.

1 Einleitung

Der Eurovision Song Contest (ESC) ist ein internationaler Musikwettbewerb, bei dem seit 1956 jedes Jahr verschiedene Länder gegeneinander antreten. In den letzten Jahren lockte der ESC regelmäßig zwischen 160 und 200 Millionen Zuschauer*innen auf der ganzen Welt vor die Bildschirme (vgl. Eurovision.de 2024) und bot damit massenhaft Gesprächsbedarf für die darauffolgenden Tage. Neue Songs, bunte Kostüme, abwechslungsreiche Bühnenshows – wer die Veranstaltung verpasst, weil sie für die Person nicht zugänglich ist, kann oft nicht an den Gesprächen teilhaben. Genau hier setzt die barrierefreie Kommunikation an. Sie verfolgt das Ziel, möglichst viele Barrieren aus dem Weg zu schaffen, um allen Menschen zu ermöglichen, am sozialen Leben teilzuhaben.

Die Schaffung barrierefreier Angebote ist sogar gesetzlich festgeschrieben und durch eine ganze Reihe von Normtexten und Richtlinien auf nationaler und internationaler Ebene geregelt. Auf nationaler Ebene sei zunächst die Novellierung des *Grundgesetzes* (GG) genannt, die in Deutschland als Startpunkt der Verankerung der Rechte von

Menschen mit Behinderung angesehen werden kann (vgl. Lang 2020: 67). 1994 wurde Artikel 3 zum Benachteiligungs- und Bevorzugungsverbot um den Zusatz "Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden" ergänzt. Im Jahr 2000 folgte auf internationaler Ebene mit der *Charta der Grundrechte der Europäischen Union* mit Art. 26 ein wichtiger Artikel zur Integration von Menschen mit Behinderung, in dem unter anderem das Recht auf die "Teilnahme am Leben der Gemeinschaft" (EU 2000) festgelegt ist. Ähnliche Ausdrücke finden sich auch in einigen weiteren Normtexten wieder, so auch in der *UN-Behindertenrechtskonvention (UN-BRK)*, die 2006 von den Vereinten Nationen verabschiedet wurde und in Deutschland am 01. Januar 2009 in Kraft trat. Für diesen Beitrag spielt besonders Artikel 30 der UN-BRK eine wichtige Rolle. Dieser besagt:

(1) Die Vertragsstaaten anerkennen das Recht von Menschen mit Behinderungen, gleichberechtigt mit anderen am kulturellen Leben teilzunehmen, und treffen alle geeigneten Maßnahmen, um sicherzustellen, dass Menschen mit Behinderungen

a) Zugang zu kulturellem Material in zugänglichen Formaten haben;

b) Zugang zu Fernsehprogrammen, Filmen, Theatervorstellungen und anderen kulturellen Aktivitäten in zugänglichen Formaten haben; [...]

(UN-BRK 2009: Art. 30)

Für den Bereich der audiovisuellen Medien, die den Fokus dieses Beitrags bilden, wurde überdies der *Medienstaatsvertrag (MStV)* geschlossen, der 2020 in seiner ersten Fassung in Kraft trat und damit den *Rundfunkstaatsvertrag (RStV)* von 1991 ablöste. In ihm werden die Rechte und Pflichten des öffentlich-rechtlichen und privaten Rundfunks sowie aller Anbieter von Telemedien geregelt. Auch die Barrierefreiheit findet Einzug in den Medienstaatsvertrag:

[Die in der ARD zusammengeschlossenen Landesrundfunkanstalten, das ZDF, das Deutschlandradio und alle Veranstalter bundesweit ausgerichteter privater Rundfunkprogramme] sollen über ihr bereits bestehendes Engagement hinaus im Rahmen der technischen und ihrer finanziellen Möglichkeiten barrierefreie Angebote aufnehmen und den Umfang solcher Angebote stetig und schrittweise ausweiten, wobei den Belangen von Menschen mit unterschiedlichen Behinderungen Rechnung zu tragen ist. (MStV § 7 Abs. 1)

Um dieser Verpflichtung nachzukommen, werden vermehrt Untertitel, Audiodeskriptionen und Gebärdensprachdolmetschungen erstellt, um auch Personen mit Sinnes Einschränkungen am Geschehen auf dem Bildschirm teilhaben zu lassen – so auch bei der deutschen Übertragung des ESC. Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Audiodeskription (AD) der Veranstaltung, um der Frage nachzugehen, wie ein Event dieser Größenordnung für Zuschauer*innen mit Sehbehinderung wahrnehmbar gemacht wird, immer vor dem Hintergrund, dass es sich um eine (zumindest teilweise) Live-Veranstaltung handelt, bei der optische Aspekte wie Bühnenausfits und Bühnenbild eine erhebliche Rolle spielen.

Zunächst sollen daher Besonderheiten und Herausforderungen von ADen vorgestellt werden, wobei auch der Ansatz der kreativen AD thematisiert wird (Abschnitt 2). Nach einer Beschreibung der forschungsleitenden Fragen des Beitrags (Abschnitt 3) wird als Grundlage der Analyse zunächst auf den Aufbau des ESC 2023 eingegangen, aus dem sich bereits die Sonderstellung des ESC im Vergleich zu anderen (Live-)

Veranstaltungen ergibt (Abschnitt 4). Ziel der darauffolgenden Detailanalyse des Finales 2023 ist es herauszufinden, welche Strategien genutzt wurden, um Zuschauer*innen mit Sehbehinderung die verschiedenen Akteur*innen, die Tanzeinlagen und Bühnenbilder wahrnehmbar zu machen. Einer kritischen Diskussion der Ergebnisse in Abschnitt 5 folgt eine allgemeine Zusammenfassung, die einen Ausblick auf mögliche Gestaltungsformen der AD im Rahmen des ESC sowie auf künftige Forschungsmöglichkeiten gibt (Abschnitt 6).

2 Audiodeskription

2.1 Definition und Zielgruppe

Benecke definiert die Audiodeskription (AD) als eine

vorwiegend für blinde und sehbehinderte Menschen entwickelte Technik, bei der optische Informationen in einem zumeist audiovisuellen Inhalt (Film, Theaterstück, Oper etc.) in einen geschriebenen Text transferiert werden, der dann akustisch präsentiert wird.

(Benecke 2020: 455)

Zwar nennt Benecke in seiner Definition verschiedene audiovisuelle Medien, die AD beinhalten können, der Verweis auf den geschriebenen Text zeigt jedoch, dass sich Benecke in erster Linie mit der vorproduzierten AD von Filmen befasst. Bei Wünsche (2024: 149) dagegen wird von der Übertragung visueller "in akustisch vermittelte Zeichen" gesprochen, die "in Dialogpausen oder stillen Sequenzen abgespielt bzw. live eingesprochen werden". Hier wird deutlich, dass die AD in Anlehnung an Jakobson (1959: 233) als intersemiotische Übersetzung verstanden werden kann, da ein Wechsel von einem Zeichensystem in ein anderes stattfindet. AD kann zudem als partielle Übersetzung angesehen werden, da nicht alles beschrieben werden kann und soll, was im Bild oder auf der Bühne etc. zu sehen ist (vgl. Benecke 2014: 44). Die AD selbst meint dabei nur die kurzen gesprochenen Textsegmente in den Sprech- und/oder Gesangspausen. Sie kann nicht alleinstehen, denn nur in Kombination mit dem Ausgangskommunikat ergibt sich ein kohärentes Gesamtwerk, das als *Hörfilm*, *Hörtheater* usw. bezeichnet werden kann (vgl. Benecke 2014: 1; Jüngst 2020: 175).

AD richtet sich primär an ein blindes und sehbehindertes Publikum.¹ Im deutschen Recht werden Menschen als sehbehindert bezeichnet, wenn sie auf ihrem besseren Auge trotz Sehhilfe nicht mehr als 30 % von dem sehen, was andere mit normalem Sehvermögen erkennen. Der Deutsche Blinden- und Sehbehindertenbund e. V. geht von mindestens 550.000 Deutschen mit Sehbehinderung aus (vgl. DBSV o. J.). Personen mit einem Sehvermögen von maximal 5 % werden als hochgradig sehbehindert eingestuft. Ab einem Sehvermögen von maximal 2 % auf dem besseren Auge gilt eine Person als blind (vgl. Woche des Sehens 2024: 5). Neben dem Grad der Behinderung kann auch nach dem Zeitpunkt und dem Verlauf der Erblindung unterschieden werden: So

¹ Vgl. jedoch Starr (2022) in Bezug auf mögliche sekundäre, sehende Publika.

verfügen Späterblindete oft noch über einen recht großen Bildspeicher, den sie sich im Laufe ihres Lebens aufgebaut haben. Geburtsblinde oder früherblindete Personen hingegen können auf keine oder nur sehr wenige visuelle Erinnerungen zurückgreifen. Der vorhandene Bildspeicher kann sich dabei unter anderem auf das Farbverständnis auswirken. Es sei jedoch angemerkt, dass auch Geburtsblinde oft ein Verständnis von Farben und ihren (kulturellen) Bedeutungen entwickeln können, auch wenn sie selbst noch nie Farben gesehen haben (vgl. Margolies 2015: 20; Fryer 2016: 68–69). Weiterhin gibt es Personen mit Restsehvermögen, die zwar keine Details mehr wahrnehmen können, aber durchaus noch Farben erkennen können (vgl. Jüngst 2020: 183).

2.2 Medienspezifische Produktionsformen der AD

Jedes Medium, für das ADen erstellt werden, bringt bestimmte Voraussetzungen mit sich, die sich auf Erstellungsprozess und Form der AD auswirken. ADen für Filme und Fernsehserien werden in der Regel vorproduziert (vgl. Wünsche 2024: 153): Dabei werden die ADen nach mehrfacher Sichtung des Videomaterials schriftlich vorgetextet und anschließend eingesprochen und getimt. Da es sich bei einem fertig geschnittenen Film um ein unveränderliches Kommunikat handelt, kann die AD inhaltlich und zeitlich genau an die Dialogpausen angepasst werden und dann im Fernsehen oder auf einem Streamingdienst über eine zusätzliche Tonspur wiedergegeben werden. Für einige Filme kann die AD auch mit der App Greta über das Smartphone synchron zum Film abgespielt werden (vgl. Greta o. J.).

Auch bei Theater- und Opernaufführungen können die ADen je nach Inszenierung anhand von Proben und Skripten vorgetextet werden. Da es bei Live-Aufführungen jedoch immer vorkommen kann, dass sich kurzfristig etwas ändert, die Schauspieler*innen improvisieren und sich damit die Dialogpausen verschieben, werden die vorgetexteten ADen meist live eingesprochen, sodass die Audiodeskriptor*innen mit einem Blick auf die Bühne bei möglichen Änderungen und Improvisationen die Beschreibung entsprechend spontan anpassen können (vgl. Snyder/Geiger 2022: 171). Diese Form der AD wird deshalb als *Semi-Live-AD* bezeichnet (vgl. Wünsche 2024: 150, 153). Die Nutzer*innen empfangen die AD dabei meist über Headsets, die zu Beginn der Vorstellung bereitgestellt werden (vgl. z. B. Holland 2009: 170; Margolies 2015: 17).²

² Dem Zeitmangel bei der AD von Theater- und Opernaufführungen kann entgegengewirkt werden, indem einige grundlegende Informationen zum Setting, den Figuren, den Kostümen und handlungsrelevanten Requisiten ausgelagert werden. Dies geschieht in großen Opern- und Theaterhäusern häufig in Form von aufgezeichneten oder live eingesprochenen Audioeinführungen, die der eigentlichen Vorstellung vorausgehen (vgl. Fryer/Romero-Fresco 2014: 11; Mälzer/Wünsche 2020: 471–472; Romero-Fresco 2022: 424). Bei einer Tastführung können zusätzlich die Bühne betreten und die wichtigsten Kostüme und Requisiten haptisch erfasst werden (vgl. Jüngst 2020: 205; Mälzer/Wünsche 2020: 472). In Vorbereitung auf Tanzveranstaltungen können im Rahmen der Tastführung auch bestimmte wiederkehrende Bewegungen und Positionen greifbar gemacht und benannt werden, sodass das sehbehinderte Publikum diese während des Stücks schneller wiedererkennt (vgl. Margolies 2015: 20–23; Bläsing/Zimmermann 2021: 6).

Neben der vorproduzierten und der Semi-Live-AD gibt es die Live-AD. Diese kommt bei großen Live-Veranstaltungen oder bei Sportevents zum Einsatz. Bei Letzteren ist häufig von Blindenreportage die Rede (mehr dazu bei AWO 2017). Im Gegensatz zu den beiden bereits vorgestellten Produktionsarten wird bei der Live-AD ad hoc getextet und beschrieben, was sich in genau diesem Moment im Raum, auf der Bühne oder im Stadion abspielt. Neben der reinen Beschreibung des Geschehens können gerade bei der Blindenreportage auch subjektive Kommentare ergänzt werden (vgl. AWO 2017: 64), wovon bei anderen Formen der AD oft abgeraten wird (siehe Abschnitt 2.4).

2.3 Audiodeskription künstlerischer Performances

Dieser Abschnitt führt zunächst den Begriff der *Kreativen Audiodeskription* ein, da dieser für den Bereich künstlerischer Darbietungen, wie sie im Theater zu finden sind, besonders relevant ist. Aber auch für die tänzerischen und musikalischen Performances des ESC spielt er potenziell eine Rolle.

Die Kreative AD kann je nach Verständnis verschiedene Aspekte beinhalten. Einige Arbeiten beziehen sich in erster Linie auf die sprachliche Ebene, während der Begriff im Bereich Tanz und Theater häufig auch mit dem Entstehungsprozess einer Aufführung in Verbindung gebracht wird. Obwohl in den letzten Jahrzehnten besonders für Film und Fernsehen einige Regelwerke für die Erstellung von ADen erarbeitet wurden (siehe Abschnitt 2.4), herrscht nicht in allen Aspekten Einigkeit darüber, wie eine AD gestaltet sein sollte, um die Erwartungen eines heterogenen Zielpublikums zu erfüllen. Ein recht großes Spannungsfeld ist das zwischen Objektivität und Subjektivität (vgl. z. B. Mazur/Chmiel 2012). Einer der bekanntesten Vertreter der möglichst objektiven AD ist Joel Snyder, der die AD in den USA maßgeblich geprägt hat. Laut Snyder dürfe einem blinden und sehbehinderten Publikum nicht die Möglichkeit genommen werden, selbst zu interpretieren, was genau passiert. Zwar solle die AD lebendig gestaltet und mit anschaulichen Verben und Phrasen versehen werden, im Kern solle sie jedoch immer objektiv bleiben – im Sinne der Devise "What You See Is What You Say (WYSIWYS)" (vgl. Snyder 2008: 195). Das bedeutet unter anderem, dass Audiodeskriptor*innen keine Emotionen benennen sollen, sondern stattdessen die Mimik und Körpersprache der Darstellenden beschreiben sollen, sodass sich das blinde Publikum daraus sein eigenes Bild schaffen kann (vgl. Snyder 2008: 196). Kritisiert wird dieser Ansatz mitunter von Holland (2009), da die visuelle Äußerung von Emotionen aus einem Zusammenspiel von hunderten, sich ständig veränderlichen Komponenten besteht, die sich kaum in der kurzen Zeit vollumfänglich beschreiben lassen. Dass die Beschreibung einer hochgezogenen Augenbraue bei einem blinden Publikum dasselbe Gefühl auslöst wie bei einem sehenden Publikum, dem noch viele weitere Merkmale zugänglich sind, bezweifelt jedoch nicht nur Holland (vgl. z. B. Mazur/Chmiel 2012: 178). Ohnehin ist absolute Vollständigkeit in der Beschreibung eine Illusion, die nie erreicht werden kann (vgl. Holland 2009: 170, 179; Margolies 2015: 17). Beim Film haben alle Zuschauer*innen zumindest dieselbe Perspektive, die durch bewusste Kameraeinstellungen gelenkt wird. Bei Live-Aufführungen hingegen haben Audiodeskriptor*innen meist noch mehr Spiel-

raum in ihren Beschreibungen (vgl. Fryer 2016: 18). Sie müssen selbst entscheiden, welche Informationen sie priorisieren. Bereits diese Informationsauswahl lenkt den Fokus des blinden Publikums und ist deshalb eine „artistic decision“ für sich (Holland 2009: 179; vgl. auch Cavallo 2015: 127). Zudem können Audiodeskriptor*innen immer nur das beschreiben, was sie selbst sehen und verstehen. Die Beschreibungen sind daher geprägt von ihrem Vorwissen und spiegeln zu einem gewissen Grad immer die Perspektive der Audiodeskriptor*innen wider (vgl. Holsanova 2016: 52; Remael/Reviere 2022: 146–147; Wünsche 2024: 152).

Inwiefern eine gänzlich objektive Beschreibung überhaupt möglich ist, sei also dahingestellt. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie weit Objektivität überhaupt anzustreben ist. Bereits in Film und Fernsehen wurden in den vergangenen Jahren einige Experimente und Rezeptionsstudien durchgeführt, bei denen ein freier Umgang mit Sprache in der AD getestet wurde (z. B. Fels u. a. 2006; Szarkowska 2013; Walczak/Fryer 2017; Bardini 2017; Zabrocka 2018). Auch wenn diese Studien bei den Rezipient*innen teilweise gemischte Reaktionen hervorbrachten, konnte gezeigt werden, dass durchaus Interesse an innovativen Ansätzen der AD besteht. Während sich die Arbeit mit kreativen ADen in Film und Fernsehen auf vereinzelte Studien begrenzt (für einen Überblick vgl. Walczak/Fryer 2017; Bardini 2017 und Braun/Starr 2021), scheint der freiere Umgang mit ADen in den Live-Aufführungen der darstellenden Künste häufiger Einzug in die Praxis zu finden. Besonders bei der Beschreibung von Tanzvorstellungen ist fraglich, ob die neutralen Beschreibungen der klassischen AD geeignet sind, um die Feinheiten und Emotionen von Bewegungen wiederzugeben, zumal Tanz selbst oft emotional und metaphorisch ist (vgl. Kleege 2014: 11; Fertier 2017: 5; Bläsing/Zimmermann 2021: 5; Bläsing 2022: 96).

Eine besondere Herausforderung bei der AD von Tanzaufführungen ist, dass die Darsteller*innen ständig in Bewegung sind, was eine vollständige Beschreibung nuancierter Gesten oder Gesichtsausdrücke unmöglich macht, besonders, wenn sich mehrere Personen zeitgleich auf der Bühne befinden (vgl. Bläsing/Zimmermann 2021: 5). Das Verbalisieren einzelner Bewegungen ist dabei eine Herausforderung für sich, sofern nicht konkrete Bezeichnungen von Posen aneinandergereiht werden. Hiervon wird jedoch abgeraten, da zum einen nicht jede*r im Publikum mit den Bezeichnungen etwas anfangen kann und andererseits eine emotionale Aufführung in der AD nicht auf ihre technische Seite reduziert werden sollte (vgl. Margolies 2015: 18; Bläsing/Zimmermann 2021: 7). Für Margolies (2015: 17) ähnelt die Beschreibung von Theater- und Tanzaufführungen der Übersetzung von Gedichten, weshalb sie sich bei deren AD für einen kreativen Ansatz inklusive Metaphern, Onomatopoetika und einem variablen Rhythmus, gepaart mit einer ansprechenden und lebendig gestalteten Vortragsweise in Einklang mit der Musik und anderen Soundeffekten, ausspricht (Margolies 2015: 23). Die kreative AD kommt besonders bei Tanzaufführungen ohne konkrete Handlung zum Tragen, deren Ziel vielmehr in der Evokation von Emotionen und Assoziationen liegt. Es müssen daher Wege gefunden werden, um blinden Zuschauer*innen ein ähnliches Erlebnis zu ermöglichen wie dem sehenden Publikum:

Description should aim to get to the heart of a work of art and to recreate an experience of that work by bringing it to life. It should not be content with telling someone the physical details of something they cannot see. (Holland 2009: 184).

Neben der Frage nach dem sprachlichen Ausdruck wird die Kreative AD im Bereich Tanz und Theater häufig mit der integrierten AD in Verbindung gebracht, die sich auf den Ansatz der *Aesthetic of Access* stützt. *Aesthetic* kann dabei als "die Theorie einer besonderen Form der Wahrnehmung von Kunst [verstanden werden], die eine gewisse Urteilsfunktion mit einschließt" (Ugarte Chacón 2015: 43). Dieses Urteil soll in erster Linie bestimmen, ob sich eine Person individuell und ungeachtet ihrer möglichen Behinderung von einem Kunstereignis wie einer Aufführung angesprochen oder eher ausgeschlossen fühlt (vgl. Ugarte Chacón 2015: 48–49). *Access* geht dabei über das allgemeine Verständnis der wörtlichen Übersetzung 'Zugang' hinaus, welches häufig auf die baulichen Gegebenheiten oder die Bereitstellung von Barriere-reduzierenden Maßnahmen beschränkt ist. Diese Maßnahmen können bestimmten Personengruppen zwar das sprachliche oder semantische Verständnis einer Aufführung ermöglichen, doch wenn sie als reines Zusatzangebot realisiert werden, das nicht Teil des ästhetischen Konzepts der Inszenierung ist, können sie als störend oder ablenkend empfunden werden (vgl. Ugarte Chacón 2015: 53). Neben der reinen Überwindung von Verständnislücken bei der Handlung eines Stücks soll deshalb laut Ugarte Chacón auch auf die performative Ebene der Inszenierung eingegangen werden. Hierfür genügt es nicht, ein Stück nur für eine bestimmte Zielgruppe zu erstellen, um es anschließend für andere Personengruppen "zugänglich" zu machen. Stattdessen sollte das Stück von Personen mit und ohne Behinderung gemeinsam erstellt werden, wobei Hierarchien aufgebrochen werden und jede Gruppe ihre Bedarfe und Vorlieben in den ästhetischen Prozess einbringen kann (vgl. Ugarte Chacón 2015: 55).

2.4 Richtlinien zur Erstellung von Audiodeskriptionen

Während die kreative und integrierte Form der AD besonders im Bereich Tanz und Theater vermehrt zum Einsatz kommt, wurden gerade im Film und Fernsehen über die letzten Jahrzehnte verschiedene nationale Richtlinien herausgearbeitet, um mit der zunehmenden Professionalisierung und dem steigenden Angebot eine konstante und prüfbare Qualität von ADen anbieten zu können. Für Deutschland haben Benecke und Dosch 1997 erste Richtlinien erstellt und 2004 überarbeitet (vgl. Benecke 2020: 457). 2015 wurden vom öffentlich-rechtlichen Rundfunk, darunter die ARD mit ihren neun Landesrundfunkanstalten, das ORF, das SRF und das ZDF, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Hörfilm GmbH, Hörfilm e. V. und audioskript Richtlinien zur Erstellung von ADen im deutschsprachigen Raum entwickelt (vgl. NDR 2019). Trotz seiner performativen Seite ist auch der ESC aufgrund seiner Ausstrahlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen den folgenden Richtlinien unterworfen.

Ganz allgemein muss eine AD die Fragen nach dem Wer, Wo, Was und Wann beantworten. Es soll einem blinden Publikum also möglich gemacht werden, nachzuvollziehen, wer in einer handlungsrelevanten Situation wo und wann was tut. Personen

sollten möglichst früh eingeführt und je nach Rolle mehr oder weniger ausführlich beschrieben werden. Dabei kann auf die Haar- und Hautfarbe, das Alter, die Kleidung und die Körpersprache eingegangen werden. Auch Gestik und Gesichtsausdrücke können beschrieben werden, wobei in den Richtlinien angemerkt wird, dass hierbei schnell Missverständnisse entstehen können, weshalb diese Beschreibungen möglichst vorsichtig und durchdacht ausfallen sollten. Neben den Personen sollten auch Orte beschrieben werden. Farben spielen häufig eine wichtige Rolle und sollten deshalb in die Beschreibungen mit aufgenommen werden.

Die AD sollte immer möglichst handlungssynchron erfolgen, ohne jedoch den Film zu beeinträchtigen, was bedeutet, dass sie nur in den Dialogpausen eingesprochen werden darf. Neben den Dialogen sollten auch handlungsrelevante Geräusche nicht übersprochen werden, es sei denn, es bedarf einer zusätzlichen Erklärung, um diese richtig zuordnen zu können. Auch Filmmusik soll bei der AD berücksichtigt werden. Bei den Beschreibungen sollte außerdem Objektivität angestrebt werden – so soll die AD "nicht erklären, nicht bewerten und **nicht interpretieren**" (NDR 2019: o. S., Herv. i. O.).

Da bisher keine Vorgaben zum Umgang mit Musik in ADen von Live-Veranstaltungen formuliert wurden, werden hier zunächst einige wissenschaftliche Empfehlungen zum Umgang mit Filmmusik vorgestellt, welche sich jedoch größtenteils auf die Analyse dieser Arbeit übertragen lassen. Musik kann in den verschiedensten Formen in einem Film vorkommen. Dabei kann unterschieden werden zwischen intradiegetischer Musik, wenn beispielsweise eine Figur im Film anfängt zu singen oder klavierzuspielen, und extradiegetischer Musik, die in der Postproduktion hinzugefügt wird und von den Figuren im Film weder erzeugt noch wahrgenommen wird (vgl. Igareda 2012: 239). Intradiegetische Musik ist Teil der Handlung, weshalb ihr häufig ein größerer Stellenwert zugeschrieben wird als extradiegetischer Musik. Für den Fall, dass bei der AD Teile der Filmmusik übersprochen werden müssen, sollte zumindest darauf geachtet werden, bei Liedtexten nicht mitten im Satz mit der AD einzusteigen, sondern den Zuschauer*innen die Möglichkeit zu geben, so viel wie möglich von der Musik und dem Liedtext verstehen zu können (vgl. Igareda 2012: 249). Weiterhin kann bei der AD darauf geachtet werden, insbesondere die "Liedanfänge, Refrains, besondere musikalische Höhepunkte und auffällige Instrumentalsoli" nicht zu übersprechen (Agnetta 2024: 395). Darauf aufbauend nennt Agnetta einige Leitlinien zur Priorisierung einzelner Aspekte von Filmmusik. So gilt: "Lieder vor Instrumentalmusik, On- vor Off-Musik, erste Exposition vor Wiederholung, fremdsprachliche Liedtexte vor solchen in der Muttersprache", wobei jeweils "das erstgenannte Glied [...] frei von Beschreibungen [bleibt]" (Agnetta 2024: 395).

3 Analysematerial und Methode

Der ESC wird von der *Europäischen Rundfunkunion* (engl. *European Broadcasting Union*; *EBU*) ausgetragen, weshalb, anders als häufig angenommen, nicht nur europäische Länder, sondern alle EBU-Mitgliedsländer teilnahmeberechtigt sind (vgl. Eurovision.de 2022). Während in den Anfängen des Wettbewerbs noch alle Teil-

nehmer*innen in ihrer Landessprache sangen, darf seit 1999 in jeder beliebigen Sprache gesungen werden (vgl. Eurovision.de 2022). Das führt dazu, dass viele Künstler*innen auf Englisch singen, andere treten weiterhin mit Liedern in ihrer Landessprache auf oder kombinieren verschiedene Sprachen. Der ESC bietet somit nicht nur kulturelle, sondern auch sprachliche Diversität. Im Jahr 2023 nahmen insgesamt 37 Länder am ESC teil, von denen 26 das Finale erreichten. Ausgetragen wurde die Veranstaltung aufgrund des russischen Angriffskriegs diesmal nicht vom vorjährigen Gewinnerland, der Ukraine, sondern von den Zweitplatzierten, dem Vereinigten Königreich. Direkt aus Liverpool begleitete am 13.05.2023 ein Moderator*innen-Quartett bestehend aus Julia Sanina, Graham Norton, Hannah Waddingham und Alesha Dixon das Publikum – größtenteils auf Englisch – durch das Finale (vgl. Eurovision 2023a). Das deutsche Publikum konnte das Event im linearen Fernsehen auf *Das Erste* oder *Deutsche Welle* verfolgen oder sich online den Live-Streams auf *eurovision.de* oder in der *ARD Mediathek* zuschalten. Diese Übertragungen beinhalten neben der Moderation vor Ort zusätzlich eine Voice-Over-Moderation von Peter Urban, in der er einzelne englische Moderationspassagen auf Deutsch zusammenfasste und durch eigene Kommentare ergänzte.

Die weltweite Einschaltquote der drei Live-Shows (zwei Halbfinale, ein Finale) lag 2023 bei 162 Millionen Zuschauer*innen (vgl. EBU 2023). Das vierstündige Finale wurde allein in Deutschland von knapp 8 Millionen Zuschauer*innen live im linearen Fernsehen verfolgt, dazu kamen eine weitere Million Zuschauer*innen, die über die deutschen Live-Streams mitfieberten (vgl. Eurovision.de 2023b). Aufgrund der Beliebtheit des Events ist es nicht verwunderlich, dass sich die ARD als Übertragungsdienstleister verstärkt dafür einsetzt, die Veranstaltung so barrierefrei wie möglich zu gestalten. Konkret bedeutet dies, dass der ESC seit 2012 mit Live-Untertiteln gesendet wird, damit auch schwerhörige und gehörlose Zuschauer*innen das Ereignis verfolgen können. Seit 2018 gibt es außerdem Verdolmetschungen in die Deutsche Gebärdensprache (vgl. Eurovision.de 2019). Für ein blindes und sehbehindertes Publikum wird seit 2014 auf einer zusätzlichen Tonspur eine Hörfassung bereitgestellt, auf der die audiodeskribierte Veranstaltung abgespielt werden kann. All diese Zusatzangebote lassen sich sowohl im Live-Fernsehen als auch in den Live-Streams und der nachträglich hochgeladenen Aufzeichnung des Finales in der Mediathek zuschalten. Die barrierefreie Aufbereitung erlaubt es Menschen mit Sinneseinschränkungen nicht nur, die Veranstaltung mitzuverfolgen und sich mit anderen darüber auszutauschen, sondern sie erhalten so auch die Möglichkeit, sich ihre eigene Meinung zu bilden und das Endergebnis aktiv mitzubestimmen, indem sie für ihre Favorit*innen abstimmen. In der nachstehenden Analyse soll nun die Umsetzung der AD als barrierefreies Angebot untersucht werden. Hierfür wurde mit der Aufzeichnung der deutschen Übertragung des ESC-Finales 2023 aus der ARD-Mediathek gearbeitet.

Der ESC 2023 kann in verschiedene Abschnitte unterteilt werden, die in der AD unterschiedlich behandelt wurden. Eingeläutet wird die Veranstaltung mit einem Auftritt des Kalush Orchestra, der ukrainischen Siegerband aus dem Vorjahr. Anschließend laufen die teilnehmenden Acts und die vier Moderator*innen ein. Letztere befinden sich

zunächst auf der Bühne, bewegen sich jedoch im Laufe der Veranstaltung durch die Arena und sprechen unter anderem mit den teilnehmenden Künstler*innen, die vor und nach ihren Auftritten in ihren Green-Rooms im Zuschauer*innenraum das Event mitverfolgen, sowie mit einzelnen Kommentator*innen, die in ihren eigenen Kabinen in der Arena sitzen und die Veranstaltung für die nationalen Übertragungen in Form von Voice-Over-Kommentaren in ihrer Landessprache (Peter Urban) mitmoderieren. Neben den Anmoderationen besteht die erste Hälfte der Veranstaltung hauptsächlich aus den Auftritten der teilnehmenden Acts, die live auf der Bühne stattfinden. Vor jeder Performance wird zudem eine sogenannte *Postcard* abgespielt. Dabei handelt es sich um kurze Videos, die Drohnenaufnahmen aus dem Vereinigten Königreich, der Ukraine und dem jeweiligen Teilnehmerland zeigen und die Künstler*innen kurz vorstellen. In der deutschen Übertragung werden diese Postcards durch das Voice-Over von Peter Urban begleitet. Nachdem alle Künstler*innen aufgetreten sind, liegt es an den Zuschauer*innen, in den darauffolgenden 45 Minuten für ihre Favorit*innen abzustimmen. Die Wartezeit wird gefüllt mit eingespielten Videozuschnitts aus den vergangenen Jahren, weiteren Live-Performances von früheren ESC-Teilnehmenden in Form eines Liverpool Songbooks und Interviews mit (ehemaligen) ESC-Kommentator*innen. Dazwischen wird mehrmals ein Schnelldurchlauf der teilnehmenden Acts mit den jeweiligen Telefonnummern eingeblendet, um die Zuschauer*innen an das Voting zu erinnern. Am Ende der Veranstaltung werden die erzielten Punkte verkündet. Die Punktevergabe wird vor Ort von Hannah Waddingham und Graham Norton moderiert und erfolgt mithilfe von Live-Schaltungen zu den Moderator*innen der jeweiligen Länder. Nachdem alle Jurypunkte vergeben wurden, werden die Ergebnisse des Zuschauer*innenvotings verkündet. Dies erfolgt ohne Live-Zuschaltung. Nach der Punktevergabe wird die Siegerin Loreen begleitet, wie sie sich von ihrem Platz zurück auf die Bühne begibt, wo sie erneut den Siegersong vorträgt und damit die Veranstaltung beendet.

Der ESC besteht somit aus einer Kombination aus einstudierten und live vorgetragenen Auftritten, vorab aufgezeichnetem Videomaterial und dem restlichen Arena-geschehen (Anmoderationen, Interviews etc.). Dies ist insofern relevant für die AD, da es erlaubt, einige Segmente bereits im Vorfeld vorzubereiten. Die AD kann daher teils live und teils semi-live produziert werden, was den ESC bereits von vielen anderen Live-Veranstaltungen abhebt. Weiterhin handelt es sich um einen Musikwettbewerb, dessen Ergebnis die Zuschauer*innen aktiv mitgestalten können. Im Hinblick auf die Partizipation ist daher die Relevanz des ESC zum Zeitpunkt der Ausstrahlung am größten. Zumindest bei der deutschen Übertragung sind dennoch große Teile der englischen Moderationen vor Ort zu hören, sodass die Wahrnehmung der deutschen Zuschauer*innen (unabhängig von möglichen Seheinschränkungen) stark von ihren jeweiligen Sprachkenntnissen beeinflusst wird. Dies gilt auch für das inhaltliche Verständnis der verschiedensprachigen Songs, zumal ein Großteil der Zuschauer*innen die meisten Songs zum ersten oder zweiten Mal hört. Darüber hinaus steht die Musik im Vordergrund der Veranstaltung, da sie die Grundlage für das anschließende Voting bildet. Die Gewichtung der Songs selbst im Vergleich zu Kostümen, Tanz und Bühnenshows fällt

dabei für jede*n Zuschauer*in individuell aus. Im Gegensatz zum Film dient die Musik hier nicht der Stimmungsgebung oder der Untermalung einzelner Handlungsstränge mit einem begrenzten Figurenkreis, sondern es kommen stets neue Personen auf die Bühne, die mit ihren Performances eigenständige Geschichten erzählen und das Publikum unterhalten. Dies stellt die Audiodeskriptor*innen vor besondere Herausforderungen.

Bei der Analyse der AD sind folgende drei Forschungsfragen untersuchungsleitend:

- FF1: Welche visuellen Inhalte werden zur Beschreibung ausgewählt und wann wird beschrieben?

Die wohl größten Herausforderungen der AD liegen für den ESC in der Informationsauswahl und dem Timing. Dies zeigt sich unter anderem in den Performances, bei denen einem sehbehinderten Publikum das Bühnengeschehen mit seinen vielfältigen bedeutungstragenden und ästhetischen Elementen erfahrbar gemacht werden soll, ohne dabei vom Lied und der durch die Musik vermittelten Stimmung abzulenken. Das Timing spielt auch bei der AD des Live-Geschehens eine große Rolle, da mit den Moderator*innen, dem Kommentator Peter Urban, Voice-Over-Sprecher*innen von eingesprochenen Videos und den Acts selbst viele verschiedene Personen zu Wort kommen, deren Redebeiträge sich selbst bereits hin und wieder überlappen, wodurch nur wenig Zeit für die AD bleibt.

- FF2: Wie neutral oder kreativ ist die AD gestaltet und wie werden dabei speziell Tanz und Bewegung erfahrbar gemacht?

Hier geht es um die Hybridstellung des ESC – einerseits wäre er aufgrund der Bühnenperformances mit ihren Tanzeinlagen ein idealer Kandidat für eine Kreative AD, andererseits ist er den objektiven Richtlinien der ARD unterworfen. Bei der Frage nach der Beschreibung von Tanz und Bewegung wird unterstützend der Ansatz von Morgner und Pappert (2005) herangezogen, die bei Handlungen für die AD zwischen *Proxemik* (Territorial- und Distanzverhalten), *Kinesik* (Körperbewegungen), *Gestik*, *Mimik* und *Blickrichtungen* unterscheiden (zit. n. Jüngst 2020: 186).

- FF3: Inwiefern spielen AD und der Voice-Over-Kommentar von Peter Urban zusammen?

Eine Ergründung dieses Aspekts ist besonders interessant, da der Voice-Over-Kommentar von Peter Urban auch immer wieder beschreibende Elemente enthält. Somit besitzt er generell das Potenzial, die AD (mit ihrer schwierigen Aufgabe der Informationsauswahl) zu entlasten. Daher beschäftigt sich die Analyse auch mit der Frage, ob und wie von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht wird.

4 Analyse der AD

Die AD wurde – wie auch in den vergangenen Jahren – von einem externen Dienstleister erstellt, weshalb nicht vollkommen nachvollzogen werden kann, welche Informationen den Beschreiber*innen vor der Veranstaltung zur Verfügung standen und wie diese

genutzt wurden. Generell erhalten die Beschreiber*innen im Vorfeld von der ESC-Fernsehredaktion den Sendeablauf, die Moderationstexte und die Einspielfilme. Ebenfalls geskriptet werden die Postcards zu den einzelnen Liedern sowie die kurzen Kommentare nach den Auftritten. Diese werden meist auch zwischen Halbfinale und Finale nur minimal verändert. Weiterhin gibt es vor den Halbfinalen und dem Finale jeweils eine Generalprobe, die sich die Beschreiber*innen ansehen können, um sich auf die Veranstaltung vorzubereiten. Gesprochen wird die AD des Finales von einem vierköpfigen Team. In der ersten Hälfte beschreiben Katharina Horn und Moritz Mutzmann, die bereits zusammen das erste Halbfinale audiodeskribiert haben. In der zweiten Finalhälfte werden sie abgelöst von Linda Stark und Lars Kokemüller, der bereits mit Katharina Horn die Zuschauer*innen durch das zweite Halbfinale begleitet hatte.

Da sich die einzelnen Sequenzen des ESC in ihrer Erstellung und ihrem Inhalt so stark unterscheiden, erscheint es am sinnvollsten, die Wettbewerbsperformances getrennt vom restlichen Arenageschehen zu betrachten. Überdies ist deren Wahrnehmbarmachung besonders relevant, weil Zuschauer*innen anhand dieser ihre Favorit*innen wählen, für die sie gegebenenfalls selbst abstimmen oder zumindest mitfiebern.

4.1 Performances der teilnehmenden Länder

4.1.1 Personenbeschreibungen

Da es sich um einen internationalen Wettbewerb mit vielen Newcomern handelt, muss davon ausgegangen werden, dass die Zuschauer*innen die meisten Performer*innen nicht kennen. Alle Auftritte enthalten deshalb in der AD eine Kurzbeschreibung des Aussehens der Performer*innen. Mit Ausnahme des finnischen Sängers Käärijä und der kroatischen Band Let 3 werden immer – meist als erstes – die Haare beschrieben (wie es die ARD-Richtlinien auch für Filmprodukte empfehlen), wobei in der Regel auf Haarfarbe und -länge eingegangen wird. Auch Gesichtsbehaarung und besondere Frisuren werden benannt (1–4). Neben der Frisur tragen auch die besonderen Outfits und bunten Kostüme maßgeblich zu den Performances bei, weshalb auch sie immer mitbeschrieben werden.

- (1) [00:34:11] Blanka hat langes hellbraunes gewelltes Haar. Sie trägt ein kurzes einärmeliges fließendes Kleid in Orange mit leichtem Farbverlauf zu Lila. Über ihrer linken Schulter hängt der Stoff wadenlang herunter. [...] Der leichte, fließende Stoff ihres Kleides wurde nun entfernt, darunter kam ein kurzes orangefarbenes enges Kleid mit vielen Glitzersteinen zum Vorschein. Entlang der Körpermitte ist es wellenförmig halbtransparent ausgeschnitten. (Polen)
- (2) [00:48:25] Andrew Lambrou ist athletisch. Er hat kurze dunkle Haare und einen strengen Undercut und einen Bart. Dazu trägt er Ohringe und Ketten. Er trägt ein Outfit, das an Judo-Anzüge erinnert, aus fließendem Stoff in Schwarz, die muskulösen Arme frei. Er ist barfuß. (Zypern)
- (3) [01:55:13] Sänger Chris hat langes blondes Haar zum hohen Pferdeschwanz gebunden, die Seiten abrasiert. Er trägt einen hautengen knallroten Lack-Anzug mit Corsage. Auf

seinem nackten rechten Bein prangt das Tattoo eines Gesichts. Vor der Brust und an den Schultern trägt er goldenen glitzernden Stoff, der sich zu federartigen kleinen Flügeln hinter seinen Schultern ausbreitet. (Deutschland)

- (4) [02:03:54] Noa hat langes dunkelbraunes Haar im Wet-Look, trägt ein fliederfarbenschwarzes BH-ähnliches Oberteil. Ihre Arme sind bedeckt von schwarzem Lack und Nylon. Dazu trägt sie eine weite sportliche Stoffhose mit Lackapplikationen. (Israel)

Wie in den Beispielen ersichtlich, wird bei der Beschreibung der Outfits hauptsächlich mit Farben und Schnitten gearbeitet. Auch das Material wird entweder direkt benannt (z. B. *Lack*, *Federn*, *Nylon*, an anderer Stelle auch *Leinen*, *Leder*, *Tüll*) oder beschrieben wie in den Beispielen (1) und (4). Dank dieser Materialbeschreibungen können blinde Personen gegebenenfalls auf eigene haptische Erinnerungen zurückgreifen und sich so vorstellen, wie die Stoffe fallen und ob sich diese eher an den Körper schmiegen oder frei mitbewegen. Bei abstrakteren Outfits werden Vergleiche eingesetzt, um bei den Zuschauer*innen ein mentales Bild zu schaffen, ohne die Outfits bis ins kleinste Detail beschreiben zu müssen. Beispiele hierfür sind das Outfit des zyprischen Sängers, "das an Judo-Anzüge erinnert" (2), oder das "lange Superheldinnen-Cape" der norwegischen Sängerin. Neben der Kleidung werden in der AD auch Accessoires wie Kopfbedeckungen, großer Schmuck und starkes – oder wie im Falle des kroatischen Sängers unerwartetes – Make-up genannt. Ebenso werden auffällige Schuhe beschrieben und beim Auftritt von Andrew Lambrou wird erwähnt, dass dieser barfuß auf der Bühne steht (2). Weitere Besonderheiten, die in der AD genannt werden, sind Loreens "lange bemalte Fingernägel", Brunettes Zahnsperre und das Tattoo auf dem Bein des deutschen Sängers (3). So detailliert werden jedoch meist nur Einzelkünstler*innen beschrieben. Bei Bands oder größeren Gruppen erhalten in der Regel nur die Frontsänger*innen ausführliche Beschreibungen, während bei den restlichen Bandmitgliedern nur Besonderheiten genannt werden oder alle zusammenfassend beschrieben werden. Vergleichbar ist auch der Umgang mit Background-Sänger*innen und Tänzer*innen, die zwar stets in der AD erwähnt werden, aber je nach ihrer Rolle und Präsenz auf der Bühne unterschiedlich ausführlich beschrieben werden. Nur beim italienischen und norwegischen Auftritt erhalten die Backgroundtänzer*innen überhaupt keine äußerliche Beschreibung.

- (5) [01:26:10] Die Band Voyager besteht aus Sänger Daniel Estrid, der den halben Kopf rasiert, an der anderen Kopfhälfte lange Haare hat, einem Schlagzeuger, einem ebenso singenden E-Bassisten mit Glitzer im Vollbart, einem E-Gitarristen und einer rothaarigen E-Gitarristin. Alle tragen schwarz-silber-blaues Glitzerkaro. (Australien)
- (6) [02:07:09] Die Band Joker Out, bestehend aus fünf Männern Anfang 20 in floralen Outfits in ähnlichen Farben aus Gold und Flieder. (Slowenien)

Das Beispiel der australischen Band (5) zeigt außerdem, dass auch die auf der Bühne zu sehenden Instrumente benannt werden. Dies geschieht auch bei Auftritten, bei denen die Musizierenden nicht Teil der Band sind, wie etwa der moldauische Flötenspieler und die Trommler.

Bezüglich der Personenbeschreibungen lässt sich ergänzen, dass bei manchen Künstler*innen das Alter genannt wird (6). Insgesamt wird in der AD dreimal das (grobe) Alter von Performer*innen erwähnt (nicht mitgezählt wurde die Siegerperformance). Bei neun weiteren Teilnehmer*innen wurde das Alter zuvor bereits im Rahmen der Postcard vor Peter Urban genannt. Ob die Beschreiber*innen das Alter öfter genannt hätten, wenn Peter Urban es nicht bereits vorweggenommen hätte, ist unklar. Auffällig ist jedoch, dass bei der anfänglichen Beschreibung der vier Moderator*innen sowie bei den meisten Acts des Liverpool-Songbooks ebenfalls das ungefähre Alter genannt wird, wobei das Songbook bereits von einem anderen Beschreiber*innen-Duo audiodeskribiert wurde, weshalb sich auch persönliche Unterschiede in der Beschreibung nicht ausschließen lassen. Für die Wettbewerbs-Performances kann jedoch angemerkt werden, dass das Alter nur entweder von Peter Urban oder den Beschreiber*innen erwähnt wird, nie von beiden. Dies legt nahe, dass man sich bei der AD an vorliegenden Moderationstexten oder zuvor getätigten Kommentaren orientiert hat. Anzumerken ist auch, dass fast nie auf Größe, Statur, Hautfarbe, Gesichtsform, Augenfarbe oder andere persönliche Merkmale der Performer*innen eingegangen wird. Letztgenannte Details fallen voraussichtlich schon allein wegen zeitlicher Restriktionen weg. Größe und Statur werden vermutlich nicht erwähnt, weil die meisten Sänger*innen eine schlank-sportliche “Durchschnittsfigur” haben. Lediglich bei Sänger Andrew Lambrou werden dessen “athletisch[e]” Figur und seine “muskulösen Arme” beschrieben. Möglicherweise hat man sich auch hier an den Moderationstexten orientiert, denn direkt im Anschluss an die Performance äußert Peter Urban: “Gut trainiert und alles gegeben.” Da davon auszugehen ist, dass dieser Satz vorgeskriptet war, ist es durchaus möglich, dass die Beschreiber*innen gezielt auf Andrews Figur eingehen, damit das blinde Publikum den späteren Kommentar besser nachvollziehen kann. Ebenfalls möglich ist, dass die Beschreiber*innen Andrews Statur als Besonderheit erachten und deswegen näher beschreiben. Dafür spricht auch, dass beim moldauischen Beitrag erwähnt wird, dass der hinzugekommene Flötenspieler kleinwüchsig ist. Da bei dieser Beschreibung stets von einem Normkörper ausgegangen wird, birgt ein solcher Hinweis jedoch auch immer die Gefahr einer externen Zuschreibung, die von der jeweiligen Person abgelehnt wird.

4.1.2 Bühnenshow

Neben den Outfits trägt die Bühnenshow maßgeblich zu den Performances bei. Die Gestaltung der Bühnenshows fällt bei den Auftritten sehr unterschiedlich aus. Bei 14 Performances wird das Bühnenbild verändert, indem Podeste, Vorhänge, Kisten, zusätzliche Leinwände oder anderes Equipment auf die Bühne gebracht werden. Solche Veränderungen des Bühnenbildes werden – mit Ausnahme des Gerüsts beim belgischen Auftritt – stets in der AD erwähnt. Die Beschreibungen fallen meist recht sachlich aus, wobei vereinzelt Vergleiche genutzt werden, um das Bühnenbild zu beschreiben. Beim serbischen Auftritt ist beispielsweise von einem “wolkenähnlichen weißen Gebilde” die Rede, welches später nur noch als “weiße[] Wolke” bezeichnet wird. Auch bei Sam Ryders wettbewerbsexternem Auftritt finden sich Metaphern wie “Roboterhände”, die

eigentlich die Armprothesen zweier Frauen darstellen, oder der „Käfig aus unzähligen weißen Lichtstäben“, in deren Mitte der Sänger steht. Die Bühne selbst wird bereits eingangs während der Auftaktperformance des Kalush Orchestra wie folgt beschrieben:

- (7) [00:05:40] Auf der gut 30 Meter langen Hauptbühne und auf dem ca. zehn Meter langen und vier Meter breiten Bühnensteg, der Richtung kreisrunder Vorderbühne führt, steht nun das gesamte Tanzensemble [...] verteilt. [...].

Diese Beschreibung liefert die Grundlage für die darauffolgenden Beschreibungen der Auftritte, bei denen keine Bühnenmaße mehr genannt werden. Hinter der Hauptbühne befinden sich zudem große LED-Leinwände, auf die während der Performances verschiedene Farben, Muster, Animationen oder Schriftzüge projiziert werden (8). Auch der Boden wird in einigen Performances als Projektionsfläche genutzt (9).

- (8) [01:05:18] Lange weiße Spots scheinen, vereinzelt Feuerfontänen schießen hoch und es sind goldene rauch- oder baumartige Elemente auf der LED-Leinwand. (Albanien)
- (9) [01:21:53] Auf der schwarz-weiß erleuchteten Videowall und dem Boden Teile des Songtexts und Hände. Auf der Videowall bald eine animierte Hand, eine Faust. (Tschechien)

Die Beschreibungen der LED-Projektionen fallen sehr unterschiedlich detailliert aus. In (8) lässt die Formulierung „rauch- oder baumartige Elemente“ darauf schließen, dass es sich um eine persönliche Interpretation handelt, die nicht mit der Inszenierung abgesprochen wurde, da andernfalls sicherlich geklärt werden könnte, ob es sich um Rauchschwaden, Geäste oder sogar Blitze handelt. Ähnliches lässt sich bei der tschechischen Frauenhymne (9) beobachten. Zwar werden die Hände auf der LED-Leinwand genannt, es wird jedoch nicht beschrieben, dass diese scheinbar verzweifelt gegen eine Glaswand schlagen, als wären sie gefangen gehalten. Auch wurde nicht erwähnt, dass die Hand zunächst das Hilfezeichen für häusliche Gewalt vollführt, bevor sie als Faust zu sehen ist. In Verbindung mit dem Songtext („We’re not your dolls.“) leisten diese Animationen einen wichtigen Beitrag zur Semantik des Songs.

Bei einigen Performances wird zudem Pyrotechnik wie Feuerfontänen, Feuerbänke, Funkenregen und Rauchschwaden verwendet, welche in der Hälfte der genutzten Fälle Einzug in die AD findet (8). Wird die Pyrotechnik nicht erwähnt, so handelt es sich meist nur um kurze Feuerfontänen am Ende des Auftritts. Nur in zwei von fünf Fällen (Zypern, Italien) wird der eingesetzte Bühnennebel beschrieben. Weiterhin werden beim polnischen und serbischen Auftritt Filter genutzt. Beim polnischen Beitrag wird der zu Beginn genutzte „90er-Jahre VHS-Filter“ benannt, nicht aber die animierten pinken Rauchschwaden, die als Übergänge für Schnitte genutzt werden. Gegen Ende des serbischen Auftritts werden für die TV-Übertragung große Schriftzüge und eine Videospielmaske über die Performance gelegt, beschrieben werden jedoch nur die auf der Leinwand gezeigten Animationen. Auch Kameraperspektiven oder der Einsatz einer Fischaugenlinse zu Beginn des polnischen Beitrags werden in der AD nicht berücksichtigt. Scheinbar wurden diese Informationen im Vergleich zu anderen Aspekten als weniger relevant eingestuft. Stets beschrieben wurden jedoch wichtige Requisiten wie das selbstspielende Klavier beim estnischen Beitrag oder die Bänder (Schweiz und Finnland),

Kabel (Serbien) und Leuchtstäbe (Norwegen), die Teil der Tanzperformance der Background-Tänzer*innen sind.

4.1.3 Bewegung und Tanz

Auf die äußere Beschreibung von Background-Performer*innen konnte bereits eingegangen werden, noch ausstehend ist jedoch der Umgang der AD mit Bewegung und Tanzelementen auf der Bühne, der anhand der folgenden Beispiele illustriert wird:

- (10) [00:26:55] Mit ihr auf der Bühne zwei Tänzerinnen und zwei Tänzer in Rot, die mit Mimicat eine flamencoartige Choreografie mit kreisenden Hüft- und Schulterbewegungen tanzen und sich immer wieder auf die Hüften und die Brust schlagen. (Portugal)
- (11) [01:04:47] Gemeinsam stehen sie mal hinter, mal kreisförmig um Albina herum. Alle tanzen gemeinsam mit einem roten kleinen Tuch in der rechten Hand eine kurze synchrone Choreografie. (Albanien)
- (12) [01:17:23] Ein vierköpfiges Tanzensemble in grell pinken Outfits, die über eine Holzpalette bestehende Box die Bühne betraten. Sie sind zu Beginn am Hals an langen pinken Bändern an eine sich auf der Holzbox befindlichen Stange festgebunden und zeigten Tanzschritte aus dem klassischen Paartanz. Das Ensemble robbt nun auf den Knien in einer Art Polonäse, beziehungsweise wie ein menschlicher Tausendfüßler. Käärijä ganz zum Schluss, halbsitzend auf dem hintersten Tänzer. (Finnland)
- (13) [01:21:45] Sie tanzen zusammen und greifen, schleudern oder bewegen ihre Zöpfe dabei. [...] Die Frauen standen im Pulk, sind nun auseinandergesprungen, laufen über die pink erleuchtete Bühne, kommen in Zweiergruppen zusammen, fassen sich an den Händen und drehen sich. (Tschechien)
- (14) [02:04:12] Sie schüttelt ihren Kopf, wirft sich auf den Boden, rollt sich zurück, kickt nach vorn und zu den Seiten und geht in den Spagat. Umgeben von einem fünfköpfigen Tanzensemble nun, das mit ihr eine zackige, ausladende Choreografie tanzt. (Großbritannien)

Die erste Strategie, die verwendet wird, ist die *Benennung* von bekannten Tanzstilen. Beispiele hierfür sind die "flamencoartige Choreografie" aus Beispiel (10) sowie der "klassische[] Paartanz" und die "Art Polonäse" aus Beispiel (12), wobei manche konkreten Benennungen durch Zusätze wie *-artig* relativiert werden. Beim armenischen Auftritt ist zudem von "einer regelrechten Breakdance-Choreografie" die Rede. Die Benennung von Tanzstilen hat den Vorteil, dass in kurzer Zeit die Art eines Tanzes vermittelt werden kann, ohne dass einzelne Bewegungen beschrieben werden müssen.³ Hierbei geht es also mehr um die Vermittlung der Stimmung als die konkreten Bewegungen selbst. Einen ähnlichen Effekt haben auch *Vergleiche* wie die "roboterähnliche[n] Bewegungen" und der "menschliche[] Tausendfüßler" (12). Etwas ausführlicher fallen die gezielten *Beschreibungen von Bewegungen* aus, die der *Kinesik* zugeordnet werden können. In (10) werden beispielsweise die "kreisenden Hüft- und

³ Voraussetzung hierfür ist jedoch, dass das Publikum mit den benannten Tanzstilen vertraut ist, was auf viele unbekannte traditionelle Tänze aus anderen Kulturen nicht zutrifft. Eine konkrete Benennung birgt zudem die Gefahr, kulturelle Aneignungen von Tanzstilen zu reproduzieren.

Schulterbewegungen" beschrieben und erwähnt, dass sich die Tänzer*innen "immer wieder auf die Hüften und die Brust schlagen". Auch die Beispiele (13) und (14) liefern einige Beschreibungen von Bewegungsabläufen. Diese Strategie eignet sich besonders für abstrakte oder sich häufig wiederholende Bewegungen. Sie zeichnet sich durch einen sehr neutralen Beschreibungsstil aus und ist nicht unbedingt dafür geeignet, die Atmosphäre wiederzugeben. Etwas mehr Interpretation findet sich beim Einsatz von *beschreibenden Adjektiven*. Beispiele hierfür sind unter anderem die "kräftigen" und die "freien, lockeren Bewegungen" (Serbien), die "dramatischen, kraftvollen Gesten" (Zypern) sowie die "zackige, ausladende Choreografie" aus Beispiel (14). Bei dieser Strategie liegt der Fokus wieder stärker auf der Atmosphäre und der Motivation als den konkreten Bewegungen. An einigen Stellen werden auch *ausdrucksstarke Verben* genutzt, um die Art und Intensität von Bewegungen auszudrücken, z. B. "robbt" (12), "schleudern" und "auseinandergesprungen" (13). Eine weitere Strategie liegt im reinen *Erwähnen* von (Tanz-)Bewegungen, ohne diese näher zu definieren. Diese Strategie kommt unter anderem in (11) zum Einsatz, wenn zwar gesagt wird, dass die ganze Familie "gemeinsam [] eine kurze synchrone Choreografie [tanzt]", diese jedoch weder anhand bildlicher Adjektive noch expliziter Bewegungen beschrieben wird. Noch weniger Informationen erhalten die Zuschauer*innen bei den ADen des moldauischen Beitrags ("Er tanzt nun auf der kreisrunden Vorderbühne.") und der litauischen Performance ("[V]ier Background-Sängerinnen, die [...] sich gemeinsam mit Monika in Richtung kreisrunder Vorderbühne bewegten und dort nun jeweils links und rechts neben ihr stehen"). Obwohl diese Beschreibungen kaum Aufschluss über die Art der Bewegungen geben, liefern sie zumindest einen Überblick darüber, wo sich die Personen zu dem Zeitpunkt befinden (*Position und Proxemik*). Darunter fallen auch Beschreibungen wie "Gemeinsam stehen sie mal hinter, mal kreisförmig um Albina herum" (11). In diesem Beispiel wird zwar nicht genannt, in welchem Bühnenabschnitt sich die Performer*innen befinden, aber die Zuschauer*innen erfahren mehr über die räumliche *Beziehung* der einzelnen Personen zueinander. Weitere Beispiele für die Proxemik liefern die tschechische Performance (13) und die Beschreibung des ukrainischen Bühnenaufbaus ("Vier quadratische LED-Boxen, ca. ein mal ein Meter, in Zweierreihen übereinandergestapelt. Dazwischen Sänger Kenny. DJ Andrij hinter einem schmalen Pult schräg rechts vor ihm."). Zur *Gestik* finden sich in der AD der Performances kaum Beispiele. Angeführt werden können lediglich die bereits erwähnten und recht allgemein gehaltenen "dramatischen, kraftvollen Gesten" des zyprischen Sängers sowie der Hinweis, dass Loreen ihre "auffällig lange[n] bemalte[n] Fingernägel [...] während der Performance immer wieder viel in Gesichtshöhe bewegt", was jedoch eher ein tänzerisches als ein kommunikatives Merkmal darstellt. In Anlehnung an Morgner und Pappert (2005) seien ergänzend die *Mimik* und die *Blickrichtung* erwähnt, wenn sich auch hierfür kaum Beispiele finden, außer beim Auftritt des Vereinigten Königreichs, bei dem es heißt: "Sie streckt immer wieder die Zunge raus". Auch für die Blickrichtung findet sich nur ein einziges Beispiel bei der slowenischen Band, deren Bandmitglieder "immer wieder auch direkt in die Kamera sehen". Dass Gestik, Mimik und Blickrichtung kaum beschrieben wurden, kann daran liegen, dass es sich um subtile Aspekte handelt, die nicht im Fokus

der Performances stehen. Auch größere Gesten oder Handbewegungen werden höchstens aus tänzerischer Sicht beschrieben, da sie hier im Gegensatz zu Gesprächssituationen vorwiegend eine ästhetische Funktion erfüllen.

4.1.4 Beschreibungszeitpunkt

Die AD der Auftritte erfolgt nicht kontinuierlich, sondern in ein bis drei Textblöcken, bestehend aus wenigen Sätzen, die über den Song verteilt eingesprochen werden. In den meisten Fällen wird mit den ersten Beschreibungen gewartet, bis der Refrain das erste Mal wiederholt wird, sodass die Zuschauer*innen zunächst nur die Musik auf sich wirken lassen und gegebenenfalls auf den Text achten können. Lediglich bei den Auftritten der Ukraine und Israels erfolgt direkt zu Beginn des Songs die erste Kurzbeschreibung des Bühnenbildes, welche sich beim israelischen Beitrag leicht mit den ersten Songzeilen überlappt. Insgesamt wird bei der AD jedoch darauf geachtet, alle für wichtig empfundenen Elemente zu beschreiben, ohne den jeweiligen Song zu sehr zu übersprechen. Musikalische Highlights bleiben daher möglichst frei von Beschreibungen. Ein Beispiel hierfür findet sich beim Auftritt der australischen Band. Direkt nach der ersten Beschreibung, die über den Refrain gelegt wurde, schlägt die Musik um. Der E-Gitarrist beendet den Satz des Sängers mit einem *Growl*, worauf ein lauter, rockiger Instrumentalteil folgt. Zwar wird an dieser Stelle nicht gesungen, aber die Musik stellt einen eigenen Höhepunkt dar, der sicherlich bewusst freigelassen wurde. Anders wurde beim Instrumentalteil der israelischen Performance entschieden. Der Unterschied liegt jedoch unter anderem darin, dass hier keine Band auf der Bühne zu sehen ist, sodass mit der AD zwar ein Background-Track übersprochen wird, aber keine Live-Musik. Zudem handelt es sich hier um den Moment, in dem sich Sängerin Noa auf den Boden wirft und anfängt, wild zu tanzen. Diese beiden Beispiele zeigen, dass nicht verallgemeinert werden kann, welche Songstellen sich für Beschreibungen eignen, da stets abgewogen werden muss, ob Musik oder visuelle Aspekte gerade relevanter sind.

Insgesamt werden die Performances sehr kurz und zusammenfassend beschrieben, um immer nur kurze Liedsequenzen übersprechen zu müssen. Daraus ergibt sich, dass nicht immer handlungssynchron im Präsens beschrieben wird, sondern bisweilen auch im Präteritum oder Perfekt. Um Handlungen und Bewegungen zeitlich einordnen zu können, werden Formulierungen wie "zu Beginn" oder "im Laufe der Performance" sowie Temporaladverbien wie *jetzt*, *nun* oder *bald* genutzt, sodass den Zuschauer*innen bewusst wird, dass manche Inhalte nicht parallel zur Einblendung beschrieben werden.

4.2 Arenageschehen und Einspieler

Mit dem Arenageschehen, der Punktevergabe und den Einspielern gibt es noch einige andere Aspekte, die in diesem Unterkapitel zusammenfassend betrachtet werden. Inhaltlich liegt wie bei den Performances auch in der restlichen AD der Fokus auf dem Aussehen eingeblendeter Personen. Dies gilt sowohl für die Moderator*innen auf der Bühne, ihre Interviewpartner*innen, als auch die live zugeschalteten Moderator*innen aus anderen Ländern. Letztere sind immer nur wenige Minuten im Bild, während sie

nach kurzem Smalltalk mit Hannah Waddingham und Graham Norton die von ihrer nationalen Jury vergebenen Punkte verkünden. Laut ausgesprochen wird dabei immer nur die Höchstpunktzahl von 12 Punkten. Die niedrigeren Punktzahlen werden listenartig neben den Moderator*innen eingeblendet. Um den Zuschauer*innen jederzeit einen Überblick über die vergebenen Punkte zu ermöglichen, wird in der AD vorgelesen, welches Land von der jeweiligen Jury wie viele Punkte erhalten hat. Damit bleibt nur wenig Zeit, das Aussehen der zugeschalteten Moderator*innen zu beschreiben. Die Beschreibungen fallen daher meist sehr kurz aus und sind in der Regel auf die Frisur und das Outfit beschränkt. Aus Zeitgründen werden häufig Halbsätze wie “Ada im gelben Kleid.” oder stichwortartige Aufzählungen wie in (15) verwendet. Besonders auffällige Outfits und Accessoires werden, sofern zeitlich möglich, etwas genauer beschrieben (16).

- (15) [03:18:04] Die französische Kommentatorin vor dem glitzernden Eiffelturm. Dunkles Haar, goldenes Kleid.
- (16) [03:30:02] Mit einer Gesichtsmaske mit riesigen Nieten darauf. [Vorlesen der Punkte] Die Nietenmaske wird abgenommen, darunter eine weitere Maske, die untere Hälfte des Gesichts vollständig bedeckt. Darunter eine dritte Maske, ein Reißverschluss über dem Mund, der jetzt geöffnet wird.

Wie aus dem letzten Beispiel ersichtlich, werden auch Handlungen beschrieben, die während der Punktevergabe meist als komödiantische Elemente genutzt werden. Während und nach der Punktevergabe wird auch immer wieder zu den Künstler*innen geschaltet, wobei auch deren Reaktionen beschrieben werden.

- (17) [03:39:27] Loreen schüttelt ungläubig den Kopf und atmet schwer aus.
- (18) [03:35:24] Belgien damit im zweiten Teil der vorderen Hälfte mit 69 Punkten, der Sänger mit weißem Hut wirft Küsschen Richtung Kamera und schlägt die Hände vor dem Gesicht zusammen.

Auch diese Beschreibungen fallen recht neutral aus. In Beispiel (17) könnte argumentiert werden, dass es sich bei dem Wort “ungläubig” um eine Interpretation handelt, die es den Zuschauer*innen erleichtern soll, Loreens Gefühlszustand nachzuvollziehen. Jedoch dürfte sich dieser auch aus dem Kontext ergeben. In (18) wird zudem nochmals kurz auf die Outfits des gezeigten Künstlers eingegangen. Vermutlich sind diese Beschreibungen als Gedächtnisstütze gedacht, da es bei der Vielzahl der aufgetretenen Acts nicht immer leicht ist, den Überblick über die Künstler*innen, ihre Lieder und das dazugehörige Land zu behalten.

Beispiel (18) beinhaltet zudem Informationen zur aktuellen Platzierung von Belgien. Während der Punktevergabe wird regelmäßig auf eine große zweispaltige tabellarische Übersicht geschaltet, auf der alle Länder entsprechend ihrer Punktzahlen in absteigender Reihenfolge aufgeführt werden. Da sich die Tabelle mit jeder neuen Punkteverkündung ändert, werden die einzelnen Länder – insbesondere diejenigen, die gerade 12 Punkte erhalten haben – immer wieder situiert. Aus Zeitgründen geschieht dies nicht jedes Mal, wenn sich etwas ändert. Es wird jedoch darauf geachtet, dass die Zuschauer*innen immer wissen, welche Länder sich auf den ersten Plätzen befinden. Da davon

ausgegangen werden kann, dass sich die deutschen Zuschauer*innen in erster Linie für die deutsche Platzierung interessieren, wird auch diese immer wieder mitgenannt:

(19) [03:17:14] Italien damit auf dem zweiten Platz, Deutschland leider noch mit Null Punkten.

Mit Abschluss des Jury-Votings und nochmals nach der Verkündung aller Publikums-punkte wird die tabellarische Übersicht etwas länger eingeblendet und von den Beschreiber*innen vollständig vorgelesen, selbst als die Tabelle nicht mehr im Bild zu sehen ist. Neben den Übersichtstabellen am Ende werden auch die meisten anderen Einblendungen während der Veranstaltung beschrieben, so auch der Countdown zum Ende der Votingphase, der auf die Leinwand in der Arena projiziert wird. Der Countdown wird von den Moderator*innen vor Ort auf Englisch mitgezählt. In der AD heißt es: „Der Countdown in gelben Zahlen auf der Videoleinwand. ‘Vote closed’.“ Da es bei der AD nicht zwangsläufig darum geht, jedem alles verständlich zu machen, sondern darum, sehbehinderten Zuschauer*innen visuelle Informationen wahrnehmbar zu machen, werden englische Einblendungen im Original wiedergegeben.

Da während der Live-Anteile des ESC fast durchgängig gesprochen wird, kommt es häufig zu Überlappungen, sowohl zwischen den Moderator*innen und Peter Urban, als auch der AD und anderen Sprecher*innen. Peter Urbans Voice-Over-Kommentar wird bei der AD bestmöglich freigelassen, bisweilen werden die visuellen Informationen jedoch als relevanter eingestuft als die Kommentare, die in erster Linie der Unterhaltung dienen. Ein Beispiel hierfür findet sich, als Peter Urban die für das Voting relevante deutsche Telefonnummer vorliest, jedoch zur Einblendung nicht zusätzlich erwähnt, dass ein Anruf 14 Cent kostet [00:18:15]. Diese Information muss deshalb in der AD ergänzt werden, auch wenn dafür Peter Urban übersprochen werden muss. Auch während der Punktevergabe kommt es zu einigen Überlappungen, wobei Smalltalk mit zugeschalteten Moderator*innen sowie Urban-Kommentare regelmäßig übersprochen werden, um die vergebenen Punktzahlen vorzulesen. Es gibt jedoch auch Momente, in denen Peter Urbans Kommentare zur AD beitragen oder diese gänzlich ersetzen, indem er bereits selbst visuelle Beschreibungen liefert. Bestes Beispiel hierfür sind die bereits genannten Postcards, in denen er zwar nicht nur und deshalb nicht so ausführlich beschreibt, wie es von einer AD erwartet wird, doch er benennt stets, was im Bild zu sehen ist, und liest häufig auch die eingeblendeten Namen von gezeigten Orten vor. Anders als in den Richtlinien zur Erstellung von ADen empfohlen, nutzt Peter Urban dabei Formulierungen wie „wir sehen“. Auch fallen seine Beschreibungen selten neutral aus, was von ihm als Kommentator jedoch auch nicht erwartet wird. Wertende Adjektive wie „wunderschön“, „gewöhnungsbedürftig“ oder „fantastisch“ würden wohl kaum ihren Weg in eine klassisch-objektive AD finden. Überdies beschreibt Peter Urban auch häufig das Arenageschehen oder sorgt für die Situierung nach einem Szenenwechsel, wie die folgenden Beispiele zeigen:

(20) [02:59:07] Was für ein Moment. Die gesamte Halle, alle singen. Alle Musiker, alle Moderatoren auf der Bühne, in Kyiv, live.

- (21) [03:26:52] Luft holen. Hei, es ist spannend. Hier ist die führende Loreen im Gespräch mit Julia.
- (22) [03:53:50] [...] in die linke Hälfte [der Tabelle], das ist die erste Hälfte, in die wir auch gerne gekommen wären. Ich kann's noch nicht so ganz verstehen, ehrlich gesagt, aber dazu später mehr.

Wie in (21) ersichtlich, fiebert Peter Urban selbst mit dem deutschen Publikum mit und scheut sich auch nicht, dies explizit auszusprechen. Dabei ist es nicht verwunderlich, dass er auch Pronomen der ersten Person verwendet (22), was in der AD nur im Rahmen der Begrüßung und Verabschiedung vorkommt. Weiterhin spricht Peter Urban das Publikum häufig direkt an, etwa vor dem finnischen Beitrag, mit den Worten: „Jetzt passen Sie auf.“ In der AD hingegen findet sich eine direkte Ansprache nur im Rahmen des Votings („Für Deutschland können Sie nicht abstimmen.“) und bei der Verabschiedung („Wir sind auch in der jetzt folgenden Aftershow-Sendung weiterhin für Sie da.“). Trotz aller Neutralität lässt sich an manchen Stellen auch bei den Beschreiber*innen heraushören, dass diese nicht ganz unparteiisch sind, da Linda Stark zu einem Zeitpunkt anmerkt, dass Deutschland „leider“ noch null Punkte hat (19). Insgesamt sind ihre Emotionen jedoch recht subtil, während Peter Urban ausdrücklich ausspricht, dass er nicht unparteiisch sein muss [04:03:30]. Unabhängig davon, wie neutral oder subjektiv Peter Urbans Kommentare ausfallen, ersetzen diese an einigen Stellen die AD, da eine erneute Beschreibung häufig redundant wäre. Das Voice-Over spielt für die AD deshalb eine wichtige Rolle, sowohl was das Timing als auch die zu beschreibenden Inhalte angeht.

5 Zusammenfassung und Diskussion der Ergebnisse

Wie in der Analyse deutlich wurde, handelt es sich beim Eurovision Song Contest um eine lebhafte Veranstaltung, an der eine Vielzahl von Personen beteiligt ist, was für die Auswahl der zu beschreibenden Informationen eine große Herausforderung darstellt (**FF1: Informationsauswahl und Timing**). Anders als beim Film gibt es also nicht nur eine kleine Gruppe von Figuren, die beschrieben werden muss, sondern ständig kommen neue Personen ins Bild, die in den meisten Fällen besonders gekleidet sind. Dieser Beitrag zeigt, dass bei der Beschreibung der beteiligten Personen die Frisuren und Kostüme im Vordergrund stehen. Um dieser Beschreibung während der Punktevergabe gerecht zu werden, müssen dafür jedoch Gespräche unter den Moderator*innen sowie die Kommentare von Peter Urban zum Teil übersprochen werden. Persönliche Körpermerkmale der Akteur*innen wie Statur, Größe und Hautfarbe werden jedoch fast nie genannt. Die Beschreibung des Live-Geschehens und das Vorlesen der Einblendungen von Text finden meist recht synchron zum Bild statt. Bei den Performances wird mit der Beschreibung in der Regel bis zur ersten Wiederholung des Refrains gewartet, wodurch häufig zeitversetzt beschrieben wird. Dies wird jedoch durch entsprechende Temporaladverbien kenntlich gemacht.

Zur Problematik, dass bei der Punktevergabe die Personenbeschreibung häufig andere wichtige Elemente überspricht, stellt sich die Frage, ob die Beschreibung aller Moderator*innen bei der Punktevergabe einen ausreichend großen Mehrwert bietet, da diese immer nur kurz im Bild zu sehen sind. Andererseits haben alle Zuschauer*innen ein Anrecht darauf, zu wissen, wer die Punkte verkündet und wie diese Personen gekleidet sind. Da der ESC eine Veranstaltung ist, die viele Zuschauer*innen gemeinsam mit Freund*innen und Familie ansehen, soll jede*r die Möglichkeit haben, zu wissen, warum andere anwesende Personen lachen oder auf eine bestimmte Art und Weise reagieren. Dies ist nur möglich, wenn lustige und unerwartete visuelle Elemente wie die übereinander getragenen Masken aus Beispiel (16) auch in der AD erwähnt werden. Nur die Personen zu beschreiben, die ein „außergewöhnliches“ Outfit tragen, führt jedoch zu einer willkürlichen Selektion seitens der Beschreiber*innen.

Überdies stellt sich die Frage, warum persönliche Körpermerkmale bei der Beschreibung meist ausgelassen werden. Möglicherweise wurden diese Merkmale, was ihren Informationswert betrifft, als zweitrangig erachtet. Zudem laufen Audiodeskriptor*innen bei der Beschreibung äußerer Körpermerkmale immer Gefahr, externe Zuschreibungen vorzunehmen, mit denen sich die jeweiligen Personen selbst nicht identifizieren oder diese gar explizit ablehnen (so wird die israelische Sängerin Netta im Rahmen der wenigen Beschreibungen von Körpermerkmalen als „untersetzt“ bezeichnet, der Flötenspieler im Beitrag Moldaus als „kleinwüchsig“). Da solche Zuschreibungen dazu führen können, Diskriminierung zu reproduzieren, wird im Tanz und Theater oft dazu übergegangen, die Personen sich selbst beschreiben zu lassen. Im Rahmen des ESC lässt sich dies jedoch allein wegen der großen Anzahl an Personen kaum umsetzen, es sei denn, diese Informationen werden ausgelagert, etwa auf eurovision.de oder in der ESC-App. Auch Outfits könnten dort bereits beschrieben werden, was während der eigentlichen AD Zeit sparen würde. Dafür müsste jedoch auch davon ausgegangen werden, dass alle AD-Nutzer*innen die App installiert haben. Andernfalls dürfen die dort bereitgestellten Informationen die AD nicht ersetzen, sondern diese lediglich um zusätzliche Informationen ergänzen. Eine lange Audioeinführung mit Beschreibungen aller Outfits und Bühnenbilder hingegen dürfte die Zuschauer*innen bei 26 wettbewerbsrelevanten Performances überfordern. Denkbar wäre demnach höchstens, einzelne Beschreibungen an das Ende der Postcards vorzuziehen, was jedoch bedeuten würde, dass Teile der Anmoderation übersprochen werden.

Der Beitrag hat sich überdies mit der Frage beschäftigt, ob in die AD des ESC **kreative Elemente mit einfließen und wie Tanz bzw. Bewegungen erfahrbar gemacht werden (FF2)**. Die Beschreibung ist klar durch die Vorgaben zur Objektivität der ARD geprägt. Sie fällt meist neutral aus, wobei an einzelnen Stellen Vergleiche und Metaphern eingesetzt werden, um eine gewisse Atmosphäre zu transportieren. Auch der Sprechstil der Beschreiber*innen ist (fast ausnahmslos) neutral. Die eigentliche Beschreibung von Tanz und Bewegungen im Rahmen der Performance fällt sparsam aus. Daher ist fraglich, ob die Beschreibung des Bühnengeschehens und insbesondere der Tänze und Bewegungen ausführlich genug ist, um bei den Zuschauer*innen ein voll-

ständiges Bild hervorzurufen, zumal in den ersten ein bis zwei Minuten der meisten Songs kaum bis gar nicht beschrieben wird. Bis zur ersten Beschreibung haben die Zuschauer*innen gegebenenfalls bereits ihre eigenen Vorstellungen vom Aussehen der Performer*innen und der Bühne, welche dann mit der AD wieder überschrieben werden. Der Fokus der AD liegt hier also mehr auf der Vermittlung einzelner visueller Aspekte als darauf, sehbehinderten Zuschauer*innen ein vergleichbares Erlebnis zu ermöglichen. Überdies fällt auf, dass zeitweise wichtige Details der Performance, die für die künstlerische Vision des jeweiligen Beitrags stehen, außer Acht gelassen werden, etwa bei den eingeblendeten Händen und Fäusten während des tschechischen Beitrags.

Es ist zu vermuten, dass man sich bewusst gegen eine umfassende Beschreibung entschieden hat, weil die Musik im Vordergrund steht und die Bühnenshows die Songs lediglich unterstützen sollen. Wenn der ESC jedoch als Gesamtperformance verstanden wird, spielt das Bühnengeschehen eine ebenso große Rolle wie die Songs selbst. Es muss davon ausgegangen werden, dass es unter den Zuschauer*innen Personen gibt, für die die Musik wichtiger ist, und andere, für die die Outfits, die Tänze oder die Spezialeffekte besonders wichtig sind, was die Einschätzung der Relevanz von Informationen sehr individuell gestaltet. Angemerkt sei auch, dass die Musik häufig auch über die AD hinweg hörbar ist; schwieriger wird es jedoch bei den Songtexten, die in verschiedenen Sprachen gesungen werden. Für Personen, die die jeweilige Sprache verstehen, kann es demnach wichtiger sein, mehr von den Texten zu hören, als für Personen, die keine Kompetenzen in der jeweiligen Sprache haben. Um den verschiedenen Bedürfnissen der Zuschauer*innen gerecht zu werden, müssten daher mit einem erheblichen Aufwand verschieden ausführliche Versionen der AD erstellt werden, die (nachträglich) über die App oder die Website zur Verfügung gestellt werden könnten.

In Bezug auf das Spannungsfeld zwischen Objektivität und Subjektivität stellt sich die Frage, ob ein animierenderer Sprechstil in Richtung Blindenreportage wünschenswert wäre. Sowohl beim Sport als auch beim ESC handelt es sich um einen Wettbewerb, bei dem die Zuschauer*innen gespannt mitfiebern, weshalb eine besonders neutrale Sprache gerade während der Punktevergabe gegebenenfalls als unpassend und störend empfunden werden kann. Ob ein lebhafterer Sprechstil wünschenswert ist, müsste im Rahmen einer Rezeptionsstudie untersucht werden. Insgesamt geht diese Frage auf den Zweck der AD zurück. Soll diese, wie gehabt, rein informativ sein, mögen neutrale Beschreibungen angemessen sein. Soll sie im Sinne der Blindenreportage auch eine Unterhaltungsfunktion erfüllen, wären auch buntere und damit subjektivere Beschreibungen im Sinne einer kreativeren AD denkbar, wobei diese Rolle andererseits bereits vom Voice-Over-Kommentar gedeckt wird.

Insbesondere für die Beschreibung der Performances wäre es wünschenswert, direkten Input der Inszenierenden zu erhalten. Da aufgrund der Größe und der internationalen Struktur des ESC kein direkter Austausch zwischen nationalen Beschreiber*innen und allen Mitwirkenden der einzelnen Performances realistisch ist, wäre es denkbar, dass die Inszenierenden die wichtigsten Punkte bezüglich der Vision hinter ihrer Performance schriftlich festhalten und den Beschreiber*innen zur Verfügung stellen,

damit diese (zumindest bei den vorbereiteten ADen) auch die Vision der Künstler*innen wiedergeben.

In Bezug auf die Frage, inwiefern sich **AD und die Kommentare Peter Urbans womöglich sogar ergänzen** (können) (**FF3**), muss man zunächst auf weiter oben in diesem Abschnitt verweisen, wo dargestellt wurde, dass die AD im Bereich der Punktevergabe das Voice-Over Urbans häufig überspricht. Generell entsteht auch ein gewisses Spannungsfeld zwischen beiden Elementen, da hier eine neutrale AD auf die subjektiven Kommentare von Peter Urban trifft. Dennoch gibt es einige Momente, in denen deutlich wird, dass das Voice-Over das Potenzial besitzt, die AD zu entlasten. Hier tragen Urbans Kommentare zur AD bei oder ersetzen diese gänzlich, indem bereits visuelle Beschreibungen geliefert werden, insbesondere bei den Postcards. Dies legt nahe, dass die AD von Live-Events wie dem ESC durch einen Austausch zwischen Kommentator*in und den Personen, die die AD erstellen, im Vorfeld sinnvoll wäre.

6 Fazit und Ausblick

Dieser Beitrag illustriert die Herausforderungen, vielschichtige Live-Events wie den ESC für ein heterogenes Publikum mit Seheinschränkungen aufzubereiten. In Hinblick auf den ESC 2023 wurden sowohl Strategien als auch Besonderheiten bei der erstellten AD herausgearbeitet. Im Fokus der Analyse stand die Beschreibung der wettbewerbsrelevanten Performances, die größtenteils vor der Veranstaltung vorbereitet wurden. Aus der Analyse geht hervor, dass bei der AD die Personenbeschreibung von Performer*innen im Vordergrund steht, während die Bühnenshow sowie Tanz und Bewegung eher oberflächlich beschrieben werden. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass die Musik als vorrangig erachtet wurde, weshalb diese so wenig wie möglich übersprochen wird. Der Beschreibungsstil selbst ist mit wenigen Ausnahmen sehr neutral, was darauf schließen lässt, dass das Ziel der Beschreiber*innen in der reinen Zugänglichmachung von visuellen Informationen lag und weniger darin, künstlerische Merkmale zu transportieren oder ein vergleichbares ästhetisches Erlebnis für sehbehinderte Zuschauer*innen zu schaffen.

An dieser Stelle soll auch unterstrichen werden, dass das Erleben des ESC von einer Vielzahl an Faktoren abhängt. Bereits die Rezeptionssituation kann sich maßgeblich auf die Wahrnehmung auswirken. Ist eine Person vor Ort im Publikum? Sieht sie den ESC allein daheim im Fernsehen an? Fiebert sie aktiv mit und tauscht sich nach jedem Auftritt mit Freund*innen und Familie aus? Auch die Vorkenntnisse, die eine Person mitbringt, verändern, wie die Person die Veranstaltung wahrnimmt. Etwa, ob sie die Songs bereits kennt oder zum ersten Mal hört, ob sie Englisch oder andere beteiligte Sprachen spricht oder auch, ob sie selbst Vorerfahrung mit Tanz und Musik hat. Die Forderung, mithilfe einer AD für Zuschauer*innen mit Sehbehinderung ein vergleichbares Erlebnis des ESC zu schaffen wie für Personen ohne Sehbehinderung, ist also schon allein deshalb unrealistisch, weil die Wahrnehmung immer individuell ist.

Ob die eingesetzten Zusatzangebote die Erwartungen der jeweiligen Zielgruppe erfüllen, kann nur in Rezeptionsstudien untersucht werden. Die in dieser Analyse herausgearbeiteten Strategien können als Grundlage für weitere Forschung dienen, in der konkrete Maßnahmen getestet werden, um ein intensiveres Erleben zu ermöglichen. In jedem Fall kann festgehalten werden, dass aus der Sicht der Autorinnen besonders die ESC-App großes Potenzial bietet, um die Performances und auch die restliche Veranstaltung für verschiedene Personengruppen erfahrbarer zu gestalten. Wünschenswert wäre zudem eine engere Zusammenarbeit mit den Inszenierenden. Integrierte ADen im Sinne der *Aesthetic of Access* sind aufgrund der Größe und Internationalität des ESC wohl kaum realisierbar. Aber allein die Bereitstellung der wichtigsten Konzepte hinter den Performances könnte dabei helfen, den Visionen der Künstler*innen noch besser gerecht zu werden, ohne den Zuschauer*innen ihren eigenen Interpretationsspielraum zu nehmen. Da alle Zuschauer*innen unterschiedliche Bedürfnisse und Anforderungen haben, wäre darüber hinaus wünschenswert, verschiedene ADen (mit neutralen Kurzbeschreibungen oder ausführlicheren kreativeren Beschreibungen) anzubieten. Dies ist jedoch immer mit einem großen Mehraufwand und hohen Kosten verbunden, weshalb dies in der Zukunft vermutlich nicht umsetzbar ist.

Im Rahmen dieser Untersuchung konnte auf einige Punkte nicht ausführlich eingegangen werden, etwa die Unterschiede in den Beschreibungsstilen einzelner Audiodeskriptor*innen. Für aussagekräftige Ergebnisse könnte der ESC 2023 mit einer vorherigen oder nachfolgenden Veranstaltung verglichen werden oder aber das Finale mit den Halbfinalen. Darüber hinaus wäre auch ein internationaler Vergleich interessant, wobei nicht alle Länder überhaupt barrierefreie Zusatzangebote für den ESC anbieten. Abschließend muss angemerkt werden, dass an der Untersuchung keine Person mit Sehbehinderung beteiligt war. Alle Ergebnisse spiegeln somit die Perspektive der sehenden Autorinnen wider. Bei der Einordnung der Analyseergebnisse einschließlich möglicher Anmerkungen zur Verbesserung der AD handelt es sich lediglich um Vorschläge, die vor jeder Implementierung im Rahmen einer Rezeptionsstudie durch die Zielgruppe geprüft werden müssten.

Literatur

- Agnetta, Marco (2024): "AVT und Musik." Alexander Künzli, Klaus Kaindl (Hg.): *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 389–401
- AWO (2017): *Handbuch für Blindenreportage im Fußball*. Berlin: AWO Bundesverband e. V. – https://cdn.dosb.de/user_upload/Inklusion-sport.de/PDFs/Handbuch-Blindenreportage-2017.pdf (31.08.2017)
- Bardini, Floriane (2017): "Audio description style and the film experience of blind spectators: Design of a reception study." *International Journal of Translation* 19: 49–73
- Benecke, Bernd (2014): *Audiodeskription als partielle Translation*. Berlin: LIT
- Benecke, Bernd (2020): "Audiodeskription – Methoden und Techniken der Filmbeschreibung." Christiane Maaß, Isabel Rink (Hg.): *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme, 455–470

- Bläsing, Bettina (2022): "Braucht der Tanz das sehende Auge? Wie ein nicht-sehendes Publikum Tanz erlebt und was der Tanz dadurch gewinnt." Margit Bischof, Friederike Lampert (Hg.): *Sinn und Sinne im Tanz: Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*. Bielefeld: transcript, 93–102
- Bläsing, Bettina; Esther Zimmermann (2021): "Dance is more than meets the eye – How can dance performance be made accessible for a non-sighted audience?" *Frontiers in Psychology* 12: 1–15
- Braun, Sabine; Kim Starr (2021): "Introduction: Mapping new horizons in audio description research." Sabine Braun, Kim Starr (Hg.): *Innovation in audio description research*. London/ New York: Routledge, 1–12
- Cavallo, Amelia (2015): "Seeing the word, hearing the image: The artistic possibilities of audio description in theatrical performance." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 20 [1]: 125–134
- DBSV (o. J.): "Zahlen & Fakten." *Deutscher Blinden- und Sehbehindertenverband e. V.* – <https://www.dbsv.org/zahlen-fakten.html> (14.01.2025)
- EBU (2023): "Eurovision Song Contest 2023 reaches 162 million viewers with record breaking online engagement and musical impact." *European Broadcasting Union* – <https://www.ebu.ch/news/2023/05/eurovision-song-contest-2023-reaches-161-million-viewers-with-record-breaking-online-engagement-and-musical-impact> (25.05.2023)
- EU (2000): *Charta der Grundrechte der Europäischen Union* – https://www.europarl.europa.eu/charter/pdf/text_de.pdf (Stand: 18.12.2000)
- Eurovision.de (2019): "Wie entstehen die barrierefreien Angebote?" – <https://www.eurovision.de/news/Barrierefreiheit-Wie-entstehen-die-Angebote,barrierefrei306.html> (09.05.2019)
- Eurovision.de (2022): "Häufige Fragen rund um den ESC." – <https://www.eurovision.de/news/Fragen-und-Antworten,faq117.html> (05.01.2022)
- Eurovision.de (2023a): "Alle Infos zum Eurovision Song Contest 2023 in Großbritannien." – <https://www.eurovision.de/news/Alle-Infos-zum-Eurovision-Song-Contest-2023-in-Grossbritannien,grossbritannien854.html> (14.05.2023)
- Eurovision.de (2023b): "Fast 8 Millionen sehen ESC-Finale in Deutschland." – <https://www.eurovision.de/news/Zuschauerquoten-beim-Eurovision-Song-Contest-2023,quote176.html> (14.05.2023)
- Eurovision.de (2024): "ESC-Fernsehquote über die Jahre im Vergleich." – <https://www.eurovision.de/news/Fernsehen-ESC-Quoten-im-Vergleich-ueber-die-Jahre,zuschauer224.html> (27.05.2024)
- Fels, Deborah; John-Patrick Udo, P. Ting, Jonas E. Diamond, Jeremy I. Diamond (2006): "Odd Job Jack described: A universal design approach to described video." *Universal Access in the Information Society* 5 [1]: 73–81
- Fertier, André (2017): *Dance & visual impairment. For an accessibility of choreographic practices*. Paris: Centre National de la danse, Pantin and Cemaforre
- Fryer, Louise (2016): *An introduction to audio description. A practical guide*. New York: Routledge
- Fryer, Louise; Pablo Romero-Fresco (2014): "Audiointroductions." Anna Maszerowska, Anna Matamala, Pilar Orero (Hg.): *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam/ Philadelphia: Benjamins, 11–28
- GG (1949): *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland* – <https://www.gesetze-im-internet.de/gg/BJNR000010949.html> (20.12.2024)
- Greta (o. J.): "Barrierefreies Kino mit AD und Untertitel." *Greta & Starks* – <https://www.gretaundstarks.de/greta/greta> (14.01.2025)

- Holland, Andrew (2009): "Audio description in the theatre and the visual arts: Images into words." Jorge Díaz Cintas, Gunilla Anderman (Hg.): *Audiovisual translation. Language transfer on screen*. London: Palgrave Macmillan, 170–185
- Holsanova, Jana (2016): "A cognitive approach to audio description." Anna Matamala, Pilar Orero (Hg.): *Researching audio description. New approaches*. (Palgraves Studies in Translating and Interpreting.) London: Palgrave Macmillan, 49–73
- Igareda, Paula (2012): "Lyrics against images: Music and audio description." *MonTi (Monografías de Traducción e Interpretación)* 4 [1]: 233–254
- Jakobson, Roman (1959): "On linguistic aspects of translation." Reuben Arthur Brower (Hg.): *On translation*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 232–239
- Jüngst, Heike Elisabeth (2020): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. 2. überarbeitete und erweiterte Aufl. Tübingen: Narr Francke Attempto
- Kleege, Georgina (2014): "What does dance do, and who says so? Some thoughts on blind access to dance performance." *The British Journal of Visual Impairment* 32 [1]: 7–13
- Lang, Katrin (2020): "Die rechtliche Lage zu Barrierefreier Kommunikation in Deutschland." Christiane Maaß, Isabel Rink (Hg.): *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme, 67–93
- Mälzer, Nathalie; Maria Wünsche (2020): "Audioeinführungen." Christiane Maaß, Isabel Rink (Hg.): *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme, 471–486

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.

Das Urheberrecht liegt bei den Autoren.

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

Redaktion

Leona Van Vaerenbergh
University of Antwerp
Arts and Philosophy
Applied Linguistics / Translation and Interpreting
O. L. V. van Lourdeslaan 17/5
B-1090 Brussel
Belgien

Leona.VanVaerenbergh@uantwerpen.be

Klaus Schubert
Universität Hildesheim
Institut für Übersetzungswissenschaft
und Fachkommunikation
Universitätsplatz 1
D-31141 Hildesheim
Deutschland

klaus.schubert@uni-hildesheim.de

Franziska Heidrich-Wilhelms
Universität Hildesheim
Institut für Übersetzungswissenschaft
und Fachkommunikation
Universitätsplatz 1
D-31141 Hildesheim
Deutschland

franziska.heidrich@uni-hildesheim.de

Sylvia Jaki
KU Leuven
Faculty of Arts
Antwerp Campuses
Translation Studies Research Unit
Sint-Jacobsmarkt 49–51
B-2000 Antwerpen
Belgien

sylvia.jaki@kuleuven.be

- Margolies, Eleanor (2015): "Going to hear dance." *Performance Research* 20 [6]: 17–23
- Mazur, Iwona; Agnieszka Chmiel (2012): "Audio description made to measure: Reflections on interpretation in AD based on the pear tree project data." Aline Remael, Pilar Orero, Mary Carroll (Hg.): *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 173–205
- Morgner, Henrike; Steffen Pappert (2005): "Darstellung des Untersuchungsmaterials: Sequenzprotokoll, Einstellungsanalyse und Transkription." Ulla Fix (Hg.): *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache. Linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films "Laura, meine Engel" aus der "Tatort"-Reihe*. (Philologische Studien und Quellen 189.) Berlin: Schmidt, 13–32
- MStV (2024): *Medienstaatsvertrag in der Fassung des Fünften Staatsvertrags zur Änderung medienrechtlicher Staatsverträge* (Fünfter Medienänderungsstaatsvertrag) – https://www.die-medienanstalten.de/fileadmin/user_upload/Rechtsgrundlagen/Gesetze_Staatsvertraege/Medienstaatsvertrag_MStV.pdf (01.10.2024)
- NDR (2019): "Vorgaben für Audiodeskriptionen." – https://www.ndr.de/fernsehen/barrierefreie_angebote/AD/Vorgaben-fuer-ADen,AD140.html (25.06.2019)
- Remael, Aline; Nina Reviere (2022): "Audio description for the theatre. A research-based practice." Christopher Taylor, Elisa Perego (Hg.): *The Routledge handbook of audio description*. London: Routledge, 145–167
- Romero-Fresco, Pablo (2022): "Audio introductions." Christopher Taylor, Elisa Perego (Hg.): *The Routledge handbook of audio description*. London: Routledge, 423–433
- RStV (2019): *Staatsvertrag für Rundfunk und Telemedien* (Zweiundzwanzigster Rundfunkänderungsstaatsvertrag) – https://www.die-medienanstalten.de/fileadmin/user_upload/Rechtsgrundlagen/Gesetze_Staatsvertraege/RStV_22_nichtamtliche_Fassung_medienanstalten_final_web.pdf (01.05.2019)
- Snyder, Joel (2008): "Audio description. The visual made verbal." Jorge Díaz-Cintas (Hg.): *The didactics of audiovisual translation*. London: Benjamins, 191–198
- Snyder, Joel; Esther Geiger (2022): "Opera and dance audio description." Christopher Taylor, Elisa Perego (Hg.): *The Routledge handbook of audio description*. London: Routledge, 168–182
- Starr, Kim (2022): "Audio description for the non-blind." Christopher Taylor, Elisa Perego (Hg.): *The Routledge handbook of audio description*. London: Routledge, 476–493
- Szarkowska, Agnieszka (2013): "Auteur description: From the director's creative vision to audio description." *Journal of Visual Impairment & Blindness* 107 [5]: 383–387
- Ugarte Chacón, Rafael (2015): *Theater und Taubheit. Ästhetiken des Zugangs der Inszenierungskunst*. Bielefeld: transcript
- UN-BRK (2009): *Die UN-Behindertenrechtskonvention. Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderungen* – https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/Redaktion/PDF/DB_Menschenrechtsschutz/CRPD/CRPD_Konvention_und_Fakultativprotokoll.pdf (30.11.2018)
- Walczak, Agnieszka; Louise Fryer (2017): "Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences." *British Journal of Visual Impairment* 35 [1]: 6–17
- Woche des Sehens (2024): *Sehen und Sehverlust in Deutschland*. Bensheim – <https://www.woche-des-sehens.de/broschuere-sehverlust> (31.07.2024)

Wünsche, Maria (2024): “Audiodeskription.” Alexander Künzli, Klaus Kaindl (Hg.): *Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 149–160

Zabrocka, Monika (2018): “Rhymed and traditional audio description according to the blind and partially sighted audience: Results of a pilot study on creative audio description.” *The Journal of Specialised Translation* 14 [1]: 212–236 – <https://www.jostrans.org/article/view/8165> (12.10.2025)

Autorinnen

Lena Schneider absolvierte ihr Bachelorstudium in *Übersetzungswissenschaft* an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg mit den Fremdsprachen Englisch und Französisch. Anschließend erwarb sie zwei Masterabschlüsse an der Universität Hildesheim in *Medientext und Medienübersetzung* und *Barrierefreie Kommunikation*. Ihr fachliches Interesse liegt insbesondere in der Untertitelung, der Audiodeskription und der Leichten Sprache.

E-Mail: lena.schneider1997@gmx.de

Sylvia Jaki ist als Assistant Professor für Angewandte Sprachwissenschaft Deutsch und Translation am Campus Antwerpen der KU Leuven tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Bereiche Audiovisuelle Translation, Wissenschaftskommunikation, soziale Medien und Diskurslinguistik.

E-Mail: sylvia.jaki@kuleuven.be

Anna Wieczorek ist Tanzwissenschaftlerin und aktuell Assistenzprofessorin für Angewandte Tanzwissenschaft am Department für Musik- und Bewegungspädagogik – Orff Institut – der Universität Mozarteum in Salzburg. In ihrer Forschung interessiert sie stets die Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis, v. a. in Bezug auf Themen wie Scores/Notationen, Vermittlung, Aesthetics of Access / Tanz & Audiodeskription.

E-Mail: anna_laura.wieczorek@moz.ac.at

ORCID: 0009-0000-6829-9895

Empfehlungen

TRANSÜD.

Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens

Herausgegeben von Hartwig Kalverkämper und Sylvia Reinart

Hervé Delplanque/Stephanie Schwerter (dir.): **L'incompréhension culturelle à l'épreuve du droit.** ISBN 978-3-7329-1071-7

Easy – Plain – Accessible

Herausgegeben von Silvia Hansen-Schirra und Christiane Maaß

Laura Marie Maaß: **Erwartungen, Einstellungen, Erfahrungen. Zur Interaktion zwischen hörenden Gebärdensprachdolmetschenden und ihrer tauben Kundschaft.** ISBN 978-3-7329-1161-5

Sarah Ahrens: **Einfache Sprache in der Gesundheitskommunikation. Patientinnenaufklärung für Frauen mit Deutsch als Zweitsprache.** ISBN 978-3-7329-1132-5

Anke Radinger: **Researching Subtitling Processes. Methodological considerations for the investigation of AI-assisted subtitling workflows.** ISBN 978-3-7329-1029-8

Forum für Fachsprachen-Forschung

Herausgegeben von Hartwig Kalverkämper

Claudio Di Meola/Joachim Gerdes/Livia Tonelli (Hg.): **Sprachvariation im Deutschen zwischen Theorie und Praxis. Fachsprachlichkeit, Inklusion, Didaktik, Übersetzung, Kontrastivität.** ISBN 978-3-7329-1042-7

Anna Malena Pichler/Barbara von der Lühe/Felicita Margarete Tesch (Hg.): **Deutsch als Fremd- und Fachsprache im internationalen Kontext.** ISBN 978-3-7329-1047-2

Daniel Green (Hg.): **The Future of Teaching Law and Language.** ISBN 978-3-7329-1090-8

Audiovisual Translation Studies (AVTS)

Herausgegeben von Marco Agnetta und Alexander Künzli

Marco Agnetta/Astrid Schmidhofer/Alena Petrova (Hg.): **Bild – Ton – Sprachtransfer. Neue Perspektiven auf Audiovisuelle Translation und Media Accessibility.** ISBN 978-3-7329-0921-6

Alexander Künzli/Klaus Kaindl (Hg.): **Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis.** ISBN 978-3-7329-0981-0

Transkulturalität – Translation – Transfer

Herausgegeben von Martina Behr, Larisa Schippel und Julia Richter

Michael Schreiber: **Die Übersetzungspolitik der Französischen Revolution und der napoleonischen Zeit. Studien zu Übersetzungen ins Deutsche, Italienische, Niederländische und Kreolische.** ISBN 978-3-7329-1141-7

Leipzig Middle East Studies

Herausgegeben von Sebastian Maisel

Ahmed Ibrahim Abdallah Mohmmmed: **Übersetzung als interkultureller Dialog. Sudanesishe Romane in deutscher Übersetzung.** ISBN 978-3-7329-1087-8

Malek Al Refaai: **Challenges in Interpretation Services for Syrian Refugees.** ISBN 978-3-7329-1193-6

Magdalena Zehetgruber/Bernadette Hofer-Bonfim/Elisabeth Peters/Johannes Schnitzer (Hg.): **Linguistic Diversity in Professional Settings.** ISBN 978-3-7329-1089-2

Lola Debüser/Jekatherina Lebedewa: **Ein deutsch-russisches Leben.** ISBN 978-3-7329-1181-3

Alle Bücher sind auch als E-Books erhältlich.

F Frank & Timme